



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
SECRETARÍA DE POSGRADO  
DOCTORADO EN LETRAS

*Ediciones en definición:*  
*escritura y muerte en las últimas obras de Raquel Saguier, Wilson Bueno y Jorge Baron Biza*

Tesis para obtener el grado de Doctora en Letras

**Doctoranda:** Mgstr. Ágata Cristina Kaiser

**Directora:** Dra. Nancy Calomarde

**Codirectora:** Dra. Marli Fantini Scarpelli

**Año:** 2021



Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional



## **Agradecimientos**

# Índice

Introducción	<b>5</b>
Capítulo 1. Raquel Saguier: la mujer de sus mujeres	<b>20</b>
1.1 Antecedentes	22
1.2 El pacto autobiográfico	28
1.3 Autor+a	34
1.4 Tres imágenes de sí	48
1.5 Conclusiones parciales	54
Capítulo 2. Wilson Bueno: después de la noche	<b>57</b>
2.1 Antecedentes	61
2.2 Bichos gracilianos	72
2.3 Ancestralidades	84
2.4 La escritura y sus fantasmas	95
2.5 La madre y la muerte	112
2.6 Conclusiones parciales	115
Capítulo 3. Jorge Baron Biza: del desierto a su semilla	<b>120</b>
3.1 Antecedentes	123
3.2 Retórica y alegorías de la lectura	137
3.3 La erosión: imágenes del rostro de la madre	145
3.4 La siembra: el desplazamiento de los sentidos	156
3.5 El título	173
3.6 Dina y las Fuentes	197
3.7 Leyes de una escritura	204
Conclusiones	<b>212</b>
Referencias bibliográficas	<b>225</b>

---

## **Introducción**

Cada etapa de la vida es una edición, que corrige a la anterior, y que será corregida también, hasta la edición definitiva, que el editor obsequia graciosamente a los gusanos.

*Machado de Assis*

El tema que nos ha interesado trabajar en esta tesis doctoral surgió a partir de la lectura de *La hermenéutica del sujeto* (2011), de Michel Foucault. En esa obra, el filósofo e historiador francés investiga retrospectivamente no la expresión griega *gnothi seauton* (“conócete a ti mismo”), base del pensamiento filosófico occidental, sino el *epimeleia heautou* (“la inquietud de sí”), buscando comprender las razones por las cuales esa última expresión, que complementaba como propuesta al propósito de la otra entre los presocráticos, fue descalificada en la historia de la filosofía moderna. Foucault nos da a conocer una amplia compilación de todas las prácticas desarrolladas por los sujetos de aquél período para que pudieran *conocerse* y alcanzar *la verdad* (Foucault, 2011: 15-38).

Ese movimiento de “inquietud de sí” promovía la búsqueda del “ocuparse de sí mismo”, es decir, el desarrollo de una serie de prácticas y ejercicios que pudieran transformar el sujeto y llevarlo a lo que estos antiguos comprendían ser una ascesis espiritual, la *salvación*, el autoconocimiento. Bastante resumidamente, entre estas prácticas y ejercicios estaban los llamados *gymnazein*, los ejercicios de abstinencia y cuidados con el cuerpo, y los llamados *melete/meletan/meditatio/meditari*, los ejercicios meditativos (432). De las formas de ejercicio del pensamiento, Foucault las presenta organizadas en tres grandes formas de reflexividad: memoria, meditación y método, cada una de ellas vinculada a un período histórico distinto y con particularidades específicas (438). Los ejercicios meditativos son presentados como *praemeditatio malorum* (la premeditación de los males), *melete thanatou* (la meditación de la muerte) y el examen de conciencia (450-451), de los cuales la meditación de la muerte nos ha llamado la atención y ha conducido la hipótesis que ha estado presente durante todo el desarrollo de esta investigación.

Antes de presentar esta hipótesis, sin embargo, nos gustaría aclarar un poco más qué es esta “meditación de la muerte” y por qué nos ha interesado. La meditación de la muerte es presentada por Foucault como una de las prácticas de sí más antiguas y milenarias, existiendo en diferentes culturas y en diferentes épocas con aspectos que

pueden también ser distintos en cada una de esas circunstancias. Esta práctica es el límite de la premeditación de los males, ya que es un mal que seguramente nos va a pasar, aunque no supiéramos cuándo: “la muerte, desde luego, no es sencillamente un acontecimiento posible, es un acontecimiento necesario. No es simplemente un acontecimiento de cierta gravedad: tiene para el hombre la gravedad absoluta.” (453). Más allá de la práctica de este ejercicio prepararnos para la muerte, es también un ejercicio privilegiado porque permite y promueve, de cierta forma, una toma de conciencia de sí mismo o una mirada hacia nosotros mismos a partir del punto de vista de la muerte. Su práctica, de acuerdo a los estoicos, consiste básicamente en considerar que estamos viviendo nuestro último día. Foucault nos presenta, acompañado de distintas y bellas metáforas, la orientación para la realización de este ejercicio por Séneca, Marco Aurelio, Epicteto. Su propósito es poder esperar la muerte con alegría, listos para que ella nos pueda sorprender a cualquier momento, estando atentos de buscar la mejor ocupación posible para recibirla. Al efectuar un corte en la duración de la vida por el pensamiento, se puede percibirse a sí mismo y dar al presente, al instante presente, su real valor (454-455).

Antes de conocer este estudio de Michel Foucault, tuvimos la oportunidad de investigar, durante la maestría hecha en la Universidad Federal de Minas Gerais, en Brasil, la obra *Memorias póstumas de Blás Cubas* (1881), de Machado de Assis. La obra del escritor brasileño del siglo XIX juega con el tema de la muerte y de la escritura al proponer que su narrador, muerto, haya decidido escribir un libro y se designa a sí mismo, a partir de este absurdo, con la categoría de “difunto-autor”, ya que pasa a escribir sólo después que muere. A partir de este elemento ficcional *fantástico*, el narrador-protagonista traba una serie de reflexiones entre estas temáticas, tratando la muerte con ironía y aprovechando su no pertenencia a la sociedad en que ha vivido para contar *la verdad* sobre sus propios actos e intenciones de cuando participaba de ella. En esta obra, el narrador asocia las etapas de cada vida humana a distintas ediciones del mismo libro, idea que lo hace crear “la teoría de las ediciones humanas”, la cual citamos en el epígrafe de esta introducción y cuya referencia el título de nuestra investigación sugiere.

Machado de Assis desarrolla en esta obra una metáfora que une la vida en sus etapas, es decir, la infancia, la juventud, la madurez, la vejez (etapas asociadas por Séneca en la meditación de la muerte, por ejemplo, a cada hora del día hasta el ocaso y,

por lo tanto, el momento mismo de morir) a la materialidad del libro, que se pierde con la muerte. Esta materialidad del libro está vinculada a su aspecto físico y concreto, como la calidad del papel de las páginas o de la tapa, “más lujosa”, y la disminución de las *erratas*, sugiriendo un irónico *desarrollo* o *evolución* de lo humano. El sentido metalingüístico de esta transferencia de la vida al libro expone la conciencia de la artificialidad de esta obra y transforma también el momento de la lectura en etapas sucesivas y conscientes de los efectos de esa progresión. El escritor, que, según los críticos, inaugura la escuela literaria *realista* en Brasil con esta obra, parece desarrollar literariamente y de manera inversa los presupuestos que los presocráticos buscaban como ápice espiritual del alma a partir de las prácticas del cuidado de sí, ironizando cualquier posibilidad de transformación ascendiente en relación a valores o virtudes del hombre que figura en su novela, tanto el narrador-protagonista - el “difunto-autor” -, como los personajes que lo acompañan en el relato de esta vida estéril de la sociedad blanca, burguesa y esclavista del Río de Janeiro del siglo XIX.

De la tensión entre estas potencias tan contradictorias cuanto posibles de la vida humana, entre estas formas de reflexionar con respecto al tema tanto filosóficas cuanto literarias, ha surgido la idea de la elección de nuestro *corpus* de investigación. La lectura de la primera obra elegida, *El desierto y su semilla* (1998), de Jorge Baron Biza, única obra literaria del escritor, fue la que ha dictado la elección de las otras y que ha instaurado la cuestión orientadora de nuestro trabajo: ¿es posible decir que este libro haya sido escrito como práctica de una “inquietud de sí”? ¿Como un “ejercicio de sí”? ¿Como una “meditación para la muerte”? O, aún, ¿como un “examen de conciencia”, que se hace sobre los hechos del día antes de irse a dormir? Estas cuestiones han surgido porque, más allá de ser la única obra literaria publicada del escritor, y por lo tanto la última, la temática de la muerte imbricada al desarrollo de la escritura es una constante en esta novela. El hilo conductor de nuestra selección, entonces, ha partido de la búsqueda por otras obras que también hubieran sido las últimas escrituras de sus autores antes de su muerte, ya que esta era la temática que nos interesaba y sobre la cual queríamos investigar literariamente.

De las otras tres obras que elegimos y que ingresaron en el proyecto inicial: *Mano, a noite está velha* (2011), de Wilson Bueno; *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero y *La arquitectura del fantasma: una autobiografía* (2006), de Héctor Libertella, solamente *Mano, a noite está velha* ha permanecido hasta el final de la



investigación. *La arquitectura del fantasma*: una autobiografía, último libro de Héctor Libertella publicado antes de su muerte fue el primer retirado de este estudio. Después de la publicación de esta obra, en 2006, póstumamente, otros libros del autor salieron en 2008 y 2009. El escritor es reconocido por sus reescrituras y juegos con sus propios textos, juego que siguió con los libros que empezaron a surgir luego de su muerte, planeados por el propio autor para que fueran publicados con este fin “fantasmagórico”. No agregar otros libros de Libertella podría sacarle la profundidad del estudio y desequilibrar la elección respecto de los otros autores elegidos. Hemos decidido también cambiar otro de los autores por una cuestión de equilibrio del género. Hemos sentido falta de una mirada femenina y su punto de vista para dialogar con la temática de la muerte y de la propia escritura y su forma de escribir. Entonces sacamos a Mario Levrero de nuestro trabajo para traer a Raquel Saguier, que, con *El amor de mis amores* (2007), participa del criterio fundamental que construimos para este trabajo. Vale decir que esta selección ha considerado el corte temporal que concierne el proyecto de investigación del cual hicimos parte a lo largo de los años 2012 y 2013, “Escrituras latinoamericanas. Literatura, teoría y crítica en debate (1990-2010)”, dirigido por las profesoras Roxana Patiño y Nancy Calomarde y de una de las disciplinas que participamos como adscripta en el mismo periodo en esta Universidad, “Escrituras Latinoamericanas (1990-2010)”.

Las tres obras que constituyen nuestro *corpus* de estudio, por lo tanto, son los últimos libros escritos por cada uno de sus autores antes de la muerte. La primera de ellas, *El amor de mis amores* (2007), de la paraguaya Raquel Saguier, fue publicada entre la muerte de su marido y la suya, ocurrida en el mismo año de la publicación. *Mano, a noite está velha* (2011), escrita para ser publicada póstumamente por contener datos autobiográficos, fue traída a la luz tras el brutal asesinato del escritor, el brasileño Wilson Bueno, en 2010. *El desierto y su semilla*, por su parte, fue la única novela del escritor argentino Jorge Baron Biza, como dijimos, que se suicidó tres años después de la publicación de su libro. Son, por ende, las últimas ediciones que pudieron dejar de su trabajo y sobre sí, ya que todas las obras establecen claro diálogo autobiográfico. Las tres narrativas seleccionadas, además, presentan de manera bastante concreta en su escritura<sup>1</sup> la presencia de la muerte.

---

<sup>1</sup> Aclaremos que el concepto de “escritura” al que aludimos en este trabajo debe ser remitido al cuerpo del proyecto de equipo (SECYT-CIFFHI) mencionado. Tal concepto se acerca a la noción desarrollada por

A partir de la hipótesis de que el desarrollo de estas escrituras podrían funcionar para sus autores como meditaciones para la muerte, propusimos algunos objetivos para esta investigación que se fueron cambiando en la medida que profundizamos la lectura de cada una de las obras. El debate teórico-filosófico sobre el tiempo y la muerte, por ejemplo, que habíamos propuesto al principio de este trabajo se fue disolviendo, ya que las reflexiones específicas de cada narrador estudiado sobre estos temas se fueron consolidando al lado de cada lectura que hicimos. Lo mismo para el objetivo que teníamos de investigar estas narrativas a partir de definiciones puntuales de género y estructura literaria, ya que buscamos seguir aspectos particulares de cada texto para construir nuestro análisis. Nuestras nociones de las formas de leer estas literaturas fueron estabilizadas y desarrolladas a partir de la lectura de “O jogo do texto” (1979), de Wolfgang Iser.

Hemos decidido, entonces, buscar una manera por la cual pudiéramos establecer con estas narrativas algún tipo de juego entre autor y lector, usando como tablero el texto literario. El teórico alemán en este texto, más allá de definir algunos conceptos del juego, dibuja una serie de posibles niveles a partir de los cuales el lector pudiera participar del juego propuesto por el autor, especialmente porque el texto ficcional invoca la presencia de este lector para que lo lea *como si* fuera realidad (Iser, 1979: 107), aunque los textos que elegimos trabajar se encuentren en la ambigüedad entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional.

Entre los niveles de diferencia que ocurren simultáneamente en el texto y cuyos vacíos ponen el juego en movimiento, Iser propone que esto se pueda dar 1) extratextualmente, entre el autor y el mundo en el que interviene y entre el texto y un mundo extratextual, bien como entre el texto y otros textos; 2) intratextualmente, entre los ítems seleccionados a partir de sistemas extratextuales y entre constelaciones semánticas construidas en el texto; 3) entre texto y lector, entre las actitudes naturales del lector y aquellas que se le exige adoptar y entre lo que es denotado por el mundo y repetido en el texto y lo que esa denotación pretende transgredir (107-108). Las lecturas que desarrollamos de las obras elegidas, por lo tanto, fueron organizadas a partir de este juego literario propuesto por Iser, es decir, considerando la relación que los autores y sus textos establecen con el mundo y con otros textos; el diálogo que el sistema de

---

Roland Barthes de la escritura como “espacio epistemológico y creativo de cruces de géneros y discursos”, compartida y debatida en las discusiones y avances de dicho proyecto.

significados y sentidos lingüísticos construido en la obra puede establecer con este mundo; y la admisión de una actitud flexible como lectora, ya que la tercera instancia presupone tanto una actitud “natural” del lector cuanto “aquellas que se le exige adoptar”. La “transgresión” del mundo pretendida por el lenguaje literario, por supuesto, fue obviamente puesta en relieve.

Debemos explicitar también la premisa de la cual partimos con respecto a la ficción y a la literatura en relación al que Iser, en publicación posterior, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária* (2013), llama plasticidad humana y el papel significativo que el juego desempeña en ese dominio. Iser comprende la literatura como una articulación organizada del ficticio y del imaginario. Por ficticio, él comprende toda la forma particular de un imaginario *no totalizable* que produce el “efecto de real”, sustituyendo el “saber tácito” que presupone la oposición entre ficticio y real por una lógica ternaria, en la que los términos “ficticio”, “real” e “imaginario” se relacionan sin contraponerse (Iser, 2013: 29). De esa articulación, la literatura emerge y se diferencia de los otros modos de ficción y tiene en el juego la función estructurante de regular esta interrelación entre el ficticio y el imaginario. Según este mismo Iser, tal estructura del juego permite dos cosas:

1. Ela atualiza a inter-relação sob diversas formas e, como nenhuma delas pode determinar o fictício, o imaginário e sua interação, cada forma sempre é historicamente marcada, ou seja, o texto literário, como espaço de jogo, abre-se para a história.
2. Cada forma da estrutura do jogo evidencia uma determinada objetivação, à qual se restringiu a plasticidade humana; aqui se mostra ao mesmo tempo a necessidade de autopresentificar. O texto literário, como espaço de jogo, pode então oferecer respostas à pergunta de por que o homem necessita de ficção. (29-30)

Las formas en las que la interrelación entre el ficticio y el imaginario están circunscritas a determinado periodo histórico. A cada forma de esta interrelación que ocurre siempre de manera parcial en relación a los elementos que articula, el juego propuesto por el texto literario es actualizado, el texto “se abre para la historia”. La plasticidad humana está restringida a cada forma producida por el juego, es decir, la forma surge de la interacción particular en que el juego es puesto, “autopresentificándose” en la memoria de un imaginario. El texto literario como espacio

de juego, entonces, responde a la pregunta de por qué el hombre necesita de ficción por el hecho de la necesidad constante e irrefutable de “reeditarse”.

Este conjunto de formulaciones teóricas de Wolfgang Iser que esbozamos de manera sumaria nos permite pensar críticamente “la teoría de las ediciones humanas”, de Machado de Assis, ya que, como metáfora de esta plasticidad, revela la arbitrariedad de una “edición definitiva”. A partir de eso, entonces, buscamos la última edición y la actualización de la imagen que los autores hacen de sí y de su relación con la muerte, cuando entregarán su edición definitiva *posible* a los lectores, produciendo, a cada lectura, la presentificación de esta edición.

Más allá de esta breve introducción y de las conclusiones que alcanzamos al final de este trabajo, estructuramos nuestra investigación en tres capítulos, cada uno de ellos dedicado a cada uno de los autores elegidos. Todos ellos traen una breve presentación de los escritores y un pequeño y parcial estudio sobre la fortuna crítica de la obra específica o de trabajos anteriores, especialmente en el caso de Raquel Saguier y Wilson Bueno, que a pesar de la vasta obra literaria, presentan pocos estudios dedicados a ella, menos aún a esta última narrativa. Nuestra lectura, sin embargo, a pesar de contemplar los elementos que juzgamos más relevantes sobre esta fortuna crítica, guarda independencia en relación al abordaje de los estudios que revisamos. Para buscar una respuesta para nuestra cuestión, fue necesario hacer una lectura bastante particular de cada obra, ya que, más allá de lo que las acercan y que constituyen las semejanzas que hicieron posible la elección de este *corpus* de trabajo, presentan muchas diferencias, desde los propósitos que se muestran para la escritura de estos textos cuanto la manera en la que cada escritor elige, organiza, construye y juega con su memoria e imaginario para producir estas narrativas.

En el primer de los capítulos, titulado “Raquel Saguier: la mujer de sus mujeres”, hicimos la lectura de *El amor de mis amores* apoyándonos en los estudios de Philippe Lejeune, Virginia Woolf, Norma Telles y Sylvia Molloy. Philippe Lejeune, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994), a partir de su intento en definir las bases para lo que puede ser considerado una autobiografía, nos ha presentado el concepto de “pacto autobiográfico”, el que instituímos para la lectura de esta obra. Al buscar definir el género, Lejeune, en “El pacto autobiográfico” (1994), de 1975, acomoda la autobiografía en Europa históricamente a un período de cerca de dos siglos (desde 1770) y textualmente parte de la posición del *lector*, lugar en el que se sitúa y

para quien el texto se dirige. Su definición de autobiografía, entonces, es la siguiente: “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). A partir de esta definición, Lejeune propone que, para el establecimiento del “pacto autobiográfico”, es necesaria la coincidencia entre la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje* (52).

Es importante señalar sobre la elección de este estudio que tanto las cuestiones que se multiplicaron de las problemáticas surgidas a partir de este intento de definición (que el propio Lejeune, una década después, en “El pacto autobiográfico (bis)” (1994), de 1986, dirá que es una “definición” de apariencia dogmática” (125)) cuanto los nudos o puntos ciegos que este mismo intento fue generando no son el foco de nuestra investigación. Sin embargo, como los textos que elegimos para este trabajo parten de la cuestión autobiográfica como elemental, no fue posible huir de parte de esta discusión, aunque no la hayamos asimilado integralmente de la manera como Lejeune propone. A lo largo de su abordaje, el estudioso francés discurre sobre términos como “verdad”, “confesión”, “real”, “ficción” y otros vocablos de sentidos múltiples y complejos que se chocan con los que estamos manejando en esta investigación, y por eso no las incorporamos en nuestro estudio. Lejeune, por ejemplo, contrapone, a partir del “saber tácito” observado por Iser, como vimos, el “real” de la “ficción” y se apoya en eso para buscar las definiciones que busca construir para la autobiografía y todo lo que de ella parte. En nuestra lectura, estas nociones se articulan entre sí para crear el “efecto de real”, sin una búsqueda por la “verdad” de cada autor o por alguna “confesión”. De estos últimos vocablos, por su vez, “verdad” y “confesión”<sup>2</sup>, tomamos como referencia los sentidos que Michel Foucault les atribuye a partir de los “ejercicios de sí” sobre los cuales discurre en *La hermenéutica del sujeto* (2011). La elección del “pacto autobiográfico” como el modo de lectura para esta última obra de Raquel Saguier, por ende, se dió por ser la única narrativa de nuestro *corpus* que se acomoda a esta definición de Lejeune: *autor*<sup>3</sup>, *narrador* y *personaje* presentan la misma identidad.

---

<sup>2</sup> Para una noción más profundizada sobre estos términos, ver *El gobierno de sí y de los otros* (2009) y *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II* (2010), ambos de Michel Foucault.

<sup>3</sup> Vale decir que la noción de *autor* que usamos tampoco es la de Lejeune (1994), que lo considera una “persona real” (61). La noción que trabajamos se acerca más de la “función “autor”” de Foucault, en “¿Qué es un autor?” (1969).

Hechas estas consideraciones, todavía en este capítulo sobre Raquel Saguier, nos apoyamos en los textos “Autor+a” (1992), de Norma Telles y “Mulheres e ficção” (2014), de Virginia Woolf para discurrir sobre la condición de la mujer en su papel social tanto en el siglo XIX como en el XX, y el embate con las posibilidades de escribir en estas circunstancias. Ambas escritoras problematizan la cuestión femenina y aportan datos históricos con relación a las limitaciones que las mujeres llevan cuando comparadas a los hombres de los mismos períodos. Estos estudios se han mostrado fundamentales para esta lectura porque Raquel Saguier, como mujer que escribe, ha dejado claras huellas en su narrativa que reflejan condiciones semejantes a las presentadas por Woolf y Telles.

Este aspecto de esta obra de Saguier ha contribuido para que siguiéramos nuestra lectura, entonces, con el soporte de Sylvia Molloy, que, en *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), discurre sobre las razones y motivaciones explícitas o implícitas que llevan alguien a escribir sobre sí y las formas de organizar los textos autobiográficos para la construcción de un registro para la posteridad, útil tanto para alejarse del olvido cuanto para elegir qué memorias deben permanecer. Este estudio de Molloy, en especial, dialoga profundamente con la cuestión que nos interesa investigar, ya que este movimiento de escritura de sí presupone la constante presentificación de una memoria para allá de la muerte. Sylvia Molloy (1996) cuenta, citando Eduardo Wilde, que Sarmiento, enojado con Pedro Goyena, dijo: “Yo me he de vengar de él: no he de escribir su biografía” (196). Esa manera de defender la memoria y llevarla a una supuesta “permanencia” o “eternidad” es uno de los propósitos observados por la estudiosa a lo largo de su trabajo, lo cual nos ayuda a pensar si se puede leer a esta escritura en especial como un “ejercicio de sí”, como una “meditación para la muerte”.

El segundo capítulo, “Wilson Bueno: después de la noche”, fue dedicado a *Mano, a noite está velha*. Leímos esta obra acompañados del soporte de Antonio Candido, Achille Mbembe y Giorgio Agamben. Para esta lectura, elegimos otro pacto, ya que la narrativa no se adecua al que Philippe Lejeune define como autobiografía: el personaje y el autor no presentan el mismo nombre ni reflejan la misma identidad, proponiendo explícitamente un juego literario distinto de aquél que exige confiabilidad entre autor y lector. La ficción, por lo tanto, se muestra sin rodeos en esta obra y establece fuerte diálogo también con cierta tradición ficcional. El texto de Antonio

Candido que fue fundamental para darnos apoyo para la lectura de este último libro de Wilson Bueno, “Os bichos do subterrâneo” (2006), trata de Graciliano Ramos y de la forma como el escritor brasileño de la década de 30 construye la relación entre lo humano y lo animal.

Graciliano es directamente citado por Bueno, aspecto de su narrativa que no pudimos ignorar en nuestra lectura. Es necesario decir que el análisis de Antonio Candido se basa en una mirada histórico-sociológica de la literatura brasileña que inserta a Graciliano Ramos en un lugar privilegiado de esa historia y de esa sociología literaria. Sin embargo, la lectura ofrecida por Candido, a pesar de muy rica y dilucidar los tipos humanos que Wilson Bueno denomina “bichos gracilianos”, no da énfasis lo suficiente a la estructura colonial que determina las tensiones y los conflictos que estos tipos humanos representados en la literatura de Graciliano Ramos presentan y son, de alguna manera, retomados por Wilson Bueno. Para esta cuestión colonial, Achille Mbembe nos oferta, en *Necropolítica: biopoder, soberanía, estado de exceção, política da morte* (2020), un conjunto de formulaciones que aclaran esta ausencia de enfoque de Antonio Candido. En ese sentido, debemos decir que buscamos señalar, en el pensamiento de Mbembe, la relación del hombre en condición social animalizada y la muerte.

La referencia más determinante para la lectura particular que proponemos para *Mano, a noite está velha*, no obstante, fue *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006), de Giorgio Agamben. En este estudio, Agamben busca delinear históricamente, en occidente, desde la Antigüedad hasta los modernos, pasando por la Edad Media, la cultura del fantasma y su relación con la palabra. Elegimos este trabajo porque la narrativa de Wilson Bueno que hace parte de nuestro *corpus* se construye a partir de la memoria de los muertos: familiares, escritores, artistas *pop* y, en el límite, el propio Bueno. Con la orientación de este estudio profundo de Agamben, pudimos inscribir *Mano, a noite está velha* tanto en el cánón literario brasileño con la ayuda de Candido, como en una tradición fantasmática antiquísima, conformando la obra desde la construcción del personaje hasta la conducción del texto. El trabajo de Agamben también fue importante para nuestra lectura porque ha puesto la luz sobre toda una atmósfera aérea, tediosa, melancólica, “acidiosa” que predomina en toda la narrativa, presentificada constantemente en la propia obra y constituyéndose como la

propia obra misma. Proponemos por nuestra parte investigar el uso literario de la palabra para la producción de esa atmósfera en la contemporaneidad.

El capítulo sobre el argentino titulamos “Jorge Baron Biza: del desierto a su semilla” y desarrollamos nuestra lectura con base en los estudios de Paul de Man, Roland Barthes y João Adolfo Hansen, más allá de una breve incursión hacia Gilles Deleuze y Félix Guattari para leer también a “Leyes de un silencio” (2010), cuento de Jorge Baron publicado posteriormente. *El desierto y su semilla* tampoco se puede leer como una autobiografía, a pesar del narrador-personaje compartir en primera persona desde el lugar que el propio autor parece haber vivenciado los trágicos y conocidos eventos que han sucedido a su familia. Sin embargo, como pasa con Wilson Bueno, el narrador-personaje y autor no llevan el mismo nombre, y mucho de lo narrado no es pasible de verificación. El juego autobiográfico y literario que Jorge Baron Biza explícitamente propone, entonces, nos ha llevado a buscar las referencias con las que dialoga con el intuio de participar de este juego.

De Paul de Man, por ejemplo, no nos limitamos a “La autobiografía como desfiguración” (1991), texto citado por Jorge Baron tanto en su obra literaria como en su ensayo titulado “La autobiografía” (2010), conferencia compartida por primera vez en mayo de 2001. En *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (1996), De Man nos orienta hacia una lectura retórica de la práctica discursiva centrada en las alegorías de los textos de estos autores. Para comprender mejor este fenómeno, buscamos a los textos del profesor João Adolfo Hansen especialmente en *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) e “Instituição retórica, técnica retórica, discurso” (2013), textos en los que presenta un histórico de la institución y como la retórica se ha constituido como una técnica de ordenación de los argumentos y recursos literarios en los textos, inclusive de la alegoría, para la cual Hansen dedica un libro entero. Es importante decir que esta elección tampoco es gratuita. João Adolfo Hansen es lector de Paul de Man y fue quien ha presentado este libro del escritor belga en Brasil<sup>4</sup>, y su breve reseña está subyacente a la lectura que buscamos realizar alegóricamente.

Siguiendo esta huella inicialmente dejada por Jorge Baron Biza, que utiliza una reproducción de una obra de Arcimboldo en la tapa de la primera edición de su libro, encontramos el texto de Roland Barthes titulado “Arcimboldo o El retórico y el mago”

---

<sup>4</sup> Ver “Por que o ser e não antes o nada?” (1997), de João Adolfo Hansen.



(2009). En este trabajo, el crítico francés busca comprender las estrategias de Arcimboldo en la creación de sus *Cabezas Compuestas*. El diálogo entre *El desierto y su semilla* y el arte del siglo XVI de Arcimboldo, más allá de la conciencia retórica de la construcción del texto literario por parte del autor, nos hicieron atribuir relevancia a este estudio como soporte de lectura. Barthes observa que, a pesar de Arcimboldo ser un artista plástico y desarrollar su trabajo con imágenes, estas son hechas a partir de los dibujos de objetos nombrados. El nombre de los objetos agrega, en cada obra, sus significados y sentidos, cuyo encadenamiento, para Barthes, hace de Arcimboldo un “retórico”. Esta lectura de Barthes, por lo tanto, confluye en la dirección del hilo que buscamos conducir nuestro trabajo: a partir de las palabras que componen el título del libro, ya alegórico y referente a la muerte, buscamos identificar como ellas se desarrollan dentro del texto, bien como sus implicaciones para la lectura y para el juego que Jorge Baron parece proponer a su lector.

La lectura de *El desierto y su semilla*, sin embargo, se ha desbordado hacia “Leyes de un silencio”, narrativa de Jorge Baron Biza que ha sido publicada en el mismo año de la novela. Como una especie de cuento que mantiene el mismo narrador, los mismos personajes y se presenta cronológicamente como un paralelo en relación a las circunstancias presentadas en la novela, extendemos nuestro análisis hasta este pequeño apéndice de su obra literaria, como si fuera un capítulo sacado de la novela. Para leer este procedimiento nos apoyamos en “Un Edipo demasiado grande”, capítulo de *Kafka: por una literatura menor* (1990), de Gilles Deleuze y Félix Guattari, pues en este texto los autores tratan tanto de la relación con el padre a partir del Édipo y de las cuestiones psicoanalíticas que se construyeron en torno al mito cuanto del concepto de “desterritorialización” (21), en el cual nos vamos a basar para desarrollar esta lectura en especial. La escritura de Jorge Baron Biza se relaciona intertextualmente de forma muy especial con la literatura del padre, cuyo entierro es narrado en “Leyes de un silencio”, que retoma y modula la alegoría de *El desierto y su semilla*.

Nos falta todavía enfatizar una vez más en esta introducción que utilizamos abordajes distintos para la lectura de cada obra. Eso lo hicimos porque nos apoyamos en el presupuesto teórico que no subsume las obras a un referencial *teórico* ya predeterminado *a priori*. Sobre esta cuestión teórico-metodológica, Wolfgang Iser, en *How to do theory* (2006), distingue con claridad la *teoría del método*. Para él,

Every theory embodies an abstraction of the material it seeks to categorize. The degree of abstraction is a precondition for the success of the categorization, and so the theory screens off the individuality of the material, whereas it is the central function of interpretive methods to focus on and elucidate this very individuality. Thus theory provides the framework of general categories, while method, through individual analysis, makes it possible to differentiate retrospectively between the assumptions underlying theory because of the material that is not covered by the categories. (10)

El análisis literario que privilegiamos en este trabajo, por lo tanto, busca investigar la individualidad de cada obra en particular. Por esta razón, nuestro método ha exigido el apoyo de los textos teóricos específicos para la lectura de cada obra literaria estudiada. Iser, tras un breve bosquejo de algunas teorías contemporáneas aplicadas en los análisis de textos literarios, sigue su reflexión afirmando que hay las que no son directamente aplicadas como las que ha utilizado como ejemplo: “teorías generalmente establecen los fundamentos para los encuadres de las categorías, en cuanto los métodos aportan los instrumentos para los procesos de interpretación”<sup>5</sup> (11). A partir de esta distinción, aclaramos que nuestro foco ha sido el método que se utiliza de distintas teorías como instrumento para acercarnos a una posible respuesta para la pregunta fundacional de esta investigación.

Buscamos, por lo tanto, sus particularidades a partir de los conceptos generales de la teoría, confrontándolas y distinguiendo sus particularidades o similitudes a partir de sus categorías generales. Este presupuesto teórico metodológico se relaciona al análisis literario de los textos. Esto, sin embargo, no es nuestra finalidad última en este trabajo. Ello nos sirve para pensar sobre la imagen que estos escritores crean de sí mismos, sea como sujetos, como personajes, como narradores o como autores en la convivencia con la muerte de los otros o en la inminencia y proyección de la propia muerte.

A pesar de este texto haber sido pensado y escrito en una lengua extranjera sin haber alcanzado nunca la comodidad del lugar fluido de la expresión en la lengua materna ni la segura asertividad de su registro, esperamos que estas reflexiones puedan

---

<sup>5</sup> libre traducción: “Theories generally lay the foundation for the framework of categories, whereas methods provide the tools for processes of interpretation.”

encontrar prolífico diálogo entre sus lectores y contribuir para el desarrollo de los estudios literarios sobre las obras y las cuestiones que propusimos para este trabajo.

## **Capítulo 1. Raquel Saguier: la mujer de sus mujeres**

Raquel Saguier (nacida en Asunción, Paraguay, de 1940, fallecida en la misma ciudad, en 2007), según Tereza Méndez-Faith (2009) es conocida en su país como la primera escritora paraguaya del “posboom” femenino. Los estudios de sus obras, sin embargo, todavía son escasos y están dedicados a percibir la mirada femenina, íntima, personal, irónica y sociocrítica que la escritora desarrolla en su narrativa (Dionisi, 2002; Steckbauer, 2002; Méndez-Faith, 2004, 2009).

Desde abril de 2011, la Biblioteca del Centro Paraguayo Japonés, en Asunción, alberga el “Espacio Raquel Saguier”, dedicado a la escritora como “un merecido homenaje de reconocimiento y admiración” por haber cumplido un importante papel en la “transición y logro de la emancipación femenina en el país” (Acosta, 2011). La inauguración del espacio ha ofrecido la oportunidad de entrevistar a Emi Kasamatsu, quien ha hecho la organización del lugar, más allá de ser amiga personal de Raquel Saguier y su compañera en el Taller Cuento Breve, dirigido por el profesor Hugo Rodríguez. La participación de Saguier en ese taller desde 1983, le ha rendido la publicación de *La niña que perdí en el circo* en 1987.

En respuesta a las preguntas que Daniela Acosta le hace, Emi Kasamatsu enfatiza la escasez de escritoras en el Paraguay “a la altura de Raquel Saguier”, especialmente por la difusión y apreciación de sus obras a nivel nacional e internacional. Enfatiza su talento indiscutible y la situación en la que ha vivido y ha sido educada, época en que “la mujer estaba profundamente arraigada en el plano del hogar como reproductora y doméstica. Eran mal vistas las transgresoras de las tradiciones culturales y costumbres en el entorno social del Paraguay.”

A pesar de eso, o quizás por eso mismo, Raquel Saguier ha desarrollado en sus narrativas “el mundo reprimido de tantas mujeres”. Para romper el silencio femenino y poner su voz interior a favor de compartir las dudas e indagaciones de la mujer y denunciar lo absurdo de una moral, se ha insertado “en el inconsciente colectivo de la marginación femenina”. En sus novelas, ha tratado de manera gradual las diversas cuestiones del universo femenino, enfrentando “con valentía al tabú cultural enraizado firmemente y practicado sin reparos dentro de la cotidianidad”.

Ha valorado a la mujer, a lo largo de su escritura, en su aspecto emocional, sensual y financiero, como al poner en evidencia madres que son jefas de hogar. Las metáforas que ha producido dialogan con la revolución femenina y la exigencia de la igualdad de derechos y oportunidades en la sociedad paraguaya. Emi Kasamatsu

menciona que por haber escrito sus cuatro primeras obras antes del fin de los años noventa, se ha adelantado “a los acontecimientos con la importancia de la inserción femenina en los distintos estamentos sociales”.

A pesar de los pocos estudios sobre su obra y el desconocimiento general sobre su papel como escritora, algunos eventos ya están siendo producidos para enmarcar su lugar en la literatura paraguaya y latinoamericana. En julio de 2020, el ciclo de conferencias sobre la vida y obra de escritoras paraguayas fue dedicado a ella. El trabajo de la doctora en Letras por la Universidad Nacional de Asunción, docente e investigadora María del Carmen Pompa, sobre la obra de Raquel Saguier fue presentado oralmente en esta ocasión y registrado, de manera virtual, vía *streaming* por YouTube<sup>6</sup>.

### 1.1 Antecedentes

La obra de Raquel Saguier está compuesta por cinco novelas que dialogan bastante entre sí. La primera de ellas, *La niña que perdí en el circo* (1987), es una narrativa que cuenta el reconocimiento y el reencuentro entre la narradora y sí misma cuando niña. La primera persona del texto se muestra con bastante intimidad a esta escritura. Esta primera obra ha alcanzado trece ediciones en Paraguay, más allá de traducciones al francés y al portugués. Maria Gabriella Dionisi, en “Denuncia e ironía en las novelas de Raquel Saguier” (2002) presenta una lectura sobre las cuatro novelas que compusieron su obra hasta 2002 resaltando la gran intensidad de su ficción, pues sus personajes se presentan siempre en distintos tipos de choque, sea por buscar superar traumas infantiles, sea por luchar en oposición a las leyes de la moral y de los tabúes del medio social en que viven, sea por cuestionar lo que ya es dado como verdad, sea por reconocerse atrapados por la soledad y la hipocresía.

Sobre *La niña que perdí en el circo* (1987), Dionisi llama la atención para la ambigüedad de una narrativa que, a pesar de no ser una “verdadera autobiografía”, describe escenas de los primeros años de la escritora y la experiencia íntima de la pubertad, narrados en medio a una serie de metáforas que agregan poeticidad a su texto. Además, la crítica destaca el desdoblamiento de voces del personaje y su gradual

---

<sup>6</sup> Conferencia disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2Br9jq7J1TI>. Vista por última vez el 21 de noviembre de 2021.

unificación buscando, con esta escritura, traer a superficie la memoria de eventos dolorosos para analizarlos y comprender sus efectos en la trayectoria del “equilibrio existencial” de la narradora: “La niña-mujer reconstruye, sin amargura, el pasado para vivir mejor el presente, a fin de percibir el gusto de los placeres simples que brinda la vida” (2). El pasado oscuro de la infancia presentado metafóricamente, para Dionisi, buscan también superar los nudos que observa en la vida de los mayores. Se nota que la conclusión puntuada por la estudiosa sobre el primer texto literario de Raquel Saguier culmina con un un juego metalingüístico bastante consciente de su creación:

A través del filtro de la memoria y de un juego de espejos en el que las voces se superponen hasta la fusión total, las imágenes del pasado brotan espontáneamente de lo más recóndito de la personalidad hasta llegar a la escena final. La niña, viendo a la mujer escribir su historia, la historia de ambas, afirma decididamente: “esta vez no nací de mi madre sino de las entrañas de un libro. Su primer libro. Allí encontré mis raíces, mi alimento, mi pequeña ración de vida. Ella tuvo que escribirlo, tuvo que abrirse, pujar desde su oscuridad para que yo saliera a la luz. Es la mujer quien me ha devuelto a la vida. Por ella existo.” (Saguier, 1987: 140) ( apud 2)

Sobre el segundo libro de Raquel Saguier, *La vera historia de Purificación* (1989), Maria Gabriella Dionisi (2002) enfatiza la trayectoria de la narradora protagonista, Purificación, que sufre la represión sexual común a todas las mujeres de su medio y su posterior liberación, pasando por la descubierta del propio deseo y rellenándole al texto de ironías sobre esta opresora condición femenina moral. La cumbre de esta ridiculización de la sociedad moderna se da con la creación de un tribunal imaginario en el que ella propia se acusa de culpable, pues el amor y la pasión valen menos que la costumbre (4).

La tercera novela, de 1994, *Esta zanja está ocupada* (1994)<sup>7</sup>, recibió el Premio El Lector y Mención de Honor en el Premio Nacional de Literatura de 1995, ganado aquel año por Augusto Roa Bastos (5). Esta narrativa, por su vez, abandona la primera persona y se impone como una voz en tercera persona que manipula y juega con personajes y lectores al mismo tiempo, presentándonos un enigma y una pesadilla como enredo. Dionisi llama la atención, en este libro, respecto de una serie de procedimientos

---

<sup>7</sup> Tal obra, de acuerdo a Emi Kasamatsu, está considerada como la mejor novela paraguaya de los últimos tiempos.

narrativos que Saguier utiliza en el intento de generar en el lector las tensiones propuestas por la “turbia historia de corrupción política, de amores mercenarios, de violencia física y psicológica” (5) que narra, tales como cuadros, fotogramas, regresiones, aceleraciones, montajes y desmontajes de tipo cinematográfico, más allá de una estructura semejante a un rompecabezas hecho de engañosas pistas, falsas informaciones y sospechas (5). La misma estudiosa observa, sobre esta novela, que hay también, sobreponiéndose al análisis psicológico de los personajes, la denuncia del mundo político y, por consecuencia, de la realidad social contemporánea, vinculando sus cuestiones a “las incertidumbres de la transición democrática sufrida en Paraguay” (6). Al final de la novela, la tercera persona se transforma en un “yo” femenino que cuenta sobre su venganza, que también es “metalingüística”, bien sucedida:

En estas páginas, finalmente, se realiza el propósito más elevado de la creación artística: el encuentro, la síntesis entre realidad y ficción.

El lector descubre haber sido observado, durante toda la narración, por otro autor anónimo que no sólo cometió el asesinato sino que escribió la novela también. De nuevo Raquel Saguier logra proponer el antiguo debate unamuniano sobre el vínculo que existe entre un “ente de ficción” y su creador, para llegar a la conclusión que la relación más estrecha se da entre las palabras, los vocablos y la realidad porque si -como dijo Sartre- “las palabras son acciones”, la escritura es el mejor acto de rebeldía contra la degeneración de la sociedad. (6-7)

En *La posta del placer* (1999), publicada en 1999, Dionisi nota otro rasgo de ironía en su literatura, satirizando otra vez tanto las cuestiones sexuales contemporáneas cuanto las intrigas políticas de nuestro tiempo. Como técnica narrativa, la crítica apunta para la creación de un elemento de curiosidad a incitar al lector, a quien el autor, apartado del texto, presentará múltiples interpretaciones de la historia, promoviendo la duda y la imprecisión (7). Esta denuncia mezclada con ironía, a su vez, también dialoga con la literatura cuando construye una vida “en la que el hombre de “carne y hueso” ya no tiene cabida. Su vida tiene sentido sólo al convertirse en un “personaje” concebido e imaginado por los demás.” (8) Si pensamos en el juego entre ficticio e imaginario que Iser (2013) propone como responsable por la construcción de un “efecto de real” en el texto literario, esta descripción de Dionisi sobre las técnicas narrativas de estas obras de



Raquel Saguier demuestra una clara conciencia de la autora con respecto a este juego y a los efectos que produce en el lector.

Sonja Steckbauer, en “Raquel Saguier: ficción autorreflexiva y sociocrítica en busca del amor” (2002), también hace un recorrido sobre las cuatro novelas de Raquel Saguier, mencionando, ya en 2002, que la escritora preparaba su próxima narrativa, *El amor de mis amores* (86). La crítica considera las dos primeras obras de Saguier más autobiográficas, mientras que en las dos últimas la escritora desarrolla un carácter inventivo a partir de los géneros policíacos que elige para estas novelas. Considera, sin embargo, que las escrituras tanto de *La niña que perdí en el circo* (1987) como de *Esta zanja está ocupada* (1994) cumplen un rol terapéutico:

En los dos casos es una terapia fructífera y una fuerte crítica - que en *La niña que perdí en el circo* nunca llega a ser irónica o sarcástica - al orden patriarcal tradicional e impuesto, que principalmente se caracteriza por la educación marcada por la diferencia de sexos que ha recibido esta niña y que siguen recibiendo muchas otras. (88)

Steckbauer (2002) observa que todas las protagonistas de las novelas de Raquel Saguier buscan al amor, desde la niña que se va descubriendo mujer; la mujer que le cuesta a descubrir el propio deseo y el placer del sexo; hasta la mujer que, en esta búsqueda, sufre violencia irremediable y devuelve, por lo tanto, la venganza. “[T]odas se rebelan contra las estructuras sociales existentes en una sociedad patriarcal, con diferente éxito en ambos aspectos” (89). Para Nicasio, el protagonista de *La posta del placer* (1999), esta búsqueda encuentra la literatura y, como recompensa, el placer sexual que le ofrecen las mujeres del prostíbulo en el que se encierra para escribir, mostrando el diálogo que la escritora establece con “otra vertiente del amor”.

Aunque la crítica observe, más allá de la denuncia del machismo y sus consecuencias, una serie de técnicas narrativas sofisticadas como “heteroglosia con cambio de perspectiva, ironía con parodia, intertextualidad con metareflexión literaria”, el foco de la autora es, para Steckbauer, “descubrir las esferas oscuras de la sociedad desde el sentimiento. Esta sensibilidad de la autora da veracidad a su obra”. (90)

Renée Ferrer, por su vez, en “La liberación de la mujer a través de la escritura” (2002), menciona a Raquel Saguier como una de las escritoras que hacen parte de la presencia de la mujer en la literatura paraguaya, ya que esta es, desde condiciones

geográficas y políticas, considerada aislada y sometida al desconocimiento en el exterior de lo que se escribe allá. Ferrer utiliza dos metáforas para ilustrar este “lugar”, una de ellas es “pozo cultural”, de Carlos Villagra Marsal y la otra es “isla rodeada de tierra”, de Augusto Roa Bastos:

En estas expresiones, tan drásticas como penetrantes, está definido nuestro destino de nación condenada a una supervivencia solitaria a espaldas del desenvolvimiento cultural del planeta, y, en el mejor de los casos, a contracorriente de las “escuelas literarias” o técnicas narrativas en uso, hecho que conllevó durante mucho tiempo la marca nefasta de la desactualización. (28)

La escritora y crítica literaria llama la atención respecto de la producción abundante - y desconocida - ascendente de las narrativas femeninas en Paraguay. Aunque haya desde este período mujeres escritoras en el país, fue a partir de los últimos veinte años del siglo XX que “empieza a advertirse una toma de conciencia de género como rasgo liberador, además de una mayor pluralidad temática, así como notables variaciones estilísticas” (29). Ferrer menciona, entonces, a Neida de Mendonça, que publica en el “boom” latinoamericano, y a Raquel Saguier, luego después. Sobre ella, Ferrer confirma la crítica de la escritora en relación a la desigualdad de los patrones de conducta de hombres y mujeres, manejando la ironía como recurso literario para este fin, más allá de referirse a la poeticidad de su escritura (30).

Específicamente sobre *El amor de mis amores* (2007), obra que fue finalista para el Premio Nacional de Literatura en 2007, año de su publicación y de la muerte de Raquel Saguier, conseguimos el artículo “*La niña que perdí en el circo y El amor de mis amores: continuidad autobio-novelesca en dos obras de Raquel Saguier*” (2009), de Teresa Méndez-Faith. En este texto, más allá de discutir sobre el tipo de narrativa que Raquel Saguier presenta en estas novelas, mezcladas entre la ficción y la autobiografía, Méndez-Faith observa la relación de continuidad entre la primera y la última obra de la “narradora-autora” y los aspectos que se asemejan entre ellas, como detalles de la escritura y de la vida de la autora, vinculados a cada periodo que narra de su vivencia (Méndez-Faith, 2009).

Méndez-Faith (2009) también apunta, en la producción literaria de Raquel Saguier, temática y estructuralmente, aspectos presentes en la narrativa general del “posboom”, como la incorporación de la historia a sus relatos y de la voz “de quienes

repetidamente han sido marginados, olvidados, oprimidos o silenciados” (118), más allá de un lenguaje más liviano, que parte de la experiencia cotidiana, de la memoria y del recuerdo. En *La niña que perdí en el circo* (1987) la crítica observa el tono íntimo y personal, la expresión del mundo interior, “la transgresión de la norma, la ruptura de tabúes y la toma de conciencia de la realidad” (118) casi ausentes en la narrativa de autoría masculina. Méndez-Faith nota, sobre esta obra, la relación que la narradora establece entre un “yo” y un “ella”, la niña, viendo en esta escritura el punto de encuentro entre ambas.

En *El amor de mis amores* (2007), el mismo “yo” (identificado implícitamente como la propia escritora) dialoga, ahora, con el “tú” o el “él” que identifican a su esposo en distintos momentos del texto. La novela, escrita a lo largo de la enfermedad que él ha atravesado y que le ha llevado a la muerte, es una rememoración de la vida que compartieron. Los temas emocionales que ambas novelas comparten vinculados a este yo son la tristeza, el dolor y la espera, pues comparten “momentos significativos de la vida de la autora, especialmente de su vida sentimental y fantasmas de su pasado y presente” (121). A pesar del explícito sufrimiento que la autora manifiesta en la escritura desde su interior, la lectura de Méndez-Faith resulta en un vislumbre positivo de Saguier sobre sí misma:

Si se leen estas novelas como si fueran dos partes de una misma narración, resaltan aún más las similitudes estructurales y temáticas, los aspectos y elementos de ficción y de autobiografía antes indicados<sup>8</sup> que dan forma y contenido a ambas. Este orden de lectura revela una continuidad autobionovelesca perfecta en Raquel Saguier y ambas cierran con una nota positiva, una afirmación de voluntad y del deseo de persistir y continuar a pesar del dolor y la muerte. (122)

---

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión, dice: “Varios son los elementos autobiográficos de estas novelas: el marco temporal, el contexto familiar y vivencial, ciertos datos específicos relacionados con la vida de la narradora y protagonista que cierra con la finalización del manuscrito de su primera novela en *La niña...* y que incluye detalles de su vida familiar y de larga enfermedad y muerte de su esposo en *El amor...* Varios también son los elementos de ficción, entre ellos tres recurrentes: son narraciones no cronológicas, movidas por el hilo del recuerdo o la memoria; tienen, además, un lenguaje muy poético y metafórico, y en ambos casos se dan perspectivas narrativas dobles: la niña y la adulta, dos versiones temporales de un mismo sujeto que se buscan, se encuentran y re-encuentran a lo largo del texto en *La niña...* la narradora y “tú” o “é”, objeto y sujeto del amor de su vida, dos personajes que se buscan y encuentran en la vida y en la obra para separarse hacia el final pero proyectando un re-encuentro definitivo más allá de la vida y de la última página del texto en *El amor...*” (122)

El análisis que nos proponemos desarrollar sobre esta obra, *El amor de mis amores* (2007), lleva en cuenta este aspecto autobiográfico de su escritura. La memoria compartida organizada de manera a enfatizar estos momentos de dolor y espera que dibujan la trayectoria que elige contarnos y la confesión que le escapa sobre su propio lugar de autora en la vivencia del cotidiano común de una mujer de su tiempo son los aspectos que nos detendremos en esta lectura. La exposición de su intimidad en este último relato sigue acomodada en el lugar de dolor y espera, de esta vez, sin embargo, dolor por la muerte del otro y espera por la propia muerte.

## 1.2 El pacto autobiográfico

Philippe Lejeune, en *El pacto autobiográfico* (1994), escrito en 1973, busca definir criterios para que un texto pueda ser considerado autobiográfico<sup>9</sup>. Más allá de la esencial identidad, en una narrativa en primera persona, entre el narrador, el protagonista y el autor, la discusión resiste a conclusiones cuando el tema de la autenticidad de lo que se narra entra en escena. Considerando que la mayoría de los elementos referenciales extratextuales son inverificables por ser, en gran parte, detalles íntimos del autor, el pacto, para Lejeune, solamente se establece cuando el lector decide confiar en este autor y creer en su sinceridad. Atacado por críticos por su “ingenuidad”, otros términos pasaron a existir para intentar definir a juegos distintos propuestos por narrativas que se apropian de eventos verídicos de la vida de los autores e inclusive de sus nombres, tratados de manera ficcional, como la “autoficción”. El propio Lejeune ha revisado las bases de su concepto y ha propuesto otras reglas y detalles buscando distinguir el género de otros con quien la autobiografía compartía semejanzas, como novela autobiográfica y autobiografía novelada.

En 1993, Philippe Lejeune, atento a los movimientos siguientes a sus propuestas teóricas para el tema, escribe “Autofições & Cia. Peça em cinco atos” (2014)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> En la introducción de *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994), de Philippe Lejeune, Paul John Eakin dice: “La solución de Lejeune al espinoso problema de establecer una frontera entre los modos discursivos ficticios y factuales fue su concepto del pacto autobiográfico. En efecto, el pacto autobiográfico es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.” (12)

<sup>10</sup> Texto reproducido integralmente en *Ensaio sobre Autoficção* (2014), organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha.

Simulando una obra de teatro dividida en distintos actos, el crítico y escritor resume la trayectoria de sus estudios sobre la autobiografía presentando, en cada acto, todos bastante cortos, el año y el desarrollo de su término desde el principio de su investigación. En 1973, en el primer acto, él mismo, refiriéndose a sí en tercera persona, busca establecer la diferencia entre los géneros novela y autobiografía observando ya en ese momento la existencia de puntos de indeterminación para proponer reglas claras para cada uno de esos tipos de narrativa (21-22). En 1977, segundo acto, surge Serge Doubrovsky proponiendo el término “autoficción”, expandiendo la ambigüedad en relación a la definición de los géneros (22-24). En el tercer acto, en 1984, Jacques Lecarme toma el vocablo de Doubrovsky y lo inserta en la *Encyclopaedia universalis* como *ficción novelesca y autobiográfica*, generalizando los conceptos y aflojando todavía más las definiciones propuestas tanto por Lejeune cuanto por Doubrovsky (24-25).

El cuarto acto, de 1989, trata de la retomada de estos estudios por Vincent Colonna, que, en su tesis doctoral<sup>11</sup>, propone, para el concepto de “autoficción”, una primera definición: la de “ser uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (26). Deja, sin embargo, las siguientes cuestiones lanzadas: “¿sería de hecho un género? ¿Cómo podría ella englobar bajo un mismo nombre los que prometen decir la verdad y los que se entregan libremente a la ficción?” (25-27). El quinto y último acto, de 1991 y 1992, describe un coloquio organizado por Serge Doubrovsky y la preparación para este evento. El acto trata de manera bastante sumaria las exploraciones de diversos escritores y estudiosos que estuvieron presentes. A partir de estas reflexiones todavía abiertas y de las directrices que Wolfgang Iser (1979; 2013) nos propone sobre la articulación entre ficticio, imaginario y real, es que nuestra lectura se constituye, tratando de los conceptos cercanos a la autobiografía con cuidado y cautela.

*El amor de mis amores* (2007) es una narrativa esencialmente autobiográfica. Narrada en primera persona, presenta pocos nombres. El de la autora, narradora y protagonista - lugar en el texto que merece una reflexión, como pronto haremos - es Raquel, pero en el texto, así se refiere a su nombre:

---

<sup>11</sup> Dirigido por Gérard Genette, el texto *La autoficción. Ensayo sobre la ficcionalización de sí en literatura* permanece inédito.

Se hubiera dicho que el dolor siempre formó parte de mí. Convivió conmigo siempre. Ya empezó a manifestarse cuando yo todavía estaba lejos y nadie ni siquiera sospechaba que alguna vez llegaría, con el mismo cargamento bíblico de un nombre que hasta hoy conservo y la misma adulez de un farol, con una mínima porción de luz entre una ancha proliferación de sombras. (21)

No lo confirma gratuitamente, pero por la metáfora de la mujer bíblica que se enamora de Jacob, siervo de su padre que también por ella se enamorara. Por la ley, sin embargo, la hermana mayor tendría que casarse antes y el padre, Labán, engaña a Jacob haciéndolo casarse con ella, Lea. Para tener a Raquel por esposa, Jacob necesita trabajar otros siete años como esclavo de su padre. Lo hace y entonces consigue la mano de la mujer que amaba desde la primera vez que la había visto<sup>12</sup>.

El dolor, por lo tanto, en esta narrativa, adquiere la función de protagonista de esta historia, se personalizando y se tornando responsable no sólo por los eventos, ya que es a partir de ellos que surge, sino por ser el lema que da seguimiento a esta escritura. Pocos de los acontecimientos narrados son pasibles de verificación, ya que se tratan de datos internos y personales, vinculados a los sentimientos, sensaciones e impresiones de la narradora, más allá de su presentación como metáforas, exigiendo del lector el desvelamiento de los eventos que narra. Para Philippe Lejeune, el único que puede decidir si su texto es una autobiografía es el autor<sup>13</sup>. Raquel Saguier no define, en

---

<sup>12</sup> Compartimos el poema de Luis Vaz de Camões (1524-1580) que dialoga con esta referencia bíblica:

Sete anos de pastor Jacob servia  
Labão, pai de Raquel, serrana bela;  
mas não servia ao pai, servia a ela,  
e a ela só por prêmio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,  
passava, contentando se com vê-la;  
porém o pai, usando de cautela,  
em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos  
lhe fora assi negada a sua pastora,  
como se a não tivera merecida;

começa de servir outros sete anos,  
dizendo:-Mais servira, se não fora  
para tão longo amor tão curta a vida.

<sup>13</sup> En su introducción a *El pacto autobiográfico y otros ensayos* (1994), de Philippe Lejeune, Paul John Eakin dice: “La solución de Lejeune al espinoso problema de establecer una frontera entre los modos discursivos ficticios y factuales fue su concepto del pacto autobiográfico. En efecto, el pacto autobiográfico es una forma de contrato entre autor y lector en el que el autobiógrafo se compromete

la edición hecha bajo su cuidado, el carácter de la narrativa que se nos presenta. La delicada forma de hablar sobre sí y de vincular su nombre y su memoria de autora a la narradora y protagonista de todo que nos cuenta nos hizo, para esta lectura, aceptar, confiando en su sinceridad, el pacto autobiográfico al que Raquel Saguier humildemente nos invita.

El libro, publicado en 2007, año de su muerte, había sido escrito años antes<sup>14</sup>. La escritora retoma su escritura y lo lleva a publicación como un último aliento. Esta narrativa se divide especialmente en tres instancias temporales. La primera de ellas es el tiempo de la enunciación, que busca caminar al lado de los últimos momentos de la enfermedad de su marido, de quien ella ha cuidado a lo largo de ocho años. Esta enfermedad, la parálisis supranuclear progresiva, degenerativa e incurable, y la dedicación que la escritora le presta añadidas al miedo de la privación de la presencia del objeto de su amor son los combustibles para lo que ella va a llamar de dolor, este que su propio nombre carga.

Este presente de la enunciación desarrolla una narrativa que comparte con el lector desde rasgos de esperanza, de una posibilidad de cura hacia un futuro distante manifestado por el uso de los tiempo verbales, hasta la seguridad de la pérdida, expresa en los detalles que cuenta sobre el diagnóstico, la rutina tras esta descubierta y los pocos efectos de mejora de su salud. Es decir, el dolor principal de que trata esta narrativa es el impacto que la enfermedad terminal del otro, su marido, le genera, ya que

---

explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla.” (12)

Presenta aún la siguiente nota al trecho: “Como señala con razón Lejeune, sólo el autor puede establecer que su relato es una autobiografía; los esfuerzos de los críticos encaminados a establecer por su cuenta que una obra es una autobiografía, como, por ejemplo, la teoría de William Spengemann de que *The Scarlet Letter* de Hawthorne es su autobiografía, no tienen sentido y no resultan convincentes. Véase Spengemann, *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1980), 132-65.” (12)

<sup>14</sup> En *Raquel Saguier: ficción autorreflexiva y sociocrítica en busca del amor* (2002), como vimos, Sonja Steckbauer menciona en una de sus notas que, en aquel momento, Raquel Saguier estaba escribiendo una nueva novela que se titularía *El amor de mis amores*. (86)

César González Páez, en “Raquel Saguier deja un vacío en las letras paraguayas”, publicado luego de su muerte en el diario paraguayo *Última Hora*, el 30 de noviembre de 2007, dice: “En una entrevista concedida al autor de esta nota, la escritora expresó que su última novela le había provocado mucho dolor y que, prácticamente le enfermó aún más. En este trabajo literario, de fina pulsación poética y descriptiva, cuenta cómo conoció a su esposo y alterna los días felices con el posterior decaimiento de salud y el fallecimiento. Cuando Raquel Saguier hacía el trabajo minucioso de corregir la novela, tuvo que leerla otra vez y eso dice que fue entre lágrimas.” Artículo disponible en <https://www.ultimahora.com/raquel-saguier-deja-un-vacio-las-letras-paraguayas-n80905.html>. Vista por última vez el 18 de noviembre de 2021.

ella es quien lo va a cuidar hasta la muerte, acompañando la pérdida gradativa de su independencia, de sus funciones, de su vitalidad.

Atravesando este tiempo de enunciación que simula el presente cotidiano de un dolor progresivo, Raquel Saguier vuelve al pasado y trae la memoria de cuando ve al marido por primera vez, dando secuencia a su primera narrativa, *La niña que perdí en el circo*, texto también autobiográfico y que concentra sus memorias en la infancia de la escritora. En esta primera narrativa, la narradora interrumpe las historias cuando “pierde” a esa niña, ella misma en otra ocasión. Esta metáfora es la que utiliza para fijar en su memoria el momento en el que le llegan las reglas, la marca en el cuerpo de la transición entre la infancia y la adolescencia. La escritora menciona su texto anterior y establece un vínculo entre ambas narrativas, como Teresa Méndez-Faith (2009) ya lo había observado, presentando esta relación de manera intertextual y explícita con su propia obra:

Así fue como la espera y el dolor se amamantaron juntos y juntos crecieron, aferrados a mis pupilas de entonces. Para que en mis pupilas de ahora volviese a asomar otra vez aquella niña.

La misma que se me perdió en el circo, y que muchos años después, merced a una gracia que me fuera concedida, experimenté la dicha de recuperarla en un libro. Allí donde mis huellas y sus pisadas se confundieron de tal modo, que acabaron luego por hacerse una. (27)

Las palabras “dolor” y “espera”, tantas veces enfatizadas a lo largo de su texto, son también las que definen el destino de la Raquel hija de Labán: la espera hasta que a su amado le fuera permitido desposarla y el dolor de no poder tener hijos por largo tiempo. La narradora, sin embargo, enfoca en estas palabras como resúmen de su trayectoria con el marido, desde la espera para que el instante de la pasión le aconteciera, hasta el dolor y la angustia que siente al percibir que la enfermedad del amor de su vida era incurable. Vale la pena señalar también que, más allá de reproducir la misma metáfora de *La niña que perdí en el circo* (1987) en este trecho de *El amor de mis amores* (2007), Raquel Saguier registra que se ha recuperado, o ha recuperado a sí misma como niña, por medio de la escritura de este primer libro que ha publicado. El libro en el que ha recuperado a la niña, como sabemos, que fue es el que ella propia escribió.



Estas dos largas circunstancias, además, son retratadas en su narrativa paralelamente a partir de la división temporal que produce, conforme vimos. Estas memorias de los momentos de encuentro y miradas apasionadas entre la pareja es intercalada por los momentos de tristeza y desesperación que definieron los últimos años de su marido, situación rememorada, por su vez, en el presente de la enunciación, tiempo en el que el marido ya está muerto. El presente de la enunciación y esta memoria del tiempo reciente que la autora se ha dedicado en cuidar de su marido parecen fortalecerse y soportarse a partir de esos recuerdos antiguos que avivan el afecto y la pasión de esta relación que ha empezado desde la temprana juventud de Raquel Saguier. Al paso que el sufrimiento del marido, y consecuentemente de ella, va aumentando por el progreso de la enfermedad, la narradora va presentando en su texto los pasos y rituales de enamoramiento, noviazgo, casamiento, hijos - los cuales también tuvo dificultades para tener, como la otra Raquel - y la rutina de la familia, exponiendo muchas de sus creencias religiosas y su pertenencia a determinado espacio moral y social.

Como en *La niña que perdí en el circo* (1987), hay un juego de pronombres en *El amor de mis amores* (2007), aspecto observado también por Méndez-Faith (2009). Allá, la narradora se divide en tres sujetos distintos en el tiempo: la que narra en el presente de la enunciación; la niña que fue, de quien siente falta y a quien quiere encontrar; y la mujer embarazada que también ha sido, que espera el Año Nuevo recordando a esta misma niña, hasta que todas se reúnan al final de la narrativa en una mirada al espejo (Saguier, 1987). En esta última escritura, los pronombres que se confunden en el texto son los de la narradora y los que se refieren al marido, generando la duda sobre para quién escribe:

Entonces, entre aquel revoltijo de alumnas, yo te miré y entonces fue suficiente, él me confesó después. Hacía tanto que te buscaba que cuando al fin te encontré, con tu andar medio hamacado y el último sol resbalándose en tu espalda, con toda certeza supe que serías para siempre el amor de mis amores.  
(31)

El párrafo trata de cuando Raquel y su marido se vieron por primera vez. La narradora era todavía una alumna de colegio, de “uniforme con tablitas, marrón oscuro” (29). La primera vez en la que ella se dirige a él como si fuera su único lector es también cuando menciona el título de la novela. Esta libre utilización de los

pronombres, como lo ha hecho en *La niña que perdí en el circo* (1987) para escindirse en tres sujetos distintos, la lleva a una posterior fusión con el marido, consciente y explícita, como podemos ver en el fragmento abajo:

En una palabra, como si fuera un ropaje usado, en un rincón cualquiera arrojé mi identidad para asumir la suya, anulando con la nueva investidura toda existencia anterior.

Todas, la que yo era entonces y la que alguna vez fui. (104)

Dicha absorción que se explicita en ese momento ya adelantado del texto va dando señales desde el principio, no apenas por la donación de su tiempo y sus esfuerzos físicos y emocionales sino para dejar lo más cómoda posible esta transición por la que el marido, su cielo, el amor de sus amores, a quien nunca se refiere por el nombre, pasa. El amor desmesurado que siente por él y el cual quiere cristalizar con la memoria del principio de su pasión ha sido puesto, en esta narrativa, como la razón de su espera, de sus proyectos de vida, inclusive de su trayectoria. La autobiografía que escribe sobre sí es, en realidad, sobre sí en relación al marido y a la vida que han empezado juntos, como si su vida se hubiera concentrado en este encuentro.

Este aspecto que cuenta sobre sí nos incita a pensar sobre cómo Raquel Saguier, mujer que ha presentado en su literatura muchos de los límites en relación a los cuales las mujeres de su época y de su lugar necesitaban lidiar, como vimos a partir de los estudios antecedentes que presentamos al principio de este capítulo, manejaba estas cuestiones en su propia vida. El subcapítulo que sigue presenta algunos breves apuntamientos sobre el tema.

### **1.3 Autor+a**

La vida enmarañada de Raquel Saguier y su amor se muestra ya en el ímpetu motor que le lleva a escribir. Más allá del amor, esta forma de conducir su subjetividad está todavía bastante presa a una estructura social específica, la cual pronto veremos. Los sustantivos “dolor” y “espera”, ya mencionados, que la narradora elige como hilos conductores de la presentación de su trayectoria en este relato están íntimamente vinculados a la presencia del marido. La espera de que trata en este texto, por ejemplo, empieza desde el deseo de que, tan pronto sus ojos le hubieran descubierto, él viniera

hablarle, indicando, a partir de la seguridad de esta conducta, una creación marcada por hábitos y costumbres patriarcales:

De cualquier manera, para no debilitar los contornos de la historia, por el modo de comportarse y de estar aquí y allá y donde sea, al mismo tiempo, a lo que en verdad se parece este sujeto es a un solo Dios verdadero con sus tres personas distintas, remedaba yo los torneos escolares de catecismo, cuando solía dialogar conmigo a solas.

Me lo encuentro a las horas menos pensadas y en los sitios más increíbles.

Así era, en efecto. Me lo encontraba en las fiestas. Me lo encontraba en el club. Me lo encontraba en la Misa. De casualidad por la calle. Alrededor de mi casa y a la salida del cole.

Y siempre en la misma actitud del que al mirar me come pero no convida.

Tarde o temprano se le gastarán los ojos, seguía meditando yo hasta antes de dormirme. Y será ese el instante en que no tendrá otro remedio que recurrir al lenguaje. (46-47)

Acá se muestra un punto clave de esa narrativa, una incoherencia, un nudo sobre el cual nos gustaría tejer algunas reflexiones. Raquel Saguier, nacida en 1940, publicó sus dos novelas ficcionales en 1989 y 1994, cuando tenía la edad de 49 y 54 años. Se hizo conocida en el medio de las letras como una escritora que usaba especialmente de la ironía para criticar la forma como las mujeres eran tratadas y creadas bajo el sistema patriarcal que sigue vigente, denuncia observada por quien se ha dedicado a su lectura crítica y por la cual fue considerada como una de las principales escritoras paraguayas del “posboom” al traer la cuestión femenina a la escena, como vimos en la primera parte de este capítulo. La exposición del derecho de la mujer en relación a la exploración de su propio deseo y la búsqueda del propio placer fue uno de sus pilares, creando, para defenderlo, circunstancias ficcionales de embate contra los patrones morales, sociales y religiosos de la sociedad paraguaya mediana, tirando a la faz de su lector la posibilidad de la traición femenina cuando esta se encuentra en una relación sin amor y afecto, el prostíbulo como un lugar de acogimiento y el asesinato como venganza justificada por violación y abandono.

Norma Telles, en “Autor+a” (1992), texto en el que discute sobre la diferencia de género en la escritura literaria, hace un recorrido histórico sobre el gradativo ingreso

de la mujer en este espacio, llamando la atención para las cuestiones externas a la propia escritura para que esta pudiera ser construida, considerada y legitimada como escritora en un medio en el que a las mujeres se les permitía apenas el papel de madre y esposa. Al tratar de diversas ocultaciones por las que el proceso para que una mujer pudiera ser, en fin, una “autora”, y mencionar varias de las mujeres que consiguieron romper estos límites, Telles dice:

No século XIX, as autoras se defrontavam com dificuldades de autodefinição em virtude da socialização. Meninas educadas para papéis domésticos específicos, com condutas amorosas limitadas, porém enaltecidas, tinham, antes de conseguir escrever, de rever esses ditames. (55)

El trecho de Raquel Saguier que recién citamos muestra que la protagonista, joven, enamorada y encontrando el hombre que ama en todos los lugares que frecuenta lo espera hasta que él le hable, comportamiento marcado por la cultura que ella misma denuncia en sus otras obras. Deja explícito también una formación cristiana, católica, bien como la postura de respetar las reglas sociales de su tiempo y de su género para los ritos del amor, lo que hace hasta el final, como pronto veremos. Al principio de este texto, todavía envuelta en el dolor y en la espera de lo que todavía parece ser el presente de la enunciación, a partir de su escritura repleta de metáforas que presentan su modo de pensar y sentir, Raquel Saguier se muestra, sin embargo, una mujer bastante consciente de su lugar social:

Hasta que mis pensamientos acababan siendo calles que no llevaban a ninguna parte.

Despavoridas corrían unas hacia la derecha, otras hacia la izquierda, en su intento por huir de los borrachines del puerto, que aterrorizaban al barrio con sus regadíos de orín y sus canciones obscenas. A quién le importa que sea yo este beodo perdido, con ganas de encaramarse a las curvas de una alcoholizada botella, como si en verdad hubieran sido las curvas vertiginosas de alguna complaciente mujer.

Veredas que yo veía pasar todos los días, hamacando sus saludos desde los sillones de mimbre. Adiós doña Gertrudis, siempre usted tan buena moza, saludeme a su esposo, adiós, adiós, adiós.

Veredas de arroz con leche me quiero casar y ahora ya olvidadas de sus propios derroteros. Subían y bajaban, esquivando pozos y sorteando baches, donde varias lluvias habían optado por acampar sus aguas. Calles demasiado sinuosas siempre, demasiado retorcidas y alargadas para mi desvalida esperanza. (25-26)

La metáfora de las calles que utiliza para demostrar el flujo de sus pensamientos tiene origen en la sensación de miedo conocida por mujeres perseguidas por hombres caminando borrachos por las calles a la noche. Por más que los hombres puedan experimentar percepción semejante, el término “obscenas” remite a esta memoria femenina, de haber pasado por esta situación en algún momento o por haber sido enseñada sobre el riesgo de violación al caminar sola por calles oscuras. Esto hasta hoy es una cuestión recurrente en ciclos de debate sobre seguridad de la mujer, sobre su derecho de ir y venir y sobre una supuesta fragilidad física en relación a los hombres, generalmente biológicamente más fuertes<sup>15</sup>. Son las mujeres las que corren despavoridas, no las calles. Este reconocimiento de una circunstancia de temor femenino la hace, en esta metáfora, ponerse en lugar del “beodo perdido” tras sus propios pensamientos y construir una sensación que, para ella, probablemente, dado lo que da a conocer de sí, se sabe apenas por observación del otro, por cierta movilidad de su propio punto de vista. La narradora, entonces, se siente como la que genera el propio terror que hace que sus pensamientos huyan de sí. El “yo” de Raquel Saguier, por lo tanto, se divide otra vez.

Al lado de esta figura de la mujer perseguida por el borracho en la calle oscura, los pensamientos de la protagonista son también presentados con la imagen de simpáticas y rutinarias veredas, como las que se asemejan a los diálogos con la doña Gertrudis desde la terraza. La asociación de estas veredas de pensamientos tranquilos con la cantiga popular productora del imaginario que promueve la mujer ideal para el casamiento provocan un cambio de perspectiva. Al estar “olvidadas”, estas veredas de la infancia y de todo lo que lleva, como la inocencia, la alegría y el desprendimiento de prejuicios, dan espacio a veredas que, con la madurez, retiran a la mujer del juego y la posicionan, literalmente, en el lugar incómodo de esperar que alguien le elija de acuerdo a sus habilidades domésticas y a la función que se desea que desempeñe, segundo las

---

<sup>15</sup> Los gobiernos de Paraguay (<http://observatorio.mujer.gov.py/>), Brasil (<https://www.gov.br/mdh/pt-br>) y Argentina (<https://www.argentina.gob.ar/generos>) ofrecen ministerios específicos para la situación de vulnerabilidad de la mujer en relación al género masculino.

costumbres del siglo XIV, época que se supone sea esta canción<sup>16</sup>. Utilizar la memoria de esta cantiga en el siglo XXI al lado tanto de la señora que le saluda todos los días cuanto de la mujer que necesita correr de los borrachos es presentar, con ironía, los lugares sociales a los que se debe acomodar la mujer, conocidos de ella, por lo tanto. Lugares que ahora ocupan sus propios pensamientos. Esta reflexión de la narradora, por ende, se concluye llevando estos pensamientos a pozos y baches, repletos de agua de lluvia y curvas sinuosas a afirmar su desesperanza.

Sobre su propia historia, Raquel Saguier se arriesga a utilizar de la misma ironía en relación a la diferencia de edad entre ella y su marido, que le aventajaba muchos años:

Porque no me van a decir que no forman una pareja desapareja, pontificarían las más papistas que el Papa, ya que nunca jamás podrían superar tal diferencia ni llegar sacramentalmente a aparearse. Dios perdone la marcada obscenidad que destila semejante palabreja, debido a que por más que se los revise del derecho y del revés y de arriba para abajo, nunca habrá nada en común que sirva para conectarlos.

Ni la edad. Ni el país del cual proceden. Ni el carácter. Ni el grupo sanguíneo. Ni el color de la piel ni de los ojos. Ni la manera de pensar. Ni el desparpajo con que ella actúa, que confiere todavía más realce a ese modo tan discreto que él posee de callar. Y como si esto fuera poco, ni tan siquiera el sexo.

Sexos iguales es una depravación, un atentado al decoro, una vulgar felonía. Pero lo muy, muy desigual, tampoco deja de emanar un cada vez más cierto y nauseabundo olor a podrido, como de basura recogida a destiempo. (49-50)

---

<sup>16</sup> Al buscar la letra de la canción, desconocida en Brasil, encontré una de las versiones tradicionales al lado de otra contemporánea, que condiga con los días de hoy. Comparto las dos versiones:

1.

“Arroz con leche me quiero casar, con una señorita de Portugal.

Que sepa tejer, que sepa bordar, que se sepa las tablas de multiplicar.

Que sepa barrer, que sepa planchar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar.

Con esta sí, con esta no, ¡Con esta señorita me caso yo!”

2.

“Arroz con leche, yo quiero encontrar a una compañera que quiera soñar.

Que crea en sí misma y salga a luchar, por conquistar sus sueños de más libertad.

Valiente sí, sumisa no. ¡Feliz, alegre y fuerte te quiero yo!”

Reportaje disponible en <https://biut.latercera.com/actualidad/2018/07/la-popular-cancion-arroz-con-leche-tiene-su-version-feminista-y-se-viralizo-por-las-redes/#>. Vista por última vez el 18 de noviembre de 2021.

Se nota en el trecho que citamos la mención al Papa, o mejor, a “las más papistas que el Papa”, y a Dios como jerarquías religiosas a condenar la posibilidad de encuentro entre las diferencias, al principio de la edad, después de varios otros tipos de diferencia que puedan existir en el amor, inclusive la homosexualidad. La ironía se ve, además, por incorporar a su texto los discursos tanto de las prostitutas al utilizar la primera persona del plural (51-53) cuanto por presentar de la misma forma los argumentos de “la Congregación de las Castas” (54), dejando a muestra la incompatibilidad entre su manera de pensar y la conducta moral que, al final, adopta. El despropósito de sus reflexiones alcanza la cumbre cuando describe las mujeres “inmaculadas” que hacen parte de la tal “Congregación”:

Por algo es que nosotras hemos nacido sin concurso de varón, sin cordón umbilical, y somos vegetarianas, para evitar cualquier contacto carnal indigno, cualquier vinculación con esa excrecencia maligna que en las mujeres comienza en el bajo vientre, donde también comienza la era de la perdición. (55-56)

La ironía producida con estos disparates que metaforizan el intento de ocultar el deseo y el erotismo femeninos es continuidad de la obra ficcional de Raquel Saguier. El tema de la libertad en relación al amor y a sus influjos, bien como la creación de entidades que encarnan los valores y las costumbres morales y sociales que busca denunciar y criticar, como la “Congregación de las Castas”, por ejemplo, es procedimiento literario dominante en su narrativa. A pesar de haber tratado de cuestiones puntuales que se vinculan a la moralidad de estos papeles sociales femeninos en su literatura, sin embargo, ella misma, como mujer y escritora, expuesta voluntariamente en este último texto autobiográfico, apenas pudo dar los pasos que su vida doméstica y la maternidad le han permitido. A pesar de vivir a partir de la mitad del siglo XX, en un momento más libertario de que lo de las mujeres del siglo XIX, la ironía que Raquel Saguier produce en sus textos especialmente por la exageración de situaciones cotidianas del medio doméstico, como el charlotear por las espaldas sobre el comportamiento femenino considerado inadecuado, ha exigido de ella, como dijo Norma Telles (1992), volver a ver todo eso de una perspectiva distinta para que pudiera, entonces, escribir y construir una ficción que también diera a su lector la posibilidad de ver lo socialmente naturalizado en esta constitución del género y sus papeles. Y este

proceso, como cuenta en *El amor de mis amores*, no ha sido diferente de lo del siglo anterior.

Tras uno de los periodos de transición entre los tiempos de la memoria apasionada del enamoramiento hacia el tiempo del presente de la enunciación, Raquel Saguier menciona la calidad de se ir haciendo “más mujer” a través de los años, desde ser una niña, después una adolescente y entonces “mujer”, ya que el hombre por quien se enamorara no venía hablarle, a pesar de la troca de miradas constante, como vimos. A esta demorada espera, la joven Raquel Saguier creía “que él estuviera esperando que el sol [le] madurara, [le] pusiera a punto y jugosa y [le] hiciera más mujer” (61).

De esta transición que parece enfocar en la biología de su cuerpo, lleno de pasión aquél momento<sup>17</sup>, la narradora, tras un espacio vacío de la página, dice: “Más mujer, para que supiera sortear sin siquiera una caída, los incontables años de unión que muy pronto cumpliremos” (61). La cronología salta de la maduración del cuerpo femenino hacia las posibles dificultades de convivencia con alguien por tantos años, el marido, como también un aspecto que le agrega el término “mujer” como un cuantitativo, ya que se puede ser más mujer la que soporta las agruras del casamiento, sobre las cuales va a seguirnos contando con respecto a lo que ha pasado con la enfermedad del amor de sus amores, a quien ha cuidado, después del diagnóstico y hasta su total pérdida de funciones, por ocho años.

Saguier, entonces, sigue la cuantificación del género para duplicarse otra vez, o para mostrar a su lector el punto en el que la conciencia de su ambigüedad y múltiple identidad surge y comparte con su lector: “Más mujer, para que pudiese soportar la intromisión de esta otra mujer que me ha venido suplantando, que se desplaza con movimientos torpes y se mira sin reconocerse” (62).

Al lado de esta percepción del propio envejecimiento, la narrativa se hace en colores metafóricas que unen la semejanza entre los momentos [placerosos] en la playa, el mar, el cielo y el sol poniéndose y sus colores y movimientos hacia estos mismos colores, lila, rosado, amarillo, naranja, rojo, a asociarse a los síntomas de la enfermedad

---

<sup>17</sup> Muchas de las metáforas que Raquel Saguier usa para el amor son vinculadas a la comida, como esta en la que asocia el propio cuerpo a una fruta, ya lista para comer: “(...) al mirar me come pero no convida.” (47); “(...) a fin de conservar al esposo muy bien servido y mejor comido, , en toda la extensión de la palabra.” (65); “Ya verás cómo te iré comiendo a saltitos, corazón, yo soy experto en hacer brotar caricias al son de la poesía que tiene el dulce de leche, el almizcle, la vainilla, el clavo de olor, la mirra, la miel, la canela, la piña colada y las más estimulantes salsas y también de cremas (...)” (71); etc.



del marido, como la tos, la fiebre, los “calambres, estornudos y severas crisis de sudores fríos” (63).

Y el grado cada vez más intenso del sufrimiento que pasa a vincular a su concepción de “más mujer” alcanza el punto que nos interesa y sobre el cual nos gustaría desarrollar un poco más en esta lectura. En la página siguiente, tras otro espacio en blanco, Raquel Saguier sigue la reflexión que había empezado con la espera por la iniciativa del marido, en aquél momento apenas un flirteo juvenil, venir a hablarle:

Más mujer con las agallas necesarias para acallar la vocación por la escritura que ya traía incorporada a su torrente sanguíneo. Y por años mantenerla amordazada en favor de la crianza de los hijos.

Y hoy, que puedo contemplar aquellos hechos desde una perspectiva que fue variando con los años, hoy no acierto a dar con las razones ni me cabe ninguna explicación de cómo fui capaz de silenciar aquellas voces que me dictaban llantos, risas, soledades.

Aquellos recuerdos que me hablaban, que me decían cosas arrastrándome hacia el fondo, lejos.

Voces que crecieron conmigo, a pesar de haber sido dejadas para otro día, cuando los niños estuvieran un poco más crecidos. Para más tarde, cuando el marido considerara prudente destetarse de aquel cordón umbilical que me tenía fuertemente amarrada a él en calidad de siamesa.

Para después de haber cumplido con el triduo de lo que prioritariamente me correspondía hacer, a fin de conservar al esposo muy bien servido y mejor comido, en toda la extensión de la palabra.

Vigilando con un ojo el crecimiento de los hijos, y con el otro, el no crecimiento de lo que podría alterar la apariencia de hogar, dulce hogar, que a cualquier hora del día o de la noche debía ofrecer la casa.

Pero cualquier intento resultó inútil, porque pese a todo cuanto hice, y a lo mucho más que dejé de hacer, las voces subsistieron. Nunca pudieron desprenderse de mí ni yo de ellas. Las llevaba tatuadas en la médula espinal de mis entrañas. (63-65)

El largo segmento que transcribimos es también el ápice de la intensidad que Raquel Saguier propone a su cuantificación de ser mujer. El ápice de dolor que presenta, agudizado por el vocabulario que elige, se da por la “mordaza” de las voces que quieren salir de sí por la escritura. Al mismo tiempo en el que tornarse una mujer a punto y jugosa está ligado a la biología de su desarrollo corporal, para Saguier, las voces que necesitan salir están ya en su “torrente sanguíneo”. Al mismo tiempo en el que estas voces parecen insistir “arrastrándola”, la narradora, como “mujer”, se pone en primer lugar en su papel social de madre, esposa, cuidadora de la casa y de su orden, dejándose siempre para después: después que los hijos crecieran; después que el marido decidiera (él era quien debería decidir) “destetarse”; después que la casa está ordenada, la comida lista, y el marido y los hijos satisfechos, como si fuera esa su única función y el otro y sus deseos lo único que importa.

El tema de la espera se transfiere para el momento oportuno para escribir, lo que nunca llega, ya que las necesidades de los que la cercan parecen ser infinitas. Hasta que ella propia, al percibir que “la propiedad privada es una mera ilusión óptica” (66) y que tenía que “sacar aquellas voces [suyas] del cautiverio” (66), decide hacerlo como pueda. Estas observaciones de Saguier nos hacen acordar de las reflexiones de Virginia Woolf al comienzo del siglo cuando habla sobre las mujeres y la ficción. En este artículo corto, titulado “Mulheres e ficção” (2014), publicado por primera vez en 1929, en Nueva York, la escritora inglesa busca responder a una serie de preguntas como “por qué no hubo una producción continua de escritura hecha por mujeres antes del siglo XVIII? Woolf dice que sobre las mujeres poco se sabe. Y sigue:

A história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina. De nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva; uma terceira foi beijada pela rainha. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (271)

(...)

Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum - o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar a família, se tinha

empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela -, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora. (272)

Virginia Woolf (2014) apunta, todavía, que “la extraordinaria explosión de ficción” (273) escrita por mujeres en el comienzo del siglo XIX en Inglaterra fue posible por algunas pequeñas mudanzas en las leyes, en las costumbres y en las prácticas sociales, como tener algún tiempo libre, alguna instrucción y poder elegir el propio marido y con eso generar una atmósfera de apoyo y soporte favorable a la producción de una obra de arte, por ejemplo. Aún así, al mencionar cuatro de las grandes novelistas que el siglo nos ha brindado - Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë y George Eliot - Woolf no se olvida de decir que ninguna tuvo hijos y dos de ellas no se han casado. (274)

La forma como Saguier describe su condición femenina en las páginas que exponemos es bastante semejante a la situación de las mujeres del siglo XIX descrita por Virginia Woolf. A pesar de poder tener como marido el hombre de quien se ha enamorado y, por esa razón, poder desarrollarse tanto emocionalmente como intelectualmente de forma apropiada a la escritura, a dar lugar para las voces que no se callaron nunca desde adentro de sí, su lugar social ha permanecido el de la mujer común. Para que la mujer inusual pudiera surgir, fue necesario si no pasar por encima, por lo menos tratar de acomodar las responsabilidades “comunes”, aquellas cuyo buen cumplimiento hacen, irónicamente, que la mujer sea “más mujer”.

Se nota una profunda ambigüedad entre estas dos mujeres que habitan a Raquel Saguier, identidad que también es repartida por Virginia Woolf entre “común” e “inusual”, especialmente por habernos dejado una autobiografía cuyo título se refiere al otro. Por intermedio del otro y de la relación que fueron estableciendo y de la forma como ella, la narradora, ha lidiado con las distintas esperas y los dolores también diversos por donde se ha construido su experiencia, es que fue construyéndose mujer, o por lo menos, la mujer que deseaba ser. No más la “más mujer” de acuerdo a las costumbres sociales que las calificaban en su tiempo y espacio, pero la mujer que se considera loca justamente por lo extraordinario/inusual de sus procesos creativos en medio a la rutina de la casa, de cuya manutención no puede prescindir.

Al lado de esta supuesta queja sobre la sobrecarga de tareas, Saguier vuelve al dolor por el que pasa su marido y lo ubica otra vez en el lugar del amor de sus amores:

Fue su amor el que curó las heridas de mi infancia, el que albergó mi adolescencia y le dio asilo en su pecho.

El que sostuvo mi autoestima y moldeándome despacio, como si fuera arcilla, me convirtió en mujer.

La casa y los chicos ya pueden arreglarse solos, me alentaba. Ahora que ya has sembrado y cosechado, te ha llegado el tiempo de escribir.

Hoy es el día de tu brillante oportunidad. Esperar hasta mañana hubiera sido demasiado tarde.

Entonces decidí cambiarle el rumbo a mi vida, pegar un viraje completo y salir de aquella especie de estancamiento en que me encontraba varada.

Puse el motor en marcha, coloqué la palanca en primera y de inmediato arranqué, agarrada fuertemente de lo único que en aquel instante precisaba: un lápiz, la ansiedad de mi propia mano y un papel.

Aquella santísima trinidad que a pesar de formar parte de entidades separadas, parecían gozar al mismo tiempo de una extrañable indisolubilidad.

Entonces me sumergí en la lectura y escribí y escribí, sin darme tregua escribí, sin siquiera reparar en las advertencias familiares de que no les parece que mamá ha perdido su centro de gravedad. Está como si estuviera en trance. Ahora ya ni siquiera nos reta, se lo pasa hablando con sus personajes.

Lo primero que eché por la borda fue mi manía de acicalar los bronces, a volver a replanchar los manteles recientemente planchados. Hoy se limpian los caireles y mañana es día de limpieza general, que incluye también a los niños, para quitarles la suciedad semanal que semanalmente se les iba quedando pegada.

Y deseché los relojes que tanto me persiguieron, y conservé un horario fijo: el horario de escribir, robándole horas al sueño, al descanso, a las comidas. Como queriendo ganar de un tirón tanto terreno perdido.

¿Se estaría volviendo un poco loca?, como la señora vecina, que ve bichos por todas partes y en los bichos ve acreedores con oscuras intenciones de quererle ocupar su casa. Pobre señora vecina y también pobre mamá, que ya parece estar lista para una cura de sueño. Sin ninguna duda carga una patología, o tal vez ya sea un caso perdido, con ese su andar por ahí como zambullida en un baño de inmersión.

Y, sin embargo, lo que para ellos era por demás un caso claro de clara alteración mental, para mí significaba el éxtasis, el haber descubierto que aquello era lo mío, que por fin me encontraba en mi campo, en mi terruño, en la barcaza en que habían fijado su morada mis más recónditos exilios. (94-98)

Este marido que, en un primer momento, fue la representación concreta de su papel social, o la razón de que tanto trabajo y atención existiera con hijos, casa, y todo lo que la mujer común todavía inmersa en valores patriarcales tenía como su obligación, es ahora el apoyo y el soporte que la narradora necesita para este “viraje completo” que menciona.

A pesar de eso, es curioso cómo describe su proceso de escritura, llamando la atención respecto del cambio de eje que ha instaurado saliendo de la casa y los hijos hacia el acto de escribir. En su texto, Raquel Saguier agrega marcas claras de este cambio cuando dice que ha interrumpido los gestos repetitivos de acicalar los broncees y replanchar los manteles, actividades que llevan por función apenas tomar el tiempo de la mujer, que es quien cuida de la casa sin muchos cambios significativos hasta hoy, hasta el punto de que los hijos perciben que la mamá ni los reta más, o sea, las modificaciones en su comportamiento han alcanzado la educación que reservaba a los niños.

Se nota también que hace cuestión de explicar cómo funciona ahora el sistema de cuidado de la casa, como si este yo que busca lo inusual para una mujer, ser autora, estuviera todavía presa de los valores que fueron la base de la creación que ha recibido. Saguier comparte su sentimiento de estar poniéndose loca; menciona los cambios abruptos de hábitos, la “clara alteración mental”, y el “éxtasis” al describir sus procesos

de escritura y cuestiona otra vez: “¿Será que volviéndose un poco loca se empieza a ser escritora?” (99). Percibe que invertir la actitud externa para que la interna le diera lo escrito puede funcionar tanto como el contrario, como generar el cambio a partir del “torrente sanguíneo”, como si esta atmósfera tan distinta del orden doméstico pudiera producir las condiciones ideales para ese diálogo consigo misma, como dice.

Observamos, otra vez con Norma Telles (1992), una semejanza de la descripción de estos sentimientos y emociones con la metáfora de la “loca del sótano”, conforme expone en su estudio. La metáfora es mencionada cuando la autora alude la internalización de ideas y valores del patrón cultural como uno de los obstáculos por el que pasa la mujer para escribir. Y sigue:

As dificuldades para se desprender desses padrões foram sintetizadas por Gilbert e Gubar na metáfora da “louca do sótão”. A metáfora da “louca do sótão”, moldada pela ficção de Charlotte Bronte, refere-se ao aberrante duplo do anjo do lar que vive na sala de visitas da ficção e foi utilizada por muitas autoras em prosa e na poesia. A metáfora implica que a arte das mulheres contém um traço oculto e persistente de incontrolável loucura, fruto da ansiedade de autoria, da desobediência às regras e da dúvida quanto à possibilidade de se tornar criadora. Ao se livrarem do modelo do anjo, daquilo que deveriam ser, as escritoras, consciente ou inconscientemente, rejeitavam valores sociais. Assim, mesmo quando não criticavam abertamente a sociedade - e, no século XIX, geralmente não o fizeram - estavam contestando o padrão que gerara o paradigma. As autoras criaram inúmeros personagens, muitas vezes secundários, que encenaram sua reprimida e encoberta ansiedade e sua raiva, projetaram os impulsos subversivos que sentiam e a energia de seu desespero em figuras grotescas, deformadas, parálíticas, apaixonantes ou melodramáticas.

É como se o próprio ato de escrever fizesse surgir a figura da louca. Como num sonho mau, uma ensandecida e enraivecida mulher rompe um silêncio com o qual nem ela nem sua autora podiam mais continuar concordando. (56)

En *El amor de mis amores* (2007), texto autobiográfico cuya sinceridad y complicidad admitimos para desarrollar esta lectura, percibimos no el intento de proyectar metafóricamente en la ficción esta mezcla de sentimientos contradictorios en personajes disformes o en situaciones grotescas como lo hace Charlotte Brönte a partir

de la mirada de Gilbert y Gubar. Lo que Raquel Saguier hace es compartir abiertamente y exponer el proceso en que esto se dió para ella, no tan sofocada como las mujeres del siglo XIX, citadas tanto por Norma Telles cuanto por Virginia Woolf, sino inmersa en impulsos tan potentes de esta “ansiedad de autoría” que la hace identificarse también con la locura.

Las metáforas que Raquel Saguier utiliza no alcanzan lo monstruoso en su narrativa. Estas se acomodan a un imaginario femenino, como la mordaza, pues se halla presa en el silencio y en un ciclo de trabajo doméstico interminable; como las calles oscuras de sus pensamientos que vimos; como las metáforas del amor asociadas a la comida y al acto de comer y a las canciones populares que tematizan la enseñanza de un ideal, especialmente, de habilidades para tareas domésticas como valor femenino. La ironía, sin embargo, es su recurso estilístico más agudo para promover no necesariamente una desobediencia a las reglas culturales naturalizadas por el patriarcalismo estructural de nuestra sociedad, pero sí subrayar, como si su exageración irónica fuera una escritura en negrita y en letras mayúsculas, ahora en su tiempo, lo absurdo de algunas de estas reglas, ya que de otras ni ella misma ha, todavía, conseguido salir, a pesar de las haber conseguido percibir y sentir sus efectos sobre sus ímpetus de dar voz a la otra que le venía encima, como ella misma dice. Este monstruoso en su obra, más allá de cuestionarse a sí como loca, fue construido en uno de sus personajes femeninos en *Esta zanja está ocupada* (1994). La mujer, que ha asesinado a Onofre y que surge como el yo de la narrativa, ha enloquecido antes de cometer el delito (Saguier, 1994). Vale decir que ha enloquecido de una locura bastante lúcida, ya que su venganza se dirige hacia el hombre pero también hacia su acto, poniendo en evidencia la invisibilidad de la agresión física y emocional contra la mujer, naturalizada en esta sociedad.

Dejar por escrito una memoria que enfatice - al lado de la del proceso de la pérdida del amor - el dolor de no poder escribir es, también, más que compartir una especie de desahogo sobre las limitaciones de su papel social, una forma de crear para sí la imagen por la cual quiere ser reconocida. Esta mirada hacia sí misma a partir de la proximidad de la muerte parece promover tanto una toma de conciencia de sí como la construcción de un “yo” que permanezca para allá del límite de la propia vida. Sobre eso desarrollaremos algunas reflexiones en el próximo subcapítulo.

#### 1.4 Tres imágenes de sí

Todas las observaciones puntuales que presentamos considerando este texto de Raquel Saguier una autobiografía, inclusive las que nos llevaron a establecer el pacto autobiográfico para la lectura de esta obra, siguen llevando en cuenta el hecho de la no contraposición entre lo ficticio y lo real, ya que aquel, con el imaginario, como vimos con Iser (2013), se articulan entre sí para producir un “efecto de real”. Nuestro foco al elegir este pacto no consiste en investigar la “realidad” o la “veracidad” de los eventos narrados, tampoco definir el género de esta narrativa, sino todo lo contrario. Nos parece importante aclarar, por lo tanto, que estamos llevando en cuenta especialmente la construcción textual de Raquel Saguier. El hecho de que su texto sea autobiográfico no significa que no haya elaboración literaria y ficcional. Sylvia Molloy, en *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), aunque esté analizando, en esta ocasión, textos del siglo XIX que presentan su “[cada período tiene su] propia concepción de la escritura autobiográfica y, más precisamente, su propia concepción de la memoria, de las maneras de recordar que harán que la escritura del yo coincida con lo que la época espera del género” (186), desarrolla en su reflexión la idea de que la verdad a respecto de los textos autobiográficos no los exime de la construcción ficcional, ya que esa pasa por una selección para un propósito (16). Aunque hoy tanto el lector contemporáneo como el escritor autobiográfico estén conscientes del carácter ambiguo de este tipo de escritura, se nota en el texto de Raquel Saguier el intento de construir una imagen de sí por medio del texto. En el estudio de Molloy (1996) que mencionamos, la autora observa este objetivo con mucha claridad en Sarmiento, por ejemplo, que parece construir un yo íntegro en sus valores y busca escribir un texto de carácter documental e histórico, hecho que ha considerado más seguro que guiarse por la propia memoria, que debería subordinarse a la del país y de sus momentos históricos decisivos, creyendo ser su memoria un “instrumento, útil como el documento o el registro, pero no como objeto de conjeturas” (197).

Entre la ambigüedad de esas concepciones y el deseo de Sarmiento de acondicionarse más al lado del “historiador” que del “fabulador”, reconoce, sin embargo, aunque con temor de la “asociación entre memoria e imaginación” (198), “la selección tendenciosa” de su memoria. Sylvia Molloy (1996) percibe en su lectura, por supuesto, su fabulación para conservar la imagen que quiere registrar de sí. Entonces la escritora dice:



Si bien la meta del autobiógrafo parecería ser el descubrimiento o, mejor dicho, la construcción del yo, el proceso en realidad sigue el camino inverso. La autorrepresentación es el producto final, pero es también la figura inicial que rige el desarrollo de la autobiografía. Se recrea el pasado para satisfacer las exigencias del presente: las exigencias de mi propia imagen, de la imagen que supongo otros esperan de mí, del grupo al cual pertenezco. (199)

Similar al rol de Sarmiento para Molloy (1996), al haber, con la organización de su pasado en texto, contribuido a fundar el país (200), Raquel Saguier parece buscar, con la escritura de su memoria, con la reorganización de su pasado, crear una imagen de sí misma para los que se encuentran con esta última narrativa y, quizá, para ella misma. Es decir, la ordenación de las memorias que elige contar vinculadas a la relación que traba con su esposo y las consecuencias de eso en su vida, dispuestas en el texto en dos tiempos distintos que se entrecruzan y se van mostrando en otro tiempo de la narrativa, el de la enunciación, tratan de construir la imagen de una mujer fuerte y que ha obedecido a las reglas de conducta esperadas por el género a que pertenece en la época y en el lugar donde vive, aunque consciente de su opresión. Una conciencia que, por supuesto, solamente pudo ser percibida en su totalidad al final del proceso de rememoración. Y parte de la selección de las memorias que se nos brinda muestra una mujer en conflicto consigo misma entre la pertenencia a este tiempo y espacio, la acomodación externa a estos dogmas y valores, ya que los cumple todos, y la pelea interna para crear lo literario, para dar flujo a esta inspiración constante que parece susurrar en sus oídos a la espera - otra vez - de concretarse en la página, exigiendo de la autora otra postura, distinta de la que se le ofrecía por ser mujer.

El cuidado que demuestra por su propia escritura, como vimos, la exigencia que presenta sobre sus textos antes de la publicación, la interrupción misma de reedición de sus primeros textos es señal de que esto no ha pasado como un equívoco. Esta ambigüedad literaria se nos muestra como una opción de Raquel Saguier de ponerse a sí misma como una mujer que ha vivido en la piel los mismos embates femeninos que ha buscado denunciar en su literatura, aspecto bastante señalado por la fortuna crítica que se ha dedicado a estudiar su obra, compartida en la primera parte de este capítulo. Antes de todo, no obstante, Saguier quiere ser vista y reconocida como escritora, como una

mujer de los libros y de las letras que la espera ha dibujado. Esta es la primera imagen que quiere reverberar de sí<sup>18</sup>.

Este intento de construir esta imagen de sí, sin embargo, busca la memoria de otros. Siguiendo la ordenación de la memoria de su pasado más distante, su enamorado finalmente le habla invitándole a bailar. Este momento específico de su memoria, en la narrativa, ha sido interrumpido cuatro veces (70; 73; 110; 120) para volver al pasado más reciente y traer a la baila el dolor por el cual la pareja sufrió por la enfermedad que su esposo ha adquirido. La espera del relato del momento romántico de su historia la ha impuesto también a su lector, quizá una lectora, ya que el momento del desenlace de su historia de amor se corta en el texto como una forma de cristalizar en la memoria aquel momento especial de su vida; y al lector como una pequeña incitación del efecto que ella, en aquella ocasión, ha vivenciado.

A partir del momento que necesita de permiso de la familia para que el noviazgo pueda acontecer, la mujer que vive bajo las reglas sociales vuelve, bien como la ironía que condimenta sus menciones a los ritos no específicamente del amor, sino de los

---

<sup>18</sup> Molloy (1996), en este estudio, dice: “Las referencias a otros textos, en las autobiografías, adoptan formas diversas. Aquí me referiré a manifestaciones explícitas, y consideraré una estrategia frecuente del autobiógrafo hispanoamericano, esto es, el poner de relieve el acto mismo de leer. Tratado como escena textual primitiva, puede colocarse en pie de igualdad con destacados elementos - el primer recuerdo, la elaboración de la novela familiar, la fabulación de un linaje, la escenificación del espacio autobiográfico, etc. - que recurren en estos textos como autobiografemas básicos. El encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera.” (28)

A pesar de en esta última escritura Raquel Saguier no explicitar su aprecio por los libros y por la lectura, su primer libro, *La niña que perdí en el circo* (1987) empieza con la siguiente declaración:

#### “LA LECTURA CONSIDERADA COMO UNA DE LAS BELLAS ARTES

Si la eternidad tiene alguna forma, debería ser la de la gratitud. Agradecer es reconocer la mano de los demás en la construcción de nuestra vida. Es un gesto gratuito y al mismo tiempo la raíz de todos nuestros valores.

Virgilio decía: “Mientras en el cielo haya estrellas debe durar la memoria del bien que hemos recibido”.

Si mi madre, Lucía Bastos, a quien estoy agradeciendo en esta página, no hubiese llevado una colección de libros a Iturbe, tal vez mi infancia hubiese sido distinta. Ese pequeño pero inmenso gesto de mi madre me presentó los mejores amigos que tuve a lo largo y a lo ancho de la vida: los libros. Lucía Bastos se llevó a Shakespeare, a los clásicos del Siglo de Oro, a Homero y a una constelación de poetas que me abrieron otro mundo más allá de las siestas incendiadas de Iturbe, reflejos de un espejismo que no termina de reverberar para dar forma a las cosas, como los personajes de aquellos libros inmortales. Con los libros recibí una herencia inmemorial y allá en la distancia, rodeado de la naturaleza salvaje del paisaje, pude intuir la marcha de la historia, las grandezas y miserias del ser humano, las maravillas de otros mundos tan lejanos como el brillo de las estrellas de Virgilio.

Hago votos para que esta colección “Festilibro” de obras infantiles y juveniles sirva al mismo propósito: participar de mano en mano, como el fuego sagrado de las antorchas olímpicas, el entusiasmo de la lectura y el amor a los libros para poder decir, como decía Montesquieu: “Nunca tuve una tristeza tan amarga que una hora de lectura no haya conseguido apagar”.

pasos “burocráticos”, como dice, hasta el casamiento. Importante mencionar en nuestra lectura la relación que Raquel Saguier traba con su ancestralidad y la ancestralidad de su novio:

Y de nuevo saltó a la luz su origen italiano, unos decían que milanés, otros que veneciano, otros, que como yo, consideraron mejor guardar un ignorante silencio ante el acoso masivo de tanta procedencia.

Con tal intensidad se lustraron los retratos, que dentro de ellos reverdeció también el lustre de mis ancestros. El uniforme, las charreteras, los largos bigotes que le escondían los labios, una cuidada barbita, detrás de la cual desaparecía gran parte de la mandíbula, los diplomas y títulos nobiliarios de quien, venido de gálicas tierras, fue el legítimo y militar fundador de mi primer apellido.

En el centro de otro cuadro, ubicado en sitial de privilegio, se destacaba mi bisabuelo Aceval, el presidente, mal llamado Benjamín ya que hubiese debido bautizarse Máximo por lo prolífico de su gobierno y por haber dado su nombre a tantas calles, tantos colegios y hasta a una porción del pretendido, por varios, Chaco paraguayo. Sentado en posición enhiesta, casi en ángulo recto, como recta fue su historia, junto a mi bisabuela, el alma mater, la gran matrona, quien lo ayudó a procrear una singular descendencia.

En otro costado, un poco más a la izquierda, reapareció mi otra bisabuela, la del otro ramaje, claro está, para que entre tanto entremezclar follajes, no se fueran también a confundir los frutos. Las carambolas y los cocoteros son exclusividad de la quinta y los olorosos limones y la constancia del jazminero, en permanente estado de parición floral, todo eso pertenecía al predio de la mansión colonial.

Vista así a primera vista, la bisabuela era un poco bajita, si se considera la estatura normal, pero consiguió tales alturas en cuestión de trascendencia, al trabajar sin descanso por los heridos de guerra que llegaban a la capital, amputados, maltrechos, sin ser ni siquiera la sombra de lo fueron algún día. Sus piernas pequeñas se agigantaban para estar aquí y allá, al mismo tiempo, en cada doliente cama en la que depositó todo el consuelo en los casos terminales, y todo su amor en todos los demás casos. El mismo amor que

mucho tiempo después fue patrimonio exclusivo de Teresa de Calcuta. Al punto de ser nombrada Madrina de Honor de la triple y desigual contienda, librada por la unión de tres países contra un pueblo que se desangraba por los flecos de sus harapos. (129-132)

A pesar de parecer no importarle la ancestralidad italiana del futuro marido, a quien después va a darle un hijo varón - no sin antes pasar por el dolor que hace cuestión de añadir como adjetivo a su trayectoria de vida - para que el nombre europeo siga reverberando en tierras latinoamericanas, Raquel Saguier, en conflicto con el hecho de ser mujer en una sociedad que la oprime y limita sus talentos, se apoya en la memoria familiar para fortalecer la imagen que quiere dejar de sí. Recuerda el bisabuelo que ha sido presidente mencionando, inclusive, su nombre<sup>19</sup>, hecho irrepetible en la novela con respecto a cualquier otra persona de su familia y a sí misma, ya que, como vimos, apenas confirma su nombre por la semejanza con el personaje bíblico. La narradora parece mostrarse orgullosa de los hechos de su bisabuelo como presidente y parece sostenerse sobre estas conquistas ancestrales de haber sido un “prolífico” gobernante y por su historia “recta”, ya que, a pesar de la ironía con la que menciona su lugar en esta sociedad, no rompe el honor de esta familia a que pertenece, tradicional y respetada desde la Colonia.

Sin embargo, por el aprecio con el que narra, su dolor y la espera también dolorosa generan embates constantes con la personalidad ávida por la vida que ansiaba poder vivir y que, al final, cuando la podría vivir por haber cumplido todas las normas de conducta exigidas, por circunstancias ajenas a su voluntad, fue, otra vez, cercenada. Este es el punto fuerte de la memoria ancestral que trae: el de la bisabuela, la otra. No la que ha dejado, como menciona Virginia Woolf sobre la memoria de las mujeres, un casamiento y una descendencia, sino la que, aunque sin nombre, ha alcanzado el título de “Madrina de Honor” por, dolorosamente, haber cuidado de los heridos de la guerra a la que también fuimos, como nación, Brasil y Argentina, responsables. La imagen ancestral a la que se quiere unir y propagar es la de la bisabuela solidaria y amorosa para con el dolor ajeno, como lo hizo Teresa de Calcuta. El silencio sobre el propio

---

<sup>19</sup> El bisabuelo mencionado por Raquel Saguier, Benjamín Aceval, fue un estadista, educador y diplomático paraguayo. Ha hecho tantos beneficios al país que a un pueblo en Paraguay le han dado su nombre en su honor.

dolor y el cuidado con el dolor de los otros, por lo tanto, es la segunda imagen, incorporada por herencia, que Raquel Saguier construye para sí.

La última de las imágenes de sí que ella busca compartir y sobre la cual nos gustaría comentar es la que diseña la relación de la escritora con la muerte. Recordándonos de la fusión que Saguier va estableciendo con el marido a lo largo de su narrativa y de la manera con la que comparte las alegrías y los dolores que fueron componiendo este vínculo, se observa, en el trecho que reproducimos abajo, como esto persiste en el presente de la enunciación:

A pesar de que su cuerpo está ya frío, sepultado bajo tierra, y de no saber qué hacer con tanto sentimiento que de repente se me quedó sin dueño, ahora sé que ese amor continuará encendido en mí, calentándome el invierno que con su ausencia se me instaló en el cuerpo, se me instaló en las manos, al componerte esto que ni siquiera sé si es un poema y ni siquiera el grito de mi propio iceberg intentando liberarse de esa sensación quemante que me produce el frío: Al mirarte con los ojos del recuerdo, qué ansias locas voy sintiendo de elevarme y tocar tan siquiera con un roce, ese vuelo que emprendiste hacia la ausencia. (149-150)

La simbiosis que ha alimentado se transforma ahora, con el marido muerto, en ganas de morir para huir de los síntomas que su ausencia le produce. La ausencia que quiere es la de estar ausente con él, en otro lugar, aunque para eso necesite también estar muerta. El trecho también apunta, otra vez, el uso de la segunda persona, como si este texto fuera dirigido a él, ya muerto, a recibir este homenaje *post mortem*, más allá de la referencia al propio texto, cuyo género ella misma no sabe precisar.

La secuencia de su relato, cada vez más cercano a la muerte, “que empezó a multiplicarse [en ella]” (168), pasa a multiplicarse también como tema cada vez más próximo del final de la narrativa y, consecuentemente, de su propia muerte. La fe católica, antes criticada por su apoyo a la opresión femenina, es reverdecida en los pedidos de auxilio e interpelaciones “a nuestro Señor Jesucristo y a su Santísima Madre” (169) para sanar la soledad y fortalecer el intento de desapegarse de la vida que tuvieron juntos: “Y de tanto vivir entrelazados, me llevó algún tiempo desatar mis manos de la muerte que ya empezaba a entumecer sus manos, porque yo también sentía como si manos estuvieran fallecidas”. (170-171)

Ahora que ya no necesita más cuidar del marido, le dedica este tiempo, entonces, a la escritura de este último texto. “En [su] hora más crítica” (181), dice, se encuentra sola, con la compañía de lo que de él se ha quedado con ella. Entre sus últimos recuerdos, donde los hijos y una serie de dudas y condicionales se encuentran, Raquel Saguier consigue fuerzas para posicionarse perante la muerte con alegría y esperanza:

Y porque me considero una optimista a ultranza, no obstante haber vivido acechada por la muerte, apostaré siempre a la vida. Y por mucho más que todo eso, confío en que mis propios escombros habrán de ser los encargados de recomponer mis fragmentos, y que mis propias ruinas serán los artesanos de mi nueva restauración. (188)

La muerte, antes tan temida por venir a través de la enfermedad para “el amor de sus amores”, ahora es esperada con lucidez, aunque todavía con dolor. La tercera imagen que Raquel Saguier produce de sí es la de una mujer que conoce la muerte por el sufrimiento y la ausencia del otro, viéndose como alguien que, en esa experiencia, se ha roto y fragmentado. El compartir de “[sus] propias ruinas” en esta narrativa es lo que ha posibilitado que estas mismas ruinas pudieran trabajar en “[su] nueva restauración”, permitiendo que su yo sea reconstruido a cada lectura.

La elección de sus memorias y la forma de ordenarlas, a pesar de la fuerte y sincera invocación a la complicidad de su público lector, han construido, para la posteridad, no una mujer víctima de las circunstancias esperadas para su género en su época, sino una mujer que ha alcanzado, por negar ensordecerse al llamado a la escritura, mantener su papel social y tornarse una autora. El dolor de la enfermedad del marido vino, otra vez, a restaurar su papel femenino de la que cuida y soporta, dejando otra vez su deseo de escribir para después. El después, sin embargo, vino al lado de la muerte. La muerte, por lo tanto, ha acompañado a Raquel Saguier, en la escritura de esta narrativa, primero como dolor por la muerte del otro; después, como lúcido ímpetu de prepararse para la propia muerte.

### **1.5 Conclusiones parciales**

Para leer *El amor de mis amores* (2007), de Raquel Saguier, publicada meses antes de su muerte, admitimos el pacto autobiográfico que Philippe Lejeune nos propone. La narradora se asume como la propia escritora desde el nombre y da

continuidad a su primera publicación, *La niña que perdí en el circo* (1987), también autobiográfica. El dolor y la espera, términos que rigen esta narrativa, promueven el desbordamiento sentimental y conflictivo de la escritora, hecho que fortalece ese carácter personal del texto. Admitir el pacto autobiográfico se dió también por la forma como el texto y las circunstancias narradas nos han afectado. Al construirse como personaje entre sus personajes femeninas, se construye también ficcionalmente, pero esta dimensión no impide el establecimiento de ese pacto íntimo que también se da por la sinceridad en la confesión de condiciones semejantes de vida vinculadas al género femenino. Este pacto de lectura establecido, por fin, se da también de manera extratextual, por reconocimiento e identificación personal.

De los diversos dolores que el texto comparte, analizamos el dolor de Saguier de pertenecer como mujer a una sociedad patriarcal que determina papeles sociales a los géneros; de amar a un hombre, por suerte el propio marido, que en su última década de vida necesita cuidados especiales por haber adquirido una enfermedad degenerativa e incurable, más allá de saberse observadora de su decadencia y muerte. La espera, bastante determinada y representada por las interrupciones intencionales en momentos específicos de la narrativa, más allá de ser una de las virtudes cultivadas por este papel social que le cupo en relación a los ritos “burocráticos” del amor, como ella misma dice, es la espera del momento oportuno para que pudiera, finalmente, escribir.

Además, enfocamos nuestro análisis en observar tanto la continuidad de su proyecto estético anterior, autobiográfico, cuanto la ironía en relación a los valores opresores y limitantes del deseo sexual femenino, de su conducta social y, en su caso particular, artística. Con el soporte de Sylvia Molloy identificamos algunas de las imágenes que Raquel Saguier construye de sí: la mujer que rompe sus límites individuales para conseguir, a pesar de su lugar social, obedecer al llamado para la escritura; la mujer perteneciente a la sociedad tradicional paraguaya y parte de una familia honrada, cuyos predicados busca mantener a partir de su conducta personal y la mujer que toma la escritura de su dolor y su experiencia con la muerte del otro como aprendizaje para la espera de su propio proceso de finitud.

Por fin, buscamos describir la técnica estructural de la narrativa, que escinde el tiempo entre el presente de la enunciación, el pasado reciente y el pasado del tiempo de la historia, cuya fascinación del amor va siendo intercalada al dolor que este mismo amor y la inminencia de su pérdida le ha producido en el pasado reciente. El presente de

la enunciación se transforma en una preparación para la propia muerte, concluida a partir de la experiencia dolorosa de presenciar la muerte del otro. La práctica de la selección y organización de los eventos narrados, más allá de la construcción literaria y ficcional que nos oferta, supone que alguna “inquietud” la mueve para el desarrollo de este “ejercicio” de presentificación de la memoria y de “edición”, la última, de su imaginario.

La próxima lectura que proponemos es la del brasileño Wilson Bueno, *Mano, a noite está velha*. A pesar de las semejanzas entre determinadas vivencias cercanas al dolor y a la espera, la forma de organizar la memoria y el efecto producido con ese proceso se presentan distintos. Inclusive la clara sinceridad con la que Raquel Saguier presenta su yo en el texto no se reproduce en Bueno, dando lugar a un juego ficcional bastante nebuloso y aéreo.



## **Capítulo 2. Wilson Bueno: después de la noche**

Wilson Bueno (nacido en Jaguarapitã, Paraná, Brasil, en 13 de marzo de 1949 y fallecido en Curitiba, Paraná, en 30 de mayo de 2010), aunque sea considerado uno de los escritores brasileños más importantes de su generación, tuvo poco reconocimiento en el país a lo largo de su trayectoria literaria. Muerto por asesinato en 2010, las obras inéditas en proceso de escritura que encontraron en su casa y en la editorial que publicaba sus libros muestran que el artista tenía todavía un proyecto literario para se lo presentar al público lector. No estaba listo para morir.

Valteir Benedito Vaz, en su tesis doctoral sobre dos narrativas de Wilson Bueno, defendida en 2017, menciona, en aquella ocasión, la dificultad de encontrar estudios sobre sus obras, inclusive en el medio académico. Hace un profundo trabajo de investigación, búsqueda y lectura de sus libros, compartiendo algunos datos. Lo primero que le llamó la atención fue el sensacionalismo periodístico con lo que trataron la homosexualidad y el anuncio de la muerte del escritor, brutalmente asesinado por un acompañante con cuchilladas en el cuello (17). Otra información común y fácil de encontrar sobre Wilson Bueno es haber sido, entre 1987 y 1994, editor jefe de la Revista Nicolau, importante periódico literario del sur del país. Durante ese período ha tratado de desarrollar sus primeros procesos creativos y literarios, aunque haya publicado crónicas desde sus catorce años de edad (33).

El mismo investigador, al intentar trazar un hilo poético para la obra de Wilson Bueno, que se constituye, más allá del trabajo como periodista y editor de la revista que mencionamos, de cerca de 20 obras publicadas, lo ha juzgado a su universo creativo como “heterogêneo, multifacetado, plural e extremamente contingente.” (17). Entre las cerca de 20 obras del escritor<sup>20</sup> se encuentran crónicas, poesía, cuentos, historias infantiles, novelas. Por su mezcla con la lengua española y el guaraní, el escritor transita bien en otros países de la América Latina, como Argentina, Paraguay y Uruguay, teniendo algunas publicaciones en estos países todavía antes de publicarlas en Brasil.

Compilando algunos trechos de las entrevistas personales que Wilson Bueno ha dado, lo podemos ver como alguien que tenía orgullo de sus raíces mestizas. De origen española, portuguesa y alemana, no se ha olvidado de que su bisabuela había sido

---

<sup>20</sup> Según Vaz, había ya, en 2017, “un proceso de preparación para publicación de otras posibles narrativas inéditas de Bueno, a cargo de su primo, Luiz Carlos Pinto Bueno, hoy responsable por el acervo (45). Cuando desarrolló su tesis, *Mascate*, obra que hizo parte de su estudio, era todavía inédita. Hoy *Mascate* está publicada por un editorial de Paraguay (2014) y *Novelas Marafas* por uno en Uruguay (2018) y otro en Brasil (2019).

“lizada” en el interior de la provincia de São Paulo por un alemán. “Sou um bugre”, dice el escritor en una ocasión<sup>21</sup>, identificándose más con el aspecto salvaje de su genealogía que con el europeo y “civilizado”.

Antes de ingresar en la Revista Nicolau, ha vivido por una década en Río de Janeiro, donde se ha hecho amigo de grandes escritores brasileños, como Caio Fernando Abreu e Hilda Hilst, más allá de Paulo Leminski, quien ha escrito el prefacio de la primera publicación de Wilson Bueno, *Bolero's Bar*<sup>22</sup>. En esa introducción, de tono amistoso, Leminski mencionaba sobre un sutil intento del escritor de borrar fronteras y límites, “esse estranho e belo híbrido prosa-poesia que, hoje, é sua marca registrada”, y de no filiarse a lo que se hacía en la escena literaria en el período, como la poesía concreta y otras poéticas que “se peleaban”. Un borrar de fronteras que alcanza la identidad del yo a través del texto, “um texto, um dia, eu disse, andrógino, o masculino da prosa e o feminino da poesia, desaguando no mesmo delta”.

Ya en esa primera publicación, sin embargo, Leminski va a llamar la atención para la subjetividad de Wilson Bueno en su escritura. El libro fue publicado en 1986, mientras el escritor no era todavía editor jefe de la Revista Nicolau:

Buscando o específico irreductível de seu fazer textual ocorre-me que é, sobretudo, um discurso da subjetividade. De uma subjetividade. De uma subjetividade aberta aos seres, às pequenas coisas, aos mini-eventos do cotidiano, muito material. Mas subjetividade. Em Bueno, há que ler o movimento desvairado do pensa/sentimento, exato quando parece mais caprichoso, delirante quando parece mais pedestre: *chique* e “*kitsch*”.

E esse discurso, “*bazar dos dias*”, “*bolero's bar*”, tudo arrasta em seu ímpeto de espantado deslumbramento diante das coisas e da vida, fracasso e triunfo, tormento e júbilo, Wilson e Bueno.

Agora, nos entendamos bem: subjetividade, para mim, nada tem que ver com o mito romântico de um suposto eu, histórico, psicológico, que se expressa em

---

<sup>21</sup> Lo dice a Suênio Campos de Lucena que comparte en el artículo titulado “O múltiplo inquieto” (2014).

<sup>22</sup> Originalmente publicado como prefacio de *Bolero's Bar*, en 1986, “Bueno's Blues Band & Seus Boleros Ambíguos”, de Paulo Leminski, fue recompilado digitalmente en 2009 y está disponible en <http://cartunistasolda.com.br/bueno-s-blues-band-seus-boleros-ambiguos/>. Vista por última vez el 2 de diciembre de 2021.

palavras, pondo para fora seus demônios, exorcizando suas obsessões através das palavras da tribo.

Falo, aqui, de subjetividade literária: *para mim, quem diz eu, na obra literária, já é um personagem.*

O primeiro personagem que um escritor cria é ele mesmo: é esse *ectoplasma literário* quem diz eu, e *finge ser o autor.*

Teniendo su trayectoria literaria interrumpida por el asesinato, en el año siguiente, 2011, sale a la luz *Mano, a noite está velha*, que hoy sabemos que no es su último libro, pero sabemos que es el libro que solamente podría ser publicado después de su muerte por indicación del propio escritor a la editora<sup>23</sup>. Sobre esta obra, que es objeto de nuestro estudio, José Castello (2011), periodista, crítico literario y amigo personal de Wilson Bueno, dice que en sus “arriesgadas ficciones” nunca lo ha encontrado, como si siempre se hubiera escondido en las lenguas ajenas, en los tiempos no vividos, en los narradores imprevisibles, como si incorporara las voces de otros, como “um inspirado inventor. Estranho inventor, porém, que parecia sempre ausente de suas invenções”<sup>24</sup>. Castello dice que, ahora muerto, en esta narrativa, Bueno finalmente nos habla:

Ali está um corpo – um narrador, um Autor? – que fala com alguém que já não está ali. Mais uma vez, o jogo entre presença e ausência, entre vida e morte; a existência por um fio em cujo deserto Wilson, um homem dado a emoções fortes e amores fulminantes, mas também dono de um humor ferino e de uma elegância nobre, apreciava se instalar.

Para Castello, este es el libro en el cual la voz de Wilson Bueno se yergue, en el que el escritor no actúa como portavoz o representante de algo, pero en el que se desnuda, que resuena “ali onde se esconde o Wilson inteiro”. Campos de Lucena (2014) cuenta que en una entrevista a Bueno, el escritor así define la literatura:

---

<sup>23</sup> En entrevista a Antonio Rodrigues Belon, “Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta” (2009), Wilson Bueno menciona que ha dejado a Rogério Eduardo Alves, editor de la Planeta do Brasil, editora que ha publicado *Mano, a noite está velha*, toda su obra para ser organizada y publicada después de su muerte. Texto disponible en [https://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas\\_wilsonbueno\\_out2009.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas_wilsonbueno_out2009.htm). Visto por última vez el 2 de diciembre de 2021.

<sup>24</sup> Texto disponible en <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/jose-castello-comenta-livro-postumo-de-wilson-bueno-398343.html>. Visto por última vez el 2 de diciembre de 2021.

Literatura é jogo de bandido e mocinho, gato e rato. Sou apaixonado pelos autores que tiveram a capacidade de brincar. Lewis Carrol, Edgar Allan Poe, Joyce, Borges, o maior doido que apareceu no século 20, enfim, autores que tornaram a literatura fraude, riso.

Se nota, por esta colecta de impresiones puntuales de quienes eran sus lectores y amigos cercanos, que las fronteras que el escritor trató de borrar desde su primera publicación siguen hacia el *post mortem* cuando deja para este momento de su existencia el desvanecimiento inclusive del límite entre la propia literatura y su yo. Los juegos, el jugueteo, el fraude y la risa que el autor dice admirar en otros autores y buscar realizar en sus obras ganan otra dimensión en *Mano, a noite está velha*. Eso porque hay, al lado de esos elementos, datos biográficos de Wilson Bueno que en el juego y en el humor del texto producen la subjetividad del personaje.

## 2.1 Antecedentes

A pesar de su primer libro haber sido publicado hace más de treinta años, los estudios sobre Wilson Bueno son realmente pocos y esparcidos en relación a la totalidad de su obra. Una de las razones para eso es la heterogeneidad de temáticas y de géneros literarios que escribió, siendo tarea ardua para el crítico descubrir un punto en común entre todas sus publicaciones que no sea apenas el autor y el lenguaje.

De los libros *Boleros's Bar* (1986) y *Diário Vagau* (2007), compilación de las crónicas escritas por el autor y publicadas anteriormente en los periódicos que ha trabajado, hay apenas un texto sobre una de las crónicas de *Diário Vagau*, curiosamente, sobre un escritor de crónicas que había muerto, pero que, para el autor, el cronista ya estaba muerto antes, por haber sido relegado al olvido. En “A crônica do vagau em *A morte e a morte do cronista Carlinhos Oliveira*, de Wilson Bueno”, Nádia Nelziza Lovera de Florentino resalta algunos aspectos fronterizos del escritor, ya observados desde la introducción de Paulo Leminski para el primer libro de Bueno. Más allá de las fronteras entre la poesía y la prosa, entre el real y el imaginario, entre la realidad y la ficción, Wilson Bueno también se caracteriza en las fronteras entre el posible y el imposible (242). En ese pequeño artículo sobre apenas una de las crónicas del autor, la estudiosa de su obra observa la intertextualidad con el escritor brasileño Jorge Amado,

marcada ya en el título por el “la muerte y la muerte de” y el “vagabundeo” compartido entre los “vagabundos”, a saber: Quincas Borba, el personaje de Jorge Amado, Carlinhos Oliveira, el homenajeado, y Wilson Bueno, el autor. Todos mueren más de una vez: una para la sociedad y otra para la vida biológica.

*Manual de Zoofilia* (1991), *Jardim Zoológico* (1999) y *Cachorros do céu* (2005) son libros que se posicionan entre una serie de textos descriptivos narrativos poéticos que juegan con lo que de humano tienen los animales<sup>25</sup>, y viceversa; fábulas políticamente incorrectas, como dice el propio autor<sup>26</sup>; y una especie de bestiario moderno, con animales del imaginario mitológico europeo, cultural indígena y latinoamericano, animales inventados, y otros que se acomodan en otra clasificación física, como la lluvia. Manoel Ricardo de Lima, en “Um bolero em Curitiba” (2007), va a designarlos como “uma trilogia de bichos, cada livro numa perspectiva diferente a uma ideia de animalidade; desde uma dimensão do erótico - como pulsão - a uma narrativa que nos é sempre um “outro” e também um leitmotiv à sátira, ao riso e ao risco e num traço da ironia sempre sofisticada de Wilson”<sup>27</sup>.

Maria Esther Maciel, en estudios sobre poéticas de la animalidad, busca separar de la poesía contemporánea latinoamericana sobre esta temática la vertiente “fantástica” y la “realista” con respecto a la zooliteratura. En “De enciclopédias e bestiários: lugares comuns” (2006), ella observa estas obras de Wilson Bueno como un ejercicio de convertir estos seres, a partir del vaciamiento de lo exótico “em metáforas de uma identidade cultural híbrida, em estado de sempre deslocamento” (54), asumiendo una especie de *razón animal* como marca de su propia subjetividad. A través de esa construcción de animales “ostensivamente” fantásticos (dado la mezcla de seres que propone, conforme mencionamos) y de la “potencialización” de los existentes, según dice Maria Esther Maciel, ahora en “Bestiários contemporâneos: animais na poesia

---

<sup>25</sup> En “Um zoo de signos: os bestiários de Wilson Bueno” (2004), Claudio Daniel dice que, en entrevista concedida a él en la edición de febrero de 2001 del *Suplemento Literário de Minas Gerais*, el propio Wilson Bueno declara: “Eu sempre desejei fundir, num mesmo espaço de reflexão, a ‘grafia’ animal e a paixão erótica humana. Em *Manual de Zoofilia* fica evidente o quanto de irracionalidade comporta nosso discurso amoroso. E, para dar viva voz a esta racionalidade, fui buscar nos bichos encantos e sordidezas, grandezas e patifarias para transubstancia-los - usemos este verbo pedante - a partir do tesão, da cópula, da paixão viciosa e viciada em que, humanos, nos amamos, muitas vezes, no mais escuro ódio”. Texto disponible en [http://www.revistazunai.com/ensaios/claudio\\_daniel\\_wilson\\_bueno.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/claudio_daniel_wilson_bueno.htm). Visto por última vez el 2 de diciembre de 2021.

<sup>26</sup> En entrevista para Antonio Belon (2009).

<sup>27</sup> Texto disponible en [https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas\\_wilsonbueno\\_jun2007.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm). Visto por última vez el 2 de diciembre de 2021.

brasileira e hispano-americana” (2007), el autor busca explorar las fronteras entre humano e inhumano, “num processo de identificação do sujeito poético com esse complemento outro que é o animal” (151). La crítica y profesora agrega que el hibridismo de los animales de Wilson Bueno son “fronterizos”, “marcados pelos cruzamentos transnacionais advindos do contato entre os países do continente sul-americano” (149), dialogando con el territorio y los aspectos culturales de esta mezcla que constituye el lugar que habitan. En ese sentido, Wilson Bueno, al lado de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, revisita, subvierte, parodia y desestabiliza los modelos enciclopédicos y científicos occidentales anteriores, siendo todo convertido en materia-prima para sus ficciones.

Eduardo Jorge de Oliveira, por su vez, en “Wilson Bueno, Jorge Luis Borges: o tigre” (2010), comparando al escritor brasileño con el argentino Jorge Luis Borges, busca comprender “el sueño y la metamorfosis” en el tigre de Wilson Bueno, como si la escritura fuera capaz de transformar el misterio, el secreto de su movimiento íntimo, activando, por lo tanto, la imaginación. Oliveira trasciende esta relación para todos los otros animales de la “fauna” de Bueno (33).

La argentina Julieta Yelin, que también desarrolla un trabajo consistente sobre la temática animal, en “O giro animal na literatura de Wilson Bueno” (2020), piensa la obra del escritor brasileño, especialmente la trilogía que mencionamos añadida a *Mar Paraguayo*, obra antecesora pero que, para ella, puede ser considerada clave de lectura, como la disolución del yo a partir de la animalización del lenguaje. Por percibir en la construcción de los animales de Bueno una “desconstrução da tradição de representação dos animais e dos fundamentos filosóficos sobre os quais ela se estabeleceu ao longo dos anos” (2), la crítica va a llamarlos de “animalías”, estableciendo en la palabra un juego entre “animal” y “anomalía”, ya que, yendo de encuentro al trabajo de Maria Esther Maciel, estas “animalías” desnaturalizan, “desnormalizan” nuestra percepción del animal y redefinen el lugar de este “otro”, participando de una crisis de la representación de la animalidad con raíces latinoamericanas (2).

Yelin percibe también que estas obras de Bueno colaboran para renovar el lenguaje, y posiciona al escritor al lado de Clarice Lispector y João Guimarães Rosa, que también hicieron este trabajo en algunos de sus textos. Además, Julieta Yelin compara Bueno también a Franz Kafka, referencia de lectura y de admiración explícita del escritor brasileño especialmente a partir de la publicación de *A copista de Kafka*

(2007). De forma análoga a la de su precursor, Yelin observa en esta literatura de Wilson Bueno la transgresión a las normas genéricas, a las identidades y sus fronteras. Para ella, Bueno desarrolla un “mecanismo de insignificación”, es decir, su discurso literario disuelve los sentidos para acercarse al desconocido que pretende figurar, buscando “expor a arbitrariedade de toda tentativa ordenadora ou classificatória, mostrar seu caráter de simulacro” (3). La metamorfosis en Bueno es vista por Yelin como modo de elaboración textual que corroe las nociones organizadoras de textualidad. La cito:

A noção de gênero, por exemplo, é transgredida em seus três sentidos possíveis: como distinção entre feminino e masculino; como organização do universo dos seres vivos – é impossível separar seus seres em espécies ou famílias, porque sua existência nega totalmente a possibilidade de tais ordens, baseadas nos princípios lógicos de identidade, terceiro excluído e contradição – ; e, finalmente, enquanto superação das fronteiras genéticas no que se refere ao estritamente literário: a distinção entre narração e poesia, ou entre escritura e oralidade, é transgredida em toda a sua obra zooliterária (5).

La insignificación a la que Yelin se refiere dice respecto a la capacidad de Bueno de crear seres que no puedan ser dibujados sino con palabras; es difícil, dice la crítica, construir una imagen para ellos. Estos bichos están siempre en el límite de la disolución, no llevan condiciones de ser conceptualizados, existen y no existen al mismo tiempo, desorganizan la noción de animalidad y “colocam em suspensão a fronteira que as separa do território do humano” (8).

En texto anterior de la crítica argentina sobre Wilson Bueno, “Animales errantes: dos reflexiones sobre la zooliteratura de Wilson Bueno” (2011), ella se va a concentrar en la incapacidad de clasificar géneros en su obra, sean textos sean animales. Los animales descritos pasan por una desobjetivación, generada por la ausencia de tratamiento metafórico de los animales, ya que ni lenguaje ni los animales son reconocibles. En *Manual de zoofilia*, para Yelin, lo que genera la insignificancia en el texto es, como procedimiento central, la metonimia, pues impide la cristalización del sentido. Lo que se crea es un imaginario vital anárquico, transmitiendo por la cantidad de variación la idea de “que es imposible pensar ese mundo a partir de la noción de especie” (205).



Sobre *Pequeno Tratado de Brinquedos* (2003) y *Pincel de Kyoto* (2007) hay rarísimos estudios. Encontramos apenas una tesis de maestría, de Cícera Rosa Segredo Yamamoto, intitulada “Tradição e Modernidade: os *tankas* na poética de Wilson Bueno” (2012). En su investigación, Yamamoto desarrolla la idea de que Bueno promueve, con sus *tankas*, una ruptura en relación a los poemas tradicionales japoneses. A lo largo de su trabajo, la estudiosa compara la propuesta de la forma antigua y lo nuevo y distinto que el escritor contemporáneo le agrega. Al final, Yamamoto añade el concepto de epifanía como el trazo moderno desarrollado por Bueno en esa pequeña parte de su poética.

Los libros *Meu Tio Roseno, a cavalo* (2000), *Amar-te a ti nem sei se com carícias* (2004) y *A copista de Kafka* (2007) presentan el foco de la mayoría de los estudios especialmente en los juegos de intertextualidad que Wilson Bueno hace en estas obras. Sobre *Meu Tio Roseno, a cavalo*, Naira de Almeida Nascimento, en “Tio Roseno e seu cavalo: reflexões sobre o tempo histórico” (2011), propone una lectura para esta obra literaria como ficción histórica<sup>28</sup>. Norma Wimmer, por su vez, en un breve artículo intitulado “Um texto de fronteira: Meu tio Roseno, a cavalo” (2008), observa que esta obra de Bueno, más allá de utilizarse del imbricado uso de las lenguas portugués, español y guaraní (como el escritor ya ha hecho en *Mar Paraguayo*, conforme pronto veremos), presenta una relación que ella va a llamar “límitrofe” en relación al género en que es escrita<sup>29</sup>. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se vincula a

---

<sup>28</sup> Este texto merece una nota especial porque la investigadora observa que más allá de la ausencia de linealidad temporal en la narrativa (se trata de un relato sobre el viaje de Roseno para ver el nacimiento de su hija, contado por su sobrino muchos años después), el registro oficial del relato historiográfico sobre la Guerra de Paranaíba, insistentemente mencionada en la ficción, no existe. A partir de esa información tan falsa cuanto verosímil en el texto, la estudiosa desarrolla una serie de reflexiones con respecto a la supresión de la Historia de los vencidos (en ese caso los héroes fracasados serían los indios guaraníes) por los vencedores; a la utilización de una temática bélica que ha perdido su lugar en las narrativas contemporáneas para subvertirla después; a la inclusión de un dato histórico apócrifo como estrategia de abandono de un tiempo también histórico. El tiempo circular, la medida del tiempo de la cosmogonía guaraní, también se desdobra narrativamente en la novela, asociada a la visión del horizonte del narrador. El trabajo poético rebuscado, que excede la sencilla subversión del tratamiento temporal, lleva a la estudiosa a comparar Wilson Bueno a João Guimarães Rosa, tanto por la innovación que hace del vocabulario al utilizarse de palabras en guaraní, como por imprimir el ritmo de ese pueblo en el texto a partir de la repetición léxica y silábica en determinados momentos, acercando al lector de esta cosmovisión indígena por estas y por otras técnicas narrativas. Identificar esta construcción ambigua entre lo maravilloso y lo histórico hace con que Almeida Nascimento inscriba esta obra en la nueva ficción latinoamericana preconizada por Alejo Carpentier.

<sup>29</sup> Wimmer señala que esas alteraciones están asociadas al nombre del personaje principal que, él mismo, lo va cambiando a lo largo de la historia, a depender de cuál de ellos necesita en cada situación que se le presenta su trayectoria: Roseno, Rosemundo, Rosenovo, Rosevivo, Rosevil, Rosenente, etc. Esa multiplicidad de lenguas, de culturas, de nombres, de seres míticos entre lo histórico, de géneros que se muestran hábiles para esta escritura desemboca, para Wimmer, en un cuestionamiento más profundo que

una serie de procedimientos narrativos de la segunda mitad del siglo XIX, desde el arcaísmo en el lenguaje, ahora con el sentido paródico y de crítica en relación a los excesos de preciosismo normativo lingüístico de la elite brasileña socialmente privilegiada<sup>30</sup>. Sobre *A copista de Kafka*, la intertextualidad ya se presenta desde el título de la obra. Antonio Rodrigues Belon hace un estudio puntual sobre esta cuestión en “A leitura de Kafka na escrita de Wilson Bueno” (2008), enfocando conceptos fundamentales de influencia, imitación y originalidad, más allá de la relación entre escritores, textos y lectores y sus movimientos en la sociedad y en la historia<sup>31</sup>.

*Mar paraguayo* (1992), que es una de sus obras más conocidas, bien como *Cristal* (1995), *Canoa canoa* (2007), publicado en Argentina y los libros que completan la trilogía que estaba siendo preparada cuando el escritor fue muerto, *Mascate* (2014), publicado en Paraguay y *Novelas Marafas* (2018), publicado en Uruguay, son las que sellaron, para la crítica, el carácter inventivo y fronterizo de Wilson Bueno. Lenguas, lenguajes, territorios, sociedades y culturas se mezclan y se funden en estos textos, que también se construyen como narrativas íntimas provenientes de personajes marginalizados en su espacio y en su medio social.

---

dice respecto a las fronteras geográficas y que coloca su texto como un “entrelugar” que, a partir de la memoria colectiva que accede, reinventa el presente.

<sup>30</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos señala, en “O credo da dúvida ou do amadorismo da memória” (2009), el diálogo que esta obra establece con varios escritores del periodo (o leídos por ellos) en que la historia narrada se pasa. A pesar de en ese trabajo la crítica concentrarse en el estudio de las similitudes y diferencias narrativas en relación a una obra específica de Machado de Assis – *Dom Casmurro* –, Shakespeare, Lawrence Sterne y Camilo Castelo Branco también son citados. Eliza da Silva Martins Peron, en “*Amar-te a ti nem sei se com carícias* de Wilson Bueno: da margem ao centro” (2008), investiga cómo las relaciones entre centro y periferia se construyen en esta obra a partir del canon literario. La estudiosa apunta como la reescritura de esta novela en intenso diálogo con el pasado y con la tradición literaria pueden reescribir también determinados lugares y comportamientos sociales, como el tráfico de esclavos, el moralismo, la misoginia, la homofobia. Más allá de cuestionar y homenajear al mismo tiempo la lengua a partir de su reproducción a moldes de 1870 en la contemporaneidad, Martins Peron menciona la práctica del pastiche y de la intertextualidad como aspectos posmodernos de esta narrativa. La re-creación de la obra a partir de ese diálogo con la tradición, o sea, con el *otro*, y la discusión con respecto a margen y centro permiten, según ese artículo, traspasar los temas inherentes al texto para alcanzar la reflexión sobre los lugares literarios marginales brasileño y latinoamericano en relación al canon occidental.

<sup>31</sup> Tras presentar una breve reflexión sobre la ambigüedad de la palabra ‘copista’ del título – que puede ser tanto el hábito antiguo de copiar los textos con el objetivo de preservarlos antes de la imprenta cuanto el plagio, y mencionar el hecho de que la narrativa, ambigua en relación al género entre novela y cuentos, es escrita como un diario por Felice Bauer, el crítico desarrolla una lectura de Bueno que atraviesa tres generaciones literarias: la suya, por supuesto; la de Kafka y la de Homero, al elegir una parte de la obra que dialoga con las sirenas y los textos de ambos los escritores que mencionan el ser mitológico. Rauer Ribeiro Rodrigues, en “O intertexto de Wilson Bueno em *A copista de Kafka*” (2009) y en diálogo con Antonio Belon con respecto a esta obra, agrega Jorge Luis Borges a la discusión intertextual, refiriéndose tanto a “Pierre Menard, el autor del Quijote” como a “Kafka y sus precursores”, ambos textos del escritor argentino. Enfatiza el carácter de inquietud y extrañamiento que la rara “familiaridad” de Kafka (evocando al *unheimlich* freudiano) trae a la narrativa.

Sobre *Mar paraguayo*, algunas claves de lectura ya se nos ha brindado Néstor Perlongher con su prefacio, “Sopa paraguaya” (2005). La atención a los aspectos de “invención”, “indeterminación” e “imprevisibilidad” que el crítico observa con respecto a esta obra son, desde su publicación, una brújula que posibilita la navegación por los oscilatorios efectos poéticos de este mar: “O efeito do portunhol é imediatamente poético. Há entre as duas línguas um vacilo, uma tensão, uma oscilação permanente: uma é o “erro” da outra, seu devir possível, incerto e improvável” (9)<sup>32</sup>.

Sobre *Canoa canoa* (2009), texto que fue publicado en 2007 en la revista virtual *Trópico* (para la cual escribía mensualmente) y después publicado de forma bilingüe en Argentina, y *Diario de Frontera* (2010), Nancy Calomarde, en ““Allí donde un lodoso río traiciona a un hombre”. Wilson Bueno y su poética de la territorialidad fluvial” (2017), desarrolla una reflexión que amplía los límites borrosos de las fronteras que Wilson Bueno cuestiona y pone en jaque en su obra. Partiendo de un trecho de una carta que el poeta José Koser envía al amigo Wilson Bueno sobre *Canoa canoa*, en la que le narra su apreciación sobre esta obra, Calomarde toma prestada una de las palabras que usa el poeta – “merodear” – para empezar su reflexión. Y dice:

A partir de este diálogo, podemos entender la ficción territorial de la escritura de Bueno como un modo de asediar el espacio, un merodeo rasante por la

---

<sup>32</sup> Valteir Benedito Vaz (2017), que ha hecho un trabajo más detallado sobre el escritor y esta obra en su tesis doctoral, conforme ya mencionamos, confluye con Néstor Perlongher sobre el efecto poético de *Mar Paraguayo* enfocando en su aspecto sonoro. Más allá de dirigirse a un lector hipotético, para Vaz, la “forma” del texto produce hibridaciones, que son percibidas como procedimientos artísticos desde los juegos de temporalidad de la narrativa, la mezcla de géneros literarios, la metamorfosis entre el humano y el animal, entre invención y memoria, hasta el hibridismo lingüístico, que los sostiene a todos estos recursos (114).

Otra cualidad que el investigador añade a su lectura de estos textos es la presencia del lenguaje literario como primer plan de la narrativa, aspecto observado por el trabajo exigente con el lenguaje, exigiendo de su lector una lectura lenta y criteriosa (115). Además, el texto presenta ora un monólogo interior ora un desplazamiento onírico y un extrañamiento constante en el lenguaje, más allá de la inestabilidad producida en el tiempo y en el personaje por la presencia del guaraní y de las palabras maleta, los neologismos y la inserción de discursos ajenos en el texto (125-133).

En *Mascate* se agrega también el árabe como elemento lingüístico, cultural, religioso que se mezcla a esta construcción ya bastante híbrida que se hizo en *Mar Paraguayo* entre el portugués, el español y el guaraní y todo que cada lengua lleva de su propio mundo. Además, la posición marginalizada de sus narradoras, prostitutas en situación de abandono, mujeres en situación de subalternidad social, parecen dar continuidad a la condición de Wilson Bueno de atento lector – otra vez – de Guimarães Rosa, escritor que ha dado efectiva voz al mundo social e cultural brasileño que, si no era totalmente olvidado por las letras, era presentado como caricatura regionalista. Vaz observa aún que la inserción constante del guaraní en estos textos puede estar denunciando una dominación incompleta por parte de las lenguas de las metrópolis, desestabilizando las lenguas de los colonizadores (166). Más allá de desarrollar la inventividad lingüística con estas obras, Wilson Bueno pudo también traer a la superficie estos temas delicados que todavía permanecen invisibles y enmudecidos.

deriva de un río-existencia que en su movimiento hace surco, escribe, graba, perfora la opacidad del mundo y en ese movimiento geológico esboza una poeticidad, un juego salvaje cuya injuria consiste en el juego trans: mezcla, desborde, juntura de órdenes inasimilables (lo animal y lo humano, la vida y la muerte, la escritura y el mito). En suma, la lectura de Kozer entrega esa llave: la topografía poética como artificio para leer a través de huellas, ese “recodo de la medio devastada y problemática América Latina”. (196)

Otra de las llaves maestras que Nancy Calomarde (2017) destaca en su reflexión para la lectura de *Canoa Canoa* y *Diario de Frontera* es la que surge de un regalo que Bueno se le dió a Roberto Echavarren: el libro *Sobrados y Mucambos* (1936) de Gilberto Freyre. La idea de la narrativa que cuenta sobre la historia del patriarcado brasileño a partir de la construcción y ocupación de los espacios desde los latifundios hacia las casas en las ciudades trae para la investigadora el imaginario territorial como clave de lectura.

Las fronteras lingüísticas, editoriales, sociales, culturales y territoriales se agregan a la que Calomarde percibe con respecto al territorio acuífero que los narradores recorren en estos textos. Calomarde, más que ‘fronteras’ – expresión expandida de sentidos y significaciones por el propio escritor –, usa los términos ‘migrancias’ y ‘desplazamientos’ para intentar, por su vez, dibujar el camino que Wilson Bueno sigue en estas obras:

La dinámica migrante que opera en estos textos, modula, por una parte, una escritura fantasmática que asedia la pérdida de la experiencia territorial desahogada del sertón; y por otra, interroga desde una memoria oblicua, los caminos de las regiones derrotadas, los mapas silenciados por el fracaso de la historia cuya geografía regresa y toma venganza. Estos otros movimientos se encuentran inscriptos en una operación de contramodernidad al configurar las experiencias de territorialidades suprimidas por la violencia histórica y política, por las guerras, y los procesos económicos dominantes, y al mapear territorios transfronterizos donde se cruzan restos (de lenguas, de memorias, de cuerpos), Bueno traza, de este modo, las rutas clausuradas por los discursos modernizadores. Se lanza a una escritura poética como fluencia, lo que equivale a afirmar que escribe el devenir de caminos por donde circulan las vidas-muertes de los derrotados, al modo de la deriva de las aguas. Su pulsión

ética y poética se traduce en dotar de visibilidad a un espacio que, suprimido por el hombre y la cultura, regresa hecho ficción poética como territorio indómito. En ese universo, la naturaleza ha vencido a la ley, y la selva y el agua se yerguen en amos. (198)

Para ella, la historia omitida y olvidada se asocia a la ficción mítica, poética y metafórica que se construye como el espacio fluido y corriente del agua y del río. El agua sigue, llevando todo lo que se le busca interrumpir su curso – sean “los conductores del automóvil que buscan la ruta perdida en *Diario*” sea “la canoa abandonada [que] naufraga entre cadáveres y restos de la catástrofe”, hasta el encuentro con “el mar que es el morir”<sup>33</sup>, espacios de límites amplios y sin fronteras (198). La “escritura fantasmática” de Wilson Bueno sobre el trayecto de las “vidas-muertes” borradas de la Historia va a tomar la frente en *Mano, a noite está velha*, como pronto veremos.

Sobre esta obra, la que elegimos como parte del *corpus* de nuestra investigación, pudimos encontrar pocos estudios. Sobre esta obra, la que elegimos como parte del *corpus* de nuestra investigación, pudimos encontrar pocos estudios. En un importante artículo titulado “O interior do Brasil: Wilson Bueno” (2013), Roberto Echavarren menciona la amistad con el escritor y el regalo que ha recibido de Bueno, mencionado también por Calomarde (2017) en el estudio anterior que presentamos, el libro de Gilberto Freyre. En su texto sobre *Mano, a noite está velha*, Echavarren llama la atención para la semejanza entre las obras de ambos brasileños, señalando la contemporaneidad de las descripciones de los espacios urbanos y rurales que Bueno nos presenta en esta obra, comparándolo también a Guimarães Rosa y a Graciliano Ramos (77-80). La explícita amistad entre el crítico y el escritor se muestra por el hecho de Echavarren conocer aspectos de la obra de Bueno que son también autobiográficos, y comparte detalles entre la escritura de esta última narrativa y la vida que conocía del escritor y los eventos que circundan su muerte, nebulosa. La presencia del hermano muerto “desencadena” la narrativa, que Echavarren va a llamar “*talking cure*, que lhe serve senão de cura, ao menos de alívio e também de memória” (82). Nuestra lectura pronto retomará estos aspectos.

---

<sup>33</sup> Una de las epígrafes del texto de Nancy Calomarde (2017) es: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en el mar que es morir” (Jorge Manrique).

El otro estudio que encontramos sobre esta obra fue una tesis de maestría, de Simone Pinheiro Achre, intitulada “As artimanhas da memória em Wilson Bueno” (2017). La parte de este trabajo que se dedica al estudio de *Mano, a noite está velha*, busca mostrar que la memoria en el texto surge a partir de un proceso desarrollado por el narrador de ‘escritura de sí’ a partir de la expresión recuperada por Michel Foucault sobre las prácticas griegas antiguas<sup>34</sup>.

Esta revisión parcial y crítica que realizamos respecto de la obra completa de Wilson Bueno se justifica por la escasez de estudios sobre ella, especialmente sobre el libro que elegimos. Buscamos, por lo tanto, destacar - por eso la parcialidad - el conjunto de temas que de alguna manera nos interesa reflexionar e investigar. *Mano, a noite está velha* presenta una narrativa bastante intimista que consiste en una charla del narrador, un sexagenario jubilado de nombre Frederico, con su hermano, Felipe, ya muerto<sup>35</sup>. A pesar de que este texto presenta algunos eventos, no se nota un enredo claro y lineal específico sobre una historia que se quiere contar. El texto se muestra más como un diálogo con quién conoce parte de los acontecimientos externos sobre los cuales se conversa y se imprime una opinión o una reflexión. El enunciado va describiendo una serie de escenas presentes en la memoria del narrador que, gradativamente, va brindando a sus lectores la profunda intimidad de aquél que escribe.

El diálogo, por su parte, no se restringe al hermano Felipe como su único interlocutor. El narrador también usa otros nombres como el vocativo que los llama, también muertos, a la conversa. El escritor Roberto Bolaño y la escritora Hilda Hilst, por ejemplo, ambos amigos personales y lecturas efectivas de Wilson Bueno, están entre los llamados a esta escucha. En medio a las imágenes poéticas con las que construye su escenario y al tono de cansancio y decadencia producido por una vejez consciente,

---

<sup>34</sup> Para la investigadora, por medio de esa escritura, “o narrador-personagem liberta-se de suas angústias, reflete sobre suas ações e ao mesmo tempo, permite ser conhecido. A memória é apresentada pela escrita das experiências do protagonista que, ao falar acerca do seu dia a dia e do passado, recupera memórias e reflete sobre elas.” (77) Pinheiro Achre observa que el acto de escribir como hecho cotidiano favorece la recuperación de las memorias, que pueden surgir de manera consciente e inconsciente, cuando es desencadenada por olores, paladares o imágenes (77). Este trecho de su investigación fue también publicado en artículo como “A escrita de si como mecanismo de memória em *Mano, a noite está velha*, de Wilson Bueno” (2018).

<sup>35</sup> En *A pulsão pela escrita* (2018), libro que se propone a ser algo entre biografía, novela y periodismo, Luiz Manfredini, su autor, define *Mano, a noite está velha* como “a imaginária conversa no escuro com o irmão Nilson, o Chan, abatido por um súbito e devastador tumor renal em 2002” (20).

insuperable y progresiva irrumpe una especie de confesión que no le deja riesgos<sup>36</sup>, ya que el personaje no habla fuera del texto y el autor está muerto cuando su primera edición es publicada.

Tal como jugar al escondite, o como el juego del gato y ratón, la literatura de Wilson Bueno nos incita a buscar, en esta última obra, aquello que sobrevive en la muerte, el fantasma (o los fantasmas) que planea por sobre lo dicho y lo no dicho de su narrativa. En una carta<sup>37</sup> que Bueno había escrito a João Antonio, su amigo, en 1980, Wilson Bueno escribe:

Me habitam fantasmas e não personagens nítidos. Esforço-me, acredite. E adio, incapaz de encontrar o ritmo, consciente de que o esforço será fatalmente em vão, e de que não estou aí para escrever com o pensamento em direção à caixa de lixo. Complexo de inferioridade? Visão realista – e até honesta – de que ainda não estou suficientemente preparado para enfrentar obra de fôlego? (...) Falta-me técnica, falta-me leitura, bebi dos 20 aos 30 anos, tempo em que sequer abri uma revista e afora as crônicas étílico-literárias para a Tribuna da Imprensa. (88)

Si en 1980 el escritor se veía todavía “incapaz de encontrar el ritmo”, treinta años después, tras haber presentado los “personajes nítidos” que pudo construir, decide transformar los fantasmas también en personajes con quien conversa y cuya presencia materializa en texto y registro escrito. La técnica y la lectura las ha adquirido, y el aliento lo tiene que tener el lector para, en la lectura de *Mano, a noite está velha*, atravesar la muerte y la presencia fantasmagórica inclusive de los que parecen todavía vivos.

Por fin, los temas que los diversos críticos subrayaron en la obra de Bueno y aquellos que él propio menciona - el trabajo poético con el lenguaje que envuelve una dimensión sonora e imagética, el pertenecimiento a las culturas marginales y fronterizas latinoamericanas, el diálogo crítico con el canon literario, territorialidades, multiculturalidades, animalidades, subjetividades, fantasmagorías, muerte, etc. - se

---

<sup>36</sup> Michel Foucault, en *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II* (2010), discurre sobre las diversas formas de “decir la verdad”, el “decir veraz”, la *parrhesia*. Ella “implica cierta forma de coraje, cuya forma mínima consiste en el hecho de que el parresiasta corre el riesgo de deshacer, de poner fin a la relación con el otro que, justamente, hizo posible su discurso” (30).

<sup>37</sup> La información hace parte de la biografía que Manfredini (2018) escribe sobre Bueno y el trecho se inserta como un comentario sobre el estreno literario tardío del escritor, que se dio apenas en 1986, como vimos, cuando tenía 38 años.

concentran en esta obra pretensamente póstuma de modo muy particular. Es, por lo tanto, este modo particular de organizar estos temas y sus referencias que nos dedicaremos a evaluar a seguir.

## 2.2 Bichos gracilianos

Los tres primeros párrafos de *Mano, a noite está velha* (2011) presentan importantes directrices que nos pueden servir de claves de lectura para el texto que sigue, dos de las cuales nos vamos a detener a lo largo de este y del próximo subcapítulo<sup>38</sup>: la relación entre hombre y animal y la muerte. Advertimos que esta reflexión, sin embargo, se muestra parcial, dada la complejidad y amplitud de los temas, bien como de las ramificaciones y perspectivas que se pueden propagar de ellos. Comparto, entonces, el trecho al cual nos referimos:

Mano, agora que você não morre mais, entabulo contigo esta conversa no escuro.

Tudo o que você foi, matéria aérea, demancha-se no avesso; tudo o que, no estreito círculo de nosso ninho doméstico foi covardia, pequenez, submissão, assustadas miudezas, já contamina o que vai aqui feito a algaravia pesadelar dos farsantes. A mímica sem honra dos pusilânimes de raiz.

Sei que estou sendo duro, injusto até, mas a verdade, Mano, é que nos acanhamos, bichos do mato, filhos, netos, bisnetos e tetranetos de bichos do mato ainda mais bichos; dos dois lados, bichos, do lado da Mãe e do lado do Pai, bichos desconfiados e de grandes olhos redondos. Bichos gracilianos. (7)

La primera sentencia de esta narrativa, un vocativo del narrador dirigiéndose al hermano muerto, establece el tipo de diálogo que constituirá la mayor parte de *Mano, a noite está velha*, vocativo presente, a propósito, desde el título. La memoria familiar nutrida y motivada por el diálogo con este hermano produce una enunciación constante que intercala la recordación de eventos y sentimientos del pasado con la consecuente percepción del presente melancólico y de la atmósfera fantasmagórica y decrepita en la

---

<sup>38</sup> Parte de este capítulo fue adaptada para publicación en la Revista Landa, de la Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, en el primer semestre de 2021 bajo el título de “Selvagerias da civilização: os “bichos gracilianos” de Mano, a noite está velha, de Wilson Bueno”. Texto disponible en <https://revistalanda.ufsc.br/vol9-n2-2021/>. Visto por última vez el 4 de diciembre de 2021.



cual Frederico, el narrador, se encuentra. El segundo párrafo que citamos, por la cualidad de los adjetivos que utiliza para esbozar el “ninho doméstico” a que pertenece, ayuda a construir el peso de la niebla que este narrador conduce al acondicionar el pasado en su cotidiano ya inmerso en soledad y tristeza.

La conclusión del trecho, en el tercer párrafo, refiriéndose a sí, al hermano y a su ancestralidad lejana como “bichos do mato”<sup>39</sup> y “bichos gracilianos” trae, de inmediato, cierta memoria histórica y literaria. Es sentido común insertar el hombre que presenta determinados hábitos, costumbres y que vive en determinadas condiciones al “mato” y al “salvajismo” inherentes a ese ambiente. La timidez, la rudeza, la violencia, el silencio, la dificultad de comunicarse, la pulsión sexual inconsciente, el lugar social desaventajado, la dependencia directa de la tierra y de la naturaleza, la lucha por la supervivencia son todos aspectos vinculados al dominio de lo “bestial”. El adjetivo “graciliano” en este contexto, por su vez, es bastante peculiar y exige una investigación, aunque puntual, de la obra de Graciliano Ramos, innegablemente referenciado. Ambas virtudes, “del mato” y “graciliano”, sin embargo, son agregadas al sustantivo “bichos”, que también califica la familia de Frederico a partir de las diversas metáforas cristalizadas y generalizadas que la asociación entre “hombre” y “bicho” pueden suscitar cuando se llama un hombre de esa manera.

En el artículo titulado “Bichos do subterrâneo”, Antonio Candido desarrolla un estudio sobre Graciliano Ramos en el que apunta tres aspectos de su obra. Las novelas *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) y *Angústia* (1936), textos en primera persona, promueven, de acuerdo con el crítico, “uma pesquisa progressiva da alma humana” (101); *Vidas Secas* (1938) y los cuentos de *Insônia* (1947), escritos en tercera persona, comportan “visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência” (102) y *Infância* (1945) y *Memórias do Cárcere* (1953), obras autobiográficas, encuentran la más pura expresión de la subjetividad del autor (102). Esta digresión a la obra de Graciliano Ramos y a este estudio de Antonio Candido, en especial, se muestra fundamental porque “bichos”, hombres y animales, “gracilianos” se destacan en esta lectura.

---

<sup>39</sup> La expresión “bicho do mato”, en español, puede ser traducida como “bicho del mato”, “solitario”, “aburrido”, “insecto del campo”, “ermitaño”. Todos estos significados son coherentes para la expresión en portugués, a depender del contexto. Por la pluralidad de sentidos, en este texto, vamos a mantenerla en portugués. Información disponible en <https://context.reverso.net/traducao/portugues-espanhol/bicho-do-mato>. Visto por última vez el 4 de diciembre de 2021.

Candido observa, desde *Caetés*, la presencia indígena en la narrativa de Graciliano, aunque “esfumada”, pero cuya “função simbólica” es encarnar “o que há de permanentemente selvagem em cada homem”, asociando a esa condición los adjetivos “primitivo, instintivo e egoísta, bárbaro e infantil” (106). En *São Bernardo*, más allá de recursos narrativos distintos de la obra anterior, la relación entre hombre y animal percibida por el crítico también se presenta a partir de otra perspectiva. En este libro, toda la aspereza, la brutalidad y la dureza del mundo, de los sentimientos y de la atmósfera narrativa “decorre da visão pessoal do narrador. Nele, fulge invicto um caeté; ele próprio se compara a um bicho, um ser dalgum modo animalizado na luta pela vida” (109). Antonio Candido dice que Paulo Honório “se desumanizou na conquista da fazenda” (112). De *Angústia*, el crítico resalta la complejidad de la caracterización psicológica del narrador, Luís da Silva, siendo él “por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele dum burguês medíocre” (114). Candido ve a este narrador desarrollar “um modo de ser de animal perseguido”, “uma espécie de surda aspiração à animalidade, à inconsciência dos brutos, que libertaria do mal de pensar e, ao mesmo tempo, levaria ao limite possível o sentimento de auto-abjeção” (115). Los animales que cercan el cotidiano de Luís da Silva simbolizan, para el crítico, su “natureza conturbada.”

Todavía vale destacar que, para Candido, *Vidas Secas* es el único libro de Graciliano Ramos “inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região” (121). Sobre esta obra, el crítico observa que el estudio del hombre está íntimamente ligado ao da paisagem, estabelecendo entre ambos uma estreita relação, e a cachorra Baleia “vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas” (122). Candido percibe la obra de Graciliano Ramos, entonces, como una “pesquisa profunda do homem”. De sus textos autobiográficos, la perspectiva del hombre acorralado, preso como a un bicho, por fin, se humaniza (127).

La presencia de esta relación entre bichos que “se humanizam” y hombres que “se animalizam” por encontrarse en determinada posición de la estructura social o que “se desumanizam” por desarrollar comportamientos inconscientes atribuidos a los animales, observada por Antonio Candido en la obra de Graciliano Ramos, puede darnos algunas pistas de las razones que llevan el narrador de *Mano, a noite está velha*, a comprenderse como miembro de una clase familiar designada “bichos gracilianos”. Nos gustaría destacar, entonces, algunos pasajes del texto que son constitutivas de la

expresión, que aparece en varios otros momentos en la narrativa, con el intuito de buscar un diálogo entre la lectura del sociólogo y la que Bueno incorpora del escritor alagoano.

Frederico, a lo largo de la narrativa, utiliza diversas veces la expresión “bichos gracilianos”, y, haciendo eso, trae al texto la misma noción naturalista<sup>40</sup> percibida por Antonio Candido para desarrollar la lectura que hace de Graciliano y establecer la supuesta distinción entre hombre y animal que usa para designar comportamientos y situaciones de los personajes que analiza. La sensación que persevera en *Mano, a noite está velha* cuando este adjetivo compuesto es utilizado es la de una condición árida y miserable, rellena de dificultades para suplir las necesidades básicas de la vida, ausencia de sociabilidad y diálogo, pero también de truculencia, trapaza, opresión.

Primero de manera dispersa, después condensada, Frederico cuenta a sus lectores algo de su genealogía, resaltando los hechos como memoria compartida con su hermano, “celerada memória de rasgos de valentia, grandes assassinatos”. Su familia – los Souza de Oliveira –, de posesiones en el tiempo de la colonia, “tetravós, rudes e ricos; analfabetos cruéis, donos de pequenas fazendas ou de miúdos empreendimentos rurais – de plantadores de café a apicultores”, fue perdiendo propiedades de una generación a la otra “pelo alcoolismo e pelo mulhero” de determinados “tios-tataravós”, hasta llegar a los padres que, “deambulando os matos, fazendo pequenas roças de abacaxi no sertão”, “em seus ranchos no fim do mundo, trataram de” garantizar que los hijos vivieran, o sobrevivieran. El trabajo del padre pasa a ser, entonces, la tala de árboles y su transporte por los barrancos del Paranapanema (50), en el norte del Paraná<sup>41</sup>.

Esta breve aclaración sobre la trayectoria familiar de Frederico resume parte de la Historia del Brasil y acomoda su estirpe a todos los tipos de relación hombre/animal presentados por Antonio Candido en “Bichos subterrâneos”. Tal genealogía comienza por la “desumanización” del hombre que mata, subyuga, oprime, se envanece, fracasa y muda de lado en la estructura social histórica del país, pasando a ser, por lo tanto, “animalizado” por las pésimas condiciones de vida que transforman ese hombre en aquel que entonces busca el alimento para sus hijos, se esconde para no morir y por

---

<sup>40</sup> Usamos esta expresión pensando en los conceptos del naturalismo propuesto por Émile Zola a mediados del siglo XIX.

<sup>41</sup> El río Paranapanema es una divisa territorial entre los estados de São Paulo y Paraná, en Brasil, desaguando en el río Paraná.

suerte consigue mantener la parte que le cabe en la supervivencia de la especie, a pesar de las adversidades. Tanto el trato con la naturaleza y el vínculo profundo y “salvaje” establecido con ella, figurado por el trabajo de los padres de Frederico, cuanto la “aspiração à animalidade” y el “sentimento de auto-abjeção” –, rasgos que se observa en el propio narrador y sobre los cuales comentaremos oportunamente, son todos aspectos de los “bichos gracilianos”.

El contacto del narrador con los bichos, sin embargo, no se limita a esta dicotomía lacerante. *Mano, a noite está velha* está relleno de bichos: un perro, un cerdo, un gato, una serpiente, un pollito, zorzales colorados<sup>42</sup>, una lagarta. No reciben, sin embargo, el adjetivo “gracilianos”. Todos ellos, a su manera, participan de trechos de la narrativa en la que protagonizan, de alguna forma, la muerte y presentan una relación determinada con Frederico, inmersos en su memoria difusa.

La primera escena a la que nos gustaría comentar con respecto de este contacto viene “de uma memória antiga como morrer”, en la cual Frederico cuenta sobre su encuentro con el “cão desdentado”, de “olhos quase cegos”, en la “rua deserta”: “Eu e ele – apenas isso, como se fosse natural olharmo-nos um nos olhos do outro de modo assim tão intenso e comovido. O cão desdentado escondia, no fundo do peito, que viver era uma coisa emocionada.” (26)

El trecho se desarrolla de forma ambigua, entre diversos sentimientos y circunstancias compartidas entre el narrador y el perro, sugiriendo una fusión entre uno y otro sin la común escisión naturalista que venimos discutiendo hasta ahora. Hombre y perro dividen, en la misma intensidad, la vejez y la consecuente pérdida de diversas funciones - como la visión, el olfato, el verdor de la piel –, la obediencia, la ira por obedecer, “el rancor modesto” por estar vivos. La divergencia surge cuando el perro le da cariño; y el hombre, al perro, disgusto. El deseo explícito del narrador por lanzar gestos violentos en contra el perro, como patearle “a barriga afundada entre costelas”, y al mismo tiempo compartir con él afectos profundos, como confesar “com pudor, que a saudade punha em risco [seu] coração”, surgidos en el texto como condición de compromiso que no se efectiva, se justifican por el posible sufrimiento del narrador por la pérdida inminente de este que le “salva” el día (27-28):

---

<sup>42</sup> El zorzal colorado (*Turdus rufiventris*) también conocido como zorzal común o tordo de vientre rufo es el ave símbolo del Brasil. Su nombre popular en portugués es *sabiá-laranjeira*.

Agora era eu e o formidável enterro do cão na rua quase deserta do Bigorrilho, a nossa cerimônia acanhada e sem testemunha. Agora, Mano, era só eu levantando, com esforço, a tampa do bueiro onde ele coube inteiro e magro – como se desde há muito tivesse nascido para isso.

Assim, ao menos, amanhã os garis não o conduciriam como se faz com o lixo.

De novo, Mano, horrível constatar, era eu, a rua deserta e um cão roído de formigas. (28)

Diferente de la “humanización” de Baleia, la perra de *Vidas Secas*<sup>43</sup>, figurada por la atribución de acciones humanas como admirarse, creer, admitir, sospechar, convencer, detestar, preferir (20-22), y por el sueño en el momento de agonía sugiriendo paz y merecido descanso en la hora de su muerte (32), la proximidad entre hombre y perro en esta escena de Wilson Bueno, enfatizada por la repetición constante, a lo largo de los doce párrafos que la dibujan, de expresiones como “yo y él apenas”, “yo y él”, “el perro y yo”, a pesar de establecer límite de especie, los iguala en su condición de sensibilidad y percepción de sí mismo. Aquí, la existencia de un alma no es cuestionada, y las diferencias que se presentan entre uno y otro son de orden de la situación distinta que parecen vivir en aquél instante, es decir, la observación de uno de la agonía del otro: “A diferença nele é que a sua alma está quebrada e com piedade de mim, vulto amarfanhado contra o poste, daqui a pouco ele vai chorar a sua alma vazando pela catarata, o que faz os olhos dele inteiramente azuis” (26).

Vale recordar que por mucho tiempo se creyó que la diferencia fundamental entre estas especies era la existencia de alma en los hombres y su ausencia en los animales. Esta distinción se ha extendido a los nativos de las tierras colonizadas, negros e indios, cuyo “salvajismo” ha llevado a los “civilizados” al mismo tipo de cuestionamiento<sup>44</sup>, favoreciendo la esclavitud y la designación ya cristalizada de

---

<sup>43</sup> Baleia es el nombre de la perra que acompañaba a la familia protagonista de *Vidas Secas* (2013), de Graciliano Ramos. El capítulo que lleva este nombre y que narra la muerte de la perra, sin embargo, fue publicado como cuento todavía antes de la novela. En sus *Cartas* (2011), escribe a su esposa en 1937: “Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de préas” (276). *Vidas secas* tubo su primera publicación en 1938.

<sup>44</sup> A pesar de que el pensamiento de Michel de Montaigne, en el siglo XVI, presenta una crítica al desarrollo del humanismo como una jerarquía de la aristotélica alma *racional*, humana, en relación al alma *vegetativa* y al alma *sensitiva*, designadas para otras cosas animadas que no el hombre, fue el pensamiento de René Descartes que se estableció a lo largo de los siglos XVIII e XIX, enfatizando el cuerpo del animal como máquina y su inserción en los territorios del *mal*, dada su incapacidad de pensar.

aquellos hábitos, costumbres y circunstancias de que hablamos al principio de esta sesión como afines a hombres “bichos do mato”. La relación de alteridad profunda, sin embargo, que bichos y hombres mantienen entre sí va, en esta obra de Wilson Bueno, transformándose para el narrador en reconocimiento, espejo de sí mismo, de sus sentimientos y de sus limitaciones. El vínculo tan íntimo con un perro desdentado que Frederico expone en este trecho de la narrativa posteriormente dialoga con el hecho de la amiga Hilda haberlo considerado un lobo<sup>45</sup> y de él, el narrador, contar al hermano que está sin dientes, usando prótesis (33), también viéndose a sí como a un hombre sin vitalidad, envejecido y desdentado. Lo que permanece de la muerte del perro, no obstante, es el narrador haberle ofrecido un mínimo de dignidad, expresada en el entierro parco e improvisado, al acomodarlo en una alcantarilla para que los barrenderos no lo llevaran como si fuera basura.

Giorgio Agamben, en *O aberto. O homem e o animal* (2017), discute sobre “a máquina antropológica do humanismo” (51). Para eso, retoma la oración de Pico della Mirandola sobre la dignidad humana y la resume en término “condición social”, ya que el hombre, como el último de los animales de la Creación, no la posee, bien como tampoco posee arquetipo, ni lugar propio. La faz, también ausente, debería ser moldeada conforme Dios o el diablo. Agamben sigue su reflexión alcanzando a Lineu, que tres siglos más tarde clasificaría “o homem entre os *Anthropomorpha*, entre os animais “semelhantes ao homem”” (52), sin designación específica que lo identificara. Agamben, entonces, dirá que “[a] descoberta humanística do homem é a descoberta da sua falta a si mesmo, de sua irremediável carência de *dignitas*.” (52)

La denuncia de esta carencia explícita en la escena de la muerte del perro, en *Mano, a noite está velha*, se extiende al hombre que narra por la relación de proximidad que crea con los bichos, surgiendo también en la figuración de otras muertes de otros animales presentes en la narrativa. Al divagar en su aparentemente desordenada memoria de la infancia, Frederico surge con el recuerdo de un cerdo (93):

---

De esta tesis ha surgido la justificación para las esclavizaciones corrientes a lo largo de los siglos siguientes. Giorgio Agamben, en *O aberto. O homem e o animal* (2017), discute una serie de eventos históricos y científicos vinculados a esta forma de pensar posteriores a este período.

<sup>45</sup> Compartimos el trecho de *Mano, a noite está velha*: “A Hilda, ah, meu Deus, a Hilda... Você é um lobo, Frederico. Coitada da Hilda. Para ser lobo, indispensável grandeza. Necessários ao menos selvageria, os caninos com que rasgar a presa, o destemor da solidão mais desamparada. Traste balofo que os sessenta anos tornaram mais balofo ainda, vago no mundo, isso quando vago neste mundo, porque a maior parte do tempo deixo-me ficar onde estou, a energia zero do nenhum movimento, um pobre-diabo, Hilda, um morto-vivo.” (104-105)

Só sei que dei a ele, ao porco, mesmo antes de conhecê-lo, embora o silêncio esquisito do Pai, um nome – Neguinho –, e me afeiçoei à ideia de que nos chegaria – vivo e inteiro e não o porco indecifrável dos açougues da Aldeia – o leitãozinho presente do cunhado próspero, o nosso tio. (93)

A pesar de la alegría que envuelve el inicio de esta recordación por la llegada del animal ya cargado de estima, como se lo ve por la atribución de un nombre a él, el desenlace de la escena de Neguinho, bastante larga, no se distingue del destino que los cerdos tienen en su conocida utilidad social. Frederico, niño de 5 años de edad, acompaña al padre en la búsqueda de Neguinho en la estación ferroviaria, ya que él venía de otra provincia. En la vuelta a la casa, el narrador visualiza grietas de esa condición - no percibida antes cuando veía el bicho apenas en las carnicerías -, al observar que el lugar del cerdo, en el auto que los llevaba, era adentro de una caja allá atrás, en el maletero. A lo largo del viaje, el bicho da “guinchos asustadores” (96) y, a pesar de Frederico cuestionar sobre el posible sufrimiento de Neguinho, el padre rechaza cualquier alteración de esta estructura, mandando que el hijo se calle.

La afección que todos han creado para con el cerdito no fue suficiente para evitar su sacrificio. El pánico de los hermanos al descubrir lo que sucedería al cerdo y mismo la prohibición de la madre para que no vieran su fin no los ha impedido de, tras fracasados intentos de libertarlo, asistir a su muerte, “à cena brutalizante” (102), a la puñalada certera:

Não, Mano: numa poça de sangue, o Pai, ele próprio encharcado, não acertara, de primeira, conforme as instruções do tio, a punhalada fatal. Vivo, os olhos revirados, Neguinho jazia deitado do lado de dentro do cercado, amarrado e indefeso, duas ou três feridas sanguinolentas, no flanco esquerdo. Os ganidos, absurdamente altos e ininterruptos.

Pior foi quando o pai, a nos expulsar dali em fúria e aos berros, ergueu alto o punhal e cravou com violência de novo o flanco esquerdo do porco, acertando-lhe por fim o coração. Ganiu o bicho um ganido atordoante, o Pai correu a pegar o caneco, e a bacia, para aparar o sangue, também conforme as instruções do tio, mas ao se atrapalhar não sei com o que, quando voltou – tendo só eu e você, Mano, como aturdidas testemunhas –, o sangue já vertera todo, aos chorrilhos, e agora encharcava o chão de terra – úmido, escuro, violáceo. (103)

La escena, realmente brutal, expone el sufrimiento de una muerte socialmente considerada común y legítima, lo que nos hace reflexionar con respecto de lo que Achille Mbembe discute en la construcción de su concepto de necropolítica. La

legitimidad de los gestos que promueven el asesinato en masa por ser propuestos por el Estado, como la soberanía de unos en relación a otros, la ocupación de determinados espacios por aquellos y la desterritorialización forzada de estos, la propia distinción entre humanidad “civilizada” y “salvaje”, son “condiciones sociales” constantemente creadas entre los seres de la misma especie (27-37). ¿Qué diremos sobre las creadas entre otras?

No buscamos, sin embargo, desarrollar este análisis a partir del foco en la crueldad animal, sino en la percepción de cómo esta violencia, por ejemplo, es naturalizada. La escena descrita de forma contundente es, en realidad, una costumbre social. La matanza del cerdo es un evento común en las comunidades rurales arcaicas, observado en la propia narrativa por la carta que el tío envía al padre de Frederico enseñándole cómo proceder para realizar el acto con precisión y evitar al máximo el sufrimiento del animal (101). Lo que no es la praxis es haberlo tratado al cerdo como a un animal doméstico, dándole nombre y afección. El cerdo, por ser un bicho creado para ser muerto y servir de alimento, pierde el derecho de vivir tanto la propia vida cuanto la propia muerte. La intervención del hombre, en este caso, funciona como el soberano en la decisión con respecto al derecho de este animal.

De forma análoga, otro momento relevante de la narrativa que también expone la soberanía en la relación entre hombre y animal es la mención a una anécdota histórica que cuenta sobre la aniquilación de los gorriones en la China de Mao Tsé-Tung. Extremadamente incomodado con el canto de los zorzales colorados, Frederico se manifiesta sobre ellos:

Pior agora, Mano: nauseantes, quizilentos, indesejados, os sabiás, entanto, não perdoam – tecem uma algaravia de sons – intermitentes, tristíssimos. Os sabiás, me diz uma voz com medo, deveriam ser exterminados como os chineses exterminaram os pardais a mando acho que do Mao Tsé-Tung. Nenhum sabiá mais no mundo com essa precisão horária enervante. Seria um alívio. Um tempo ainda os suportei, desde esta sala e esta casa. Às quatro e meia da madrugada gorjeia o primeiro sabiá a antecipar a manhã, logo outro responde, a mesma música rebarbativa e triste. Curioso, um sabiá não atravessa a emissão do outro, pia solitário o mesmo e igual pio, a ponto de nunca sabermos onde começa um e termina o outro. O que sei, e já nem sei mais depois dos tampões de silicone moldáveis ao ouvido que passei a usar, não suportando dos sabiás a



melodia sinistra, o que sei é que quando um canta outro escuta e assim tão sucessivamente que chega a parecer, com dor, que há apenas um sabiá no universo, a exigir de nós piedade, os bicos grosseiros e encardidos espetados contra o céu que já ensaia, ainda em escassa claridade, a manhã. (55-56)

Debemos observar aquí que el exterminio de los zorzales, para Frederico, no pasa de deseo. El protagonista, diferente de Mao Tsé-Tung, no posee el poder para controlar la vida o la muerte de estos pájaros que, a propósito, son metonimia del Brasil, bien ilustrada en el poema de Gonçalves Dias<sup>46</sup>. La nostalgia que el poeta romántico, lejos de su tierra, posee del gorjeo del zorzal colorado se transforma en ganas de matarlos o de, por lo menos, ensordecerse para no escucharlos, a los pájaros o a la nación. Ese deseo es cómico por la desproporción, especialmente por tanto ridiculizar una decisión soberana cumplida al mencionar la experiencia china cuanto parodiar el símbolo nacional al tomar el canto de los zorzales como una “cantilena desgraçada” (57) que aquí gorjea. La puntualidad del canto de los zorzales colorados se ha

---

<sup>46</sup> Compartimos integralmente el poema “Canção do Exílio”, de 1843:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar – sozinho – à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras;  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho – à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que eu desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

transformado, posteriormente, en registrado en São Paulo<sup>47</sup>, ya que él ha pasado a interrumpir la quietud antes del horario en el que las personas generalmente despiertan. Este evento ha pasado a darse más temprano que en las ciudades provincianas por causa del ruido en las grandes metrópolis. La imposición de su voz en el silencio para reverberar parece haber invertido una relación de soberanía que no existe entre los zorzales, ya que su canto, de acuerdo con la descripción de Frederico, simula un solo sonido, ininterrumpido. Este zorzal majestuoso, un bicho, exige, del hombre, piedad, sentimiento considerado noble entre las virtudes humanas.

Un ejemplo más de una cierta jerarquía en las relaciones que establecemos con los animales presente también en esta narrativa se explicita en la llegada, de esta vez, de un animal de estimación, el gato Ming. El gatito traído por el padre borracho en una madrugada cuando los hermanos todavía eran bien pequeños ha permanecido como parte de la familia por mucho tiempo:

E Ming ficou, anos a fio, troféu e mimo, bicho e brinquedo. E engordou ao nosso lado, acho que por mais de quinze anos, tratado a guloseimas e rações, sob providenciais cuidados veterinários sempre que preciso. E conosco envelheceu, Mano, rente a nós e ao tempo em nós andando.

Um dia, numa de suas sempre demoradas ausências à caça das gatas no cio, sumiu. Dias e dias o esperamos, e o buscamos depois, os dois, lembra, Mano?, por terrenos baldios, ruas, esquinas, sobre o telhado, nos porões, perguntamos por ele aos vizinhos e até mesmo a transeuntes desconhecidos. Nada. Um silêncio longo e choroso nos acabrunhou semanas seguidas. Nem um de nós como crianças já se reconhecia ao espelho. De infantes buliçosos passamos à adolescência ensimesmada que nos separou de vez – e para sempre.

Ming ficou sendo assim uma espécie de referência e passagem, perto de convergência e desenlace. Você e seu mundo; eu à roda de meu já acabrunhado e inútil universo. Nunca mais um Ming a nos juntar, em silêncio, na mesma cadeira da cozinha, as bundinhas coladas uma à outra no mesmo assento, os cambitos a escapar das calças curtas, a madrugada dos cães desencontrados e o Pai a dormir o sono dos bebuns sem ordem nem lei.

---

<sup>47</sup> Verificar el reportaje titulado “Em SP, a incrível insônia do sabiá-laranjeira” de Sandro Von Matter. Disponible en <https://outraspalavras.net/outrasmidias/em-sp-a-incrivel-insonia-do-sabia-laranjeira/>. Visto por última vez el 24 de abril de 2021.

Ming talvez tenha sido o último sopro de nossa inocência então definitivamente mutilada. (138-139)

Ming recibe tratamiento diferenciado, cuidados y atención. Envejece en el medio del afecto, diferente del perro desdentado, flaco y solitario en su senescencia; al contrario también de Neguinho, Ming elige como morir, vivencia la propia muerte y se despide sin dar al otro la oportunidad de verlo en su agonía; a pesar del nombre de origen china, país soberano que ha matado sus pardales, el gato tiene su presencia y compañía deseada y querida, como a un juguete; símbolo de amor y unión en la familia, su falta es sufrida y sentida como marco también de una transición de tiempos inevitable entre infancia y adolescencia, y de espacios entre los hermanos, a partir de ahí individuales en sus intimidades.

La afectividad nutrida entre el hombre y el animal de estimación lo protege de pertenecer por abandono a lugares recónditos, como una calle desierta, o de ser sacrificado como si fuera natural, como los cerdos, animales reservados mayoritariamente a la alimentación, no al afecto. Conforme sugerido brevemente por la referencia a Mbembe, esta decisión sobre cuales animales viven para vivir y cuales viven para morir puede ser configurada por un poder – “humano” – que naturaliza la muerte de unos y la juzga inclusive necesaria y que problematiza la muerte y el sufrimiento de otros, cercanos del hombre por la vía del intercambio de estima y de la convivencia mutua.

La presencia de estos animales en *Mano, a noite está velha*, algunos levemente alterados en su condición común, como Neguinho, otros distorsionados de su simbolismo romántico, como los zorzales colorados, establecen un contrapunto con los “bichos gracilianos” en sus vivencias también divergentes y dispares en sus lugares y condiciones sociales. No todos los bichos<sup>48</sup>, aunque sean “gracilianos”, son iguales, como vimos.

---

<sup>48</sup> La relación entre humano y animal en *Mano, a noite está velha* se distingue de la apuntada por Yelin y por los otros críticos que leyeron este diálogo también presente en otras obras de Wilson Bueno porque no hay, acá, el complejo hibridismo entre significantes que el escritor crea en su poesía. Si hay, como apuntamos, alguna dimensión humanizadora o humanizante de los animales, ella está sometida a la perspectiva humana o “bichograciliana” de Frederico. Es necesario señalar, por lo tanto, que la animalización del hombre Frederico también se da de modo a enfatizar la perspectiva humana tanto por su dimensión “graciliana” cuanto por su capacidad de producir fantasmas, más relevante en esta nuestra lectura.

### 2.3 Ancestralidades

Achille Mbembe, en *Necropolítica*, al hacer una de sus retrospectivas históricas en el intuito de buscar el origen de lo que él va a llamar de *necropoder*, encuentra una posible justificativa en las colonias y en la forma como el poder soberano europeo lidiaba con la estructura de la “vida salvaje” de los nativos, vistos como un pueblo sin ley, “uma outra forma de ‘vida animal’, uma experiênciã assustadora, algo radicalmente outro (alienígena), além da imaginação ou da compreensão” (35). Mbembe cita Hanna Arendt, que veía en la relación de los salvajes con la naturaleza la principal diferencia entre ellos y otros seres humanos:

Os selvagens são, por assim dizer, seres humanos “naturais”, que carecem do caráter específico do humano, da realidade especificamente humana, de tal forma que, “quando os europeus os massacravam, de certa forma não tinham consciência de cometerem um crime.” (Mbembe/Arendt 36)

Se nota que hay tres circunstancias “especiales” para que la masacre de parte de aquella sociedad colonial fuera considerada legítima. La primera de ellas es una ruptura de lo que se comprende, entre nativo y conquistador, como ley. La segunda, derivada de la primera, es una comprensión generalizada, por parte del conquistador, de que los animales pueden ser muertos de manera indiscriminada, sea porque no tienen alma o porque su utilidad es concebida apenas a partir de esta condición. Además, su función es justamente ser útil. La tercera, todavía derivada de la primera, es a quien conquistador y nativo consideraban como señor: los primeros, al rey; los segundos, a la naturaleza. Los nativos de las colonias, entonces, salvajes animalizados por los conquistadores, más allá de haber sido obligados a arrodillarse ante otro soberano, fueron tratados por él como seres sin los derechos de preservación de la vida y los cuidados que la ley preveía a los súbditos de este mismo soberano. La relación de alteridad se presenta como intensa incomprensión del punto de vista del otro<sup>49</sup>.

Cuando pensamos en los “bichos gracilianos”, tanto los de Ramos como los de Bueno, vemos que aquellos personajes, a partir del momento en el que pasaron a ser llevados por los propios medios y por la propia suerte, parecen todavía seguir la naturaleza y sus designios como señora, ajenos a otras situaciones y a otros espacios de más prestigio social. La ley que los rige todavía es la de la selva, donde aquello que

---

<sup>49</sup> Sobre este aspecto, ver “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2007), de Eduardo Viveiros de Castro.

sobrevive es el más “fuerte”, el más valiente, el más brutal e insensible a los dolores, propios y del otro. El protagonista de *Mano, a noite está velha*, sin embargo, presenta una disidencia en relación a esa cualidad ancestral de “bichos gracilianos”, ya que demuestra una sensibilidad que aflora a cada memoria y reflexión que trae sobre sí o sobre los otros, mismo los de especies distintas, como vimos.

Más allá de esta escisión entre “salvajes” y “civilizados”, siendo la muerte de los primeros legitimada por un ideal de civilidad de los segundos, Mbembe (2020) menciona ser la “ocupación colonial” también una forma de delimitar, demarcar y afirmar el “control físico y geográfico”:

Essa inscrição de novas relações espaciais (“territorialização”) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que ela carregava consigo. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado a uma terceira zona, entre o estatuto do sujeito e objeto. (38-39)

De las dos instancias que el historiador se nos presenta como fundamentales para que el Estado soberano pudiera establecer el “derecho de hacer la guerra” y, por lo tanto, de matar, es decir, “civilizar” los modos de matar y atribuir objetivos racionales al propio acto de matar” y la “territorialización” (33), ambas están en la base de los sistemas coloniais. Como mencionamos brevemente páginas atrás, la trayectoria familiar de Frederico recordada por él viene de esos tiempos. Sus tatarabuelos fueron pertenecientes a la supuesta baronía de Minas Gerais, “uns barões de Cocais”<sup>50</sup> (49), dueños de tierra, aunque poca, “rudes e ricos; analfabetos cruéis” (50). Esa generación ancestral del narrador, contemporánea del Brasil Colonia, parece haber sido acomodada al lado de la parte privilegiada en esa “ocupación colonial” mencionada por Mbembe.

---

<sup>50</sup> En la actualidad, Barão de Cocais es el nombre de una pequeña ciudad localizada en Minas Gerais, fundada en el inicio del siglo XVIII por exploradores que encontraron oro en la región. Hace parte del camino de la Estrada Real, es uno de los polos mineros de Minas Gerais y posee también un sitio arqueológico indígena. La economía de la ciudad está basada en el turismo.

Tierras y título debían ser suficientes para que la “civilidad” les permitiera vivir bien, en las palabras de Frederico: “Ali, sim, talvez a pompa tenha sido legítima e ao menos de senhores feudais os gestos, o fausto, as cerimônias do cotidiano carniceiro” (49). El imaginario cultural brasileño que vehiculiza esta escena descrita por el narrador, no obstante, no encuentra relación inmediata con lo que se ha creado con respecto a la nobleza y al feudalismo portugueses. Nada de reyes trovadores<sup>51</sup>; ni reyes, ni trovadores. El narrador hace cuestión de señalar, en su genealogía particular, la rudeza, el analfabetismo, la crueldad, la pompa – que, por el enunciado, parece haber sido transmitida a las futuras generaciones –, la carnicería, “rasgos de valentía, grandes asesinatos” (49). La pequeña posesión, por lo tanto, les daba, acompañando a la reflexión de Mbembe, la soberanía, la posibilidad de y la permisividad para transformar el otro en objeto, matarlo si fuera necesario.

Esta clase a quien Wilson Bueno se refiere, representada en la memoria más distante del origen de la familia de Frederico, sin embargo, no participa integralmente de esta soberanía civilizada: son ellos los primeros “bichos gracilianos” cuyo recuerdo el narrador saca a la superficie. A pesar del título de nobleza, llevan la “salvajería” de la “deshumanización”, aspecto que también califica el personaje Paulo Honório, de *São Bernardo*. Esta deshumanización, que en Paulo Honório, también un *caeté*, se da en la “luta pela vida”, en los tatarabuelos “bichos do mato” de Frederico se da por el carácter agresivo y egoísta que diversos otros comentarios esparcidos del narrador van delineando, como la utilización de palabras del campo semántico de la violencia, como las ya mencionadas “carnicería”, “asesinatos”, y el hecho de sus tíos-tatarabuelos haber disipado “o pouco que tinham em menos de uma geração” (50).

---

<sup>51</sup> D. Dinis I de Portugal, conocido como el rey trovador y también como el rey que ha aumentado el Pinhal de Leiria, plantado por Afonso III, su padre. Por esas y otras cualidades, ha merecido un poema de Fernando Pessoa en *Mensagem*:

Sexto

D. DINIS

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo  
O plantador de naus a haver,  
E ouve um silêncio múrmuro consigo:  
É o rumor dos pinhais que, como um trigo  
De Império, ondulam sem se poder ver.

Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
Busca o oceano por achar;  
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,  
É o som presente desse mar futuro,  
É a voz da terra ansiando pelo mar.

Aunque en *Mano, a noite está velha* eso no está explícito, históricamente muchos de esos pequeños propietarios de tierra del Brasil Colonia pertenecían a una ancestralidad indígena aún más antigua<sup>52</sup>. El comportamiento de esa generación colonial, presentado por el narrador, se muestra ambiguo tanto en relación al que se entiende por “civilidad”, ya que son propietarios de tierra y poseen título de nobleza, como en relación al que se entiende por “salvajería”, como nativos vestidos de ropas y algunos valores europeos distorsionados, manteniendo sus principios de venganza y violencia en contra el enemigo, medio cristianos medio paganos, inconstantes en su alma salvaje<sup>53</sup>.

La transición para otra clase de “bichos gracilianos” se da cuando, por la pérdida de las posesiones, la familia necesita mudarse gradativamente de Minas Gerais para el Paraná. Las plantaciones de piña, planta indígena paraguaya, y el abate de árboles<sup>54</sup>, para transporte por el río Paranapanema como medio de vida transforman los nobles medio salvajes en completos salvajes, como los indios que fueron siendo de manera progresiva insertados en la pobreza<sup>55</sup>. Estos “bichos gracilianos”, por su vez, están emparejados a Fabiano e Sinhá Vitória, personajes de *Vidas Secas*, reproduciendo su ciclo de pauperización en los años 50. Sin propiedades, viviendo de plantar en la tierra de los otros, usando el trabajo físico y manejando la materia prima para conseguir

---

<sup>52</sup> Vale la pena recordar como Suênio Campos de Lucena se refiere a la ancestralidad de Wilson Bueno, en “O múltiplo inquieto”: “De origem pobre, nascido na pequena Jaguapitã, norte do Paraná, no dia 13 de março de 1949, filho de seu Valdomiro e dona Cida; ele, lavrador (mais tarde, motorista de ônibus em Curitiba); ela, costureira, família que resumia a miscigenação dos trópicos: origem espanhola, portuguesa e alemã. “Sou um bugre”, resumia Bueno ao contar como a bisavó índia foi laçada no interior paulista por um alemão.” (3)

<sup>53</sup> Sobre la incorporación de hábitos y costumbres europeos por los indios, Eduardo Viveiros de Castro desarrolla un profundo estudio a partir del *Sermão do Espírito Santo*, de Padre Antonio Vieira. En “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” (2007), Viveiros de Castro parte de la analogía que Padre Vieira hace al comparar pueblos fáciles de catequizar y los resistentes a la nueva fe. Las culturas que eran duras y difíciles de aceptar la conversión al Catolicismo pero que, una vez convertidas, permanecían en la fe, fueron comparadas a estatuas de mármol, permanentes tras el arduo trabajo de esculpir las. Las culturas que eran aparentemente dóciles y maleables en relación a la fe católica, sus ritos y mandamientos, pero que no permanecían fieles a ella si no hubiera siempre alguien a recordarles, o a domesticar sus hábitos y costumbres, fueron comparados por Vieira a estatuas de mirto, planta que necesita de podas constantes para que su figura se mantuviera, aspecto ese vinculado a los pueblos nativos del Brasil. Esta flexibilidad en relación a la fe cristiana, de aceptación pero no de incorporación plena se ha dado también en otros sectores de la vida colonial. El trabajo de Eduardo Viveiros de Castro, apoyándose también en una serie de otros cronistas de la época, antropólogos y sociólogos, visa llevar al lector a comprender que esta “floja absorción” de la cultura extranjera diseña un gesto de profunda alteridad y de percepción de lo que Viveiros de Castro llamará de “inconstancia del alma salvaje”.

<sup>54</sup> Actividad conocida desde la exploración del palo Brasil en el país e inversamente proporcional al aumento del Pinhal da Leira en Portugal por D. Dinis en el siglo XIII.

<sup>55</sup> Ver “Os involuntários da Pátria” (2017), Eduardo Viveiros de Castro. Texto disponible en <https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140>. Visto por última vez el 24 de abril de 2021.

poco retorno monetario, en contacto profundo con la naturaleza y manteniendo la rispidez salvaje, también delineada de forma paulatina en la obra a partir de expresiones como “ninho de judiação” (19), “ódio miúdo” (29), “altiva indiferença” (45), “crassas covardias” (49), estos, entonces, anacrónicamente, están casi convertidos, al revés, en salvajes primitivos sin llano, desterritorializados, ocupando lugares desprestigiados socialmente, pauperizados, cargando una condición social conocida de proveer materia prima para los otros sin tener sus derechos humanos preservados o garantizados, bastante distantes de su efectivo origen indígena o europeo, como bichos, de aquellos que no poseen derecho a la propia vida. La propia muerte, por lo tanto, es una lotería. De dueños de cierta “pompa” y soberanía, la familia de Frederico se desplaza para la “tercera zona, entre el estatuto del sujeto y del objeto”.

Frederico, no obstante, como mencionamos anteriormente, desentona de ese coro de “bichos gracilianos” por varias razones. La primera de ellas es la transferencia de una condición social financieramente inestable y de un sustento promovido por el trabajo físico y arriesgado, como lo del campo y el corte de árboles y su transporte despeñadero abajo, para el confort de ser un funcionario público retirado, cuyo sueldo parece ser alto, dado el cargo legislativo que poseía<sup>56</sup>. La otra razón es la que comentamos brevemente, vinculada a la sensibilidad del narrador en relación a los animales con quien ha convivido, a pesar de la aversión al canto de los zorzales colorados, tan temprano molestando al sexagenario insomne. Esta sensibilidad, sin embargo, no se restringe a eso. Frederico, más allá de poeta amateur, hace acuarelas (50), escucha música (132) y promueve una investigación sentimental y memorialista profunda tal cual un monólogo interior, no fuera la mención constante al hermano muerto, que nunca le contesta, por supuesto. Esta complejidad en la construcción de este “yo” que rememora, se culpa, se pune, se emociona con las pérdidas y se subleva en contra la trayectoria familiar que lo ha hecho así se asemeja al “bicho graciliano” de *Angústia*. Bien como aquel narrador, “por excelencia el salvaje, el bicho, escondido en la piel de un burgués mediocre”, como vimos con Antonio Candido, Frederico, teniendo a los animales alrededor suyo como fuente y origen de una serie de memorias y sentimientos conflictuosos, parece sentirse, más que un “animal rastreado”, lo que demuestra haber sido en su juventud por la cuestión de la homosexualidad y de la

---

<sup>56</sup> “...poeta de fim de semana, sonetista, atabalhoado, alguma crônica publicada nos jornais da faculdade, e as centenas de discursos parlamentares, como fiel servidor, ora aposentado, do legislativo da Aldeia.” (41)



imposibilidad todavía constante y latente de realización sexual (14; 26; 85; 113), un animal encarcelado en su propia casa.

La frecuente manifestación de “autoabyección” atraviesa toda la narrativa, desde la manifestación de un claro desdén en relación a los cuidados de higiene básica y de salud consigo mismo (14; 143) hasta la explícita aversión a la herencia familiar. Esta sensación de desprecio por sí y por su genealogía se concentra en la escena que transcribimos abajo:

É da aérea mobilidade de meus pensamentos, Mano, que a noite se desespera, inquietam-se galhos e folhas, rastejam serpentes, engalfinham-se medonhas as lacraias do medo; frutal, um sol arrebenta a noite ao meio; o que me devora, Mano, é que, instável, a mobilidade da memória e até mesmo a futura memória das memórias de mim, ainda mais volúveis, vão me transmutando numa horrenda espécie de lagarta. Sim, Mano, uma lagarta peluda e úmida andando a cômoda de imbuia da sala, ascendendo ligeira ao retrato do Avô por sobre a cômoda pendurado, fantasma oval que a sala abriga – e defende – e coleando, coleando, a lagarta e a gosma que a retém ao vidro, de onde senão cairia, segue, sem rumo, peluda e úmida, vez em quando as antenas auscultando o ar, a cabeça erguida, verde e peluda a ondear, agora entre o nariz e os olhos do grande retrato que só não é maior certamente que por pudor, Mano, posto que o velho é feio e tem o lábio leporino inutilmente escondido atrás do bigode, o nariz esparramado, e exhibe – tosco, ainda assim exhibe – fatais, dois olhos implacáveis – a severidade hipócrita dos Souza de Oliveira, seus sobrecenhos. (91-92)

El narrador presenta una “aspiración a la animalidad” que, al contrario de liberarlos del “mal de pensar” – como dijo Candido con respecto al personaje de *Angústia*, figura el propio sentimiento en relación a esa autoabyección, cuyo origen está en la ancestralidad. La lentitud del desplazamiento de la lagarta en dirección al retrato del abuelo parece oponerse a los “rasgos de valentía, grandes asesinatos”, ya que el máximo que consigue es desparramar esta baba por el vidrio del retrato, manifestando con clareza la repugnancia que siente por aquella historia que lo hizo ser quien es, por legado, sin elección, ahora él mismo esta lagarta, repulsiva. El abuelo, también “bicho graciliano”, por su turno, presenta el labio leporino, suponiendo una aproximación animal que, si deforma el hombre, lo asemeja al rey de la selva, salvaje pero soberano.

La memoria del personaje, entonces, dentro de su historia familiar, transita por todas las instancias que Mbembe menciona, o sea, pertenece antes a una soberanía mestiza analfabeta, que por tener posesiones y título, aunque menores, puede matar y seguir viviendo en libertad y después a una salvajería también mestiza, de individuos empobrecidos y desterritorializados, en intensa comunión con la naturaleza como fuente de subsistencia, todos, a su modo, animalizados. Frederico, no obstante, a pesar de haberse desplazado de ambos los contextos por alcanzar ser rico y letrado, como un bicho que se humaniza, continúa identificándose con su herencia siendo, él también, un “bicho graciliano”, mimetizado en “una lagarta peluda e úmida”.

Vemos que la discusión que proponemos a partir del primer párrafo de *Mano, a noite está velha*, la relación entre hombre y animal y la muerte, se amplían y se tocan, siendo difícil establecer una escisión clara entre ellas a lo largo de la narrativa. Los “bichos gracilianos” que designan los familiares del protagonista, desde el inicio de su genealogía, transitan entre una “pseudo” civilidad - vinculada a un título parco y a una pequeña posesión de tierra, manteniendo todavía actitudes de salvajería suficientes para que el narrador los considerara los primeros bichos gracilianos entre sus ancestrales - a una salvajería completa, de hombres animalizados por una condición social precaria, construida por el sustento a partir de duro trabajo físico y de dificultades económicas.

Frederico, sin embargo, se inmiscuye en la vida animal para allá de una reproducción de comportamientos afines a la selva. La identificación con los bichos se da en varios planos, desde el afecto compartido con el perro, con el cerdo, con el gato, hasta el hecho de afectarse negativamente, como el deseo de matar los zorzales colorados y la transición de sí para una lagarta húmeda y peluda, a rastrear lentamente dejando una huella viscosa sobre el retrato del abuelo. Otros bichos también surgen en el texto, generando una atmósfera rellena de animales y sus reinos distintos, cuyas peculiaridades traen a la superficie una serie de sentimientos y sensaciones que ellos propios las cargan, condicionados como y por la lectura humana, restringida.

La muerte, cuando narrada en minucias en estas memorias, se refiere principalmente a los animales, no a los “bichos gracilianos”. Estos, “sobreviven”. Y en esta lucha por la sobrevivencia, como vimos, más que “gracilianos”, estos hombres animalizados y desterritorializados permanecen en guerra constante. A pesar de esta no ser explícita, como Mbembe sugiere a lo largo de *Necropolítica*, la muerte para estos “bichos gracilianos” está siempre inminente. El valor de la vida de esta clase se vincula

al valor monetario que se mueve en aquella sociedad, hecho que condiciona también su supuesta soberanía hecha de “pompa” y posibilidad de matar, “grandes assassinatos”. “Quando seu valor e utilidade não são demonstrados,” como dijo Mbembe, las personas “podem ser destituídas como escravos, peões ou clientes” (56). Al perder posesiones, por lo tanto, los “bichos gracilianos” cada vez más gracilianos acaban por se posicionar entre los peones, entre los semiesclavizados que permanecieron en el país tras la abolición de la esclavitud, entre los sobrevivientes, “descartables” (Fanon, Mbembe, 41).

La forma como la estructura social fue construida desde la Colonia, por lo tanto, aunque no totalizada, obviamente, representada en gran parte por la trayectoria familiar del personaje, produce una condición ausente de dignidad instaurada y naturalizada, que prevé el cuidado de unos y no de otros. Parece haber, históricamente, un movimiento que empuja a estos individuos para determinados espacios fuera de la “civilización”. El rescate, a duras penas, de la condición financiera favorable y de una sobrevivencia digna es lo que devuelve, para este pequeño recorte histórico ficcionalizado en esta obra, el respeto social a sus derechos “humanos”. La “humanidad” anhelada, pero nunca alcanzada, ya que de “bichos gracilianos” se transforman, para Frederico, en “animales domesticados”<sup>57</sup>.

Al final, Frederico no parece ver humanización posible para estos “bichos gracilianos”. Él, por su turno, junto de Wilson Bueno, desarrollan esta transición histórica y ficcional que también es autobiográfica en dirección a la escritura valiente, “graciliana”, de profunda investigación de sí y de sus raíces, permaneciendo, sin embargo, todavía, “bichos”, voraces lectores de Gracilianos Ramos.

No obstante, este escritor regionalista brasileño, que mencionamos con bastante puntualidad para leer la expresión de Wilson Bueno, no es la única referencia que se nota en esta narrativa. La experimentación con el lenguaje, el juego con los signos de

---

<sup>57</sup> “Muito tempo pensei que, por tímido, não gostava de festas. A Mãe também não gostava e, desde cedo, alheou-nos delas. Mas aqui ficou a memória do desejo e a inveja das festas do vizinho em frente, a cada aniversário, a cada Ano-Novo. Recusávamos os convites tenazmente, por birra e fraca soberba. A Mãe não dizia nada. Cobrávamos, depois, acintosos, a não comemoração de nossos aniversários e você jogava, de novo, na cara do Pai, a escura herança – sobretudo de ter nascido compulsoriamente pobre; além da vergonha, também herdada, da ignorância e do pessoal desalinho; animais domesticados, o rabo entre as pernas ante a gente da Aldeia danadamente excludente, colonos eles também, muita vez sem saber, a expulsar a duras cotoveladas os que ousavam buscar, da Aldeia, o orgulho de estar nela. Era como se dissessem, escrevo de novo aqui, Mano, que uma coisa era desembarcar nela, forasteiros; bem outra, ver nela nascer seus netos, bisnetos e até tataranetos. Bichos todos, Manos, eles e nós, bichos gracilianos.” (134-135)

distintas lenguas y sus sentidos y significados, el diálogo con las culturas marginales que estas lenguas (el portugués, el español, el guaraní, el árabe) vehiculan y las soledades que manifiestan dan espacio a un buceo profundo en aquello que su propia lengua puede manifestar, como deseos, memorias, temblores y la permanencia de la poeticidad de un vocabulario expresivo, sonoro y en constante diálogo con la tradición literaria. Estos aspectos observados en sus obras anteriores siguen reflejando las lecturas de Wilson Bueno de modo muy particular en este texto póstumo.

Casi todo lo que está presente en *Mano, a noite está velha* está muerto, inclusive el autor, como dijimos, cuando el libro viene a la luz. Los animales sobre los cuales comenta, como también ya vimos, los amigos de infancia (72), los artistas que admira, desde Michael Jackson hasta Ella Fitzgerald, Wagner y Jorge Guinle Filho, Francis Bacon (19; 132; 87; 42; 131), escritores y familiares, casi todos fantasmas en el texto, a empezar por el hermano, con quien conversa. Algunas excepciones como la de Elizabeth Taylor (19); la amiga Hilda, que se va a vivir con el novio en Aquidauana y deja de ser a él una visita constante (17); Alzira, la mujer que cuida de la casa del sexagenario y que, coincidentemente la cuidaba también en la juventud de Frederico (45), siendo, por lo tanto, una mujer bastante grande para el tipo de trabajo que se le exige; algunas tías de la madre, siempre mencionada con letra mayúscula, Dela, Mãe; y, obviamente, el propio narrador. Lo que todos estos llevan en común es la vejez y la decrepitud, sentimientos que al lado de la muerte y sus desmembramientos, atraviesan toda la narrativa.

Esta presencia constante de lo ausente, la mención consciente a los escritores muertos y el propio pedido del autor para la publicación de este texto después de su muerte hace diálogo, ahora, con otro canon brasileño: Machado de Assis. A pesar de no tener su nombre explicitado en la novela, dos personajes machadianos se funden en la figura de este narrador ya “bicho graciliano”. Lo primero es *Dom Casmurro*, novela que presenta, en mediados del siglo XIX, Bento Santiago, un narrador “casmurro”, gruñón, que se queja de su vida y de los designios que ha tomado, funcionario público retirado, ha estudiado en Portugal y ha deseado también, como Frederico, haber hecho bellos versos en su juventud. La posibilidad del amor deshecho, el apego hacia la madre, la reclamación sobre los cambios inevitables en el lugar que se vive hace mucho (o que se intenta reproducir buscando revivir una memoria, en el caso de *Dom Casmurro*) y que

está siendo atropellado por lo que llaman progreso y el aire de quien ya no espera nada más de la vida son temáticas recurrentes en ambas las obras.

El segundo narrador machadiano a estar presente en esta narrativa, aunque su nombre esté ausente es Brás Cubas. En *Memórias póstumas de Brás Cubas* el narrador protagonista establece un nuevo tipo de autor, que es el que surge apenas después de su muerte. Es algo semejante, aunque no fantástico, lo que Wilson Bueno hace cuando pide para que su libro, de rasgos autobiográficos, sea publicado después de su muerte. A pesar de que tanto Frederico, todavía vivo, al principio, como Wilson Bueno se habían arriesgado en las letras antes de morir, la existencia de Frederico, de este libro y de sus fantasmagorías surgieron apenas después de que su autor estuviera muerto. Y la muerte, por su vez, está presente como tema, como diálogo, como metáfora, como deseo y como lenguaje<sup>58</sup>.

Este diálogo ininterrumpido que el narrador establece con los muertos, a empezar por el hermano, pero que se arrastra hacia otros, como Bolaño, por ejemplo, otro escritor que también tuvo su obra prima publicada póstumamente, es un diálogo común con Machado de Assis, ya que él rescata de la Antigüedad Clásica *El diálogo de los muertos*, de Luciano de Samósata. Este diálogo, por su vez, queda latente porque, a diferencia de Brás Cubas y de los muertos que conversan en la sátira menipea, Frederico está vivo. Esta seguridad, sin embargo, se rompe algunas veces en el texto y el sentido de latencia de esta referencia se amplía: Frederico cuestiona si está realmente vivo.

Nos escondemos atrás dos mortos, Mano. À sombra deles, já disse, ainda que nos julgando sinceramente imortais, nutrimos a memória com que existiram e, por vezes, desconfiamos de nós mesmos – se somos os mortos que evocam os vivos já mortos ou se os vivos ante a grandiosa exasperação de sermos efetivamente os vivos que fazem viver os mortos através dessa mesma memória, cambiante, difusa, feito um alvoroço de passarinhos. (57)

La duda del narrador sobre la condición de estar vivo o muerto nos lleva a otro diálogo literario con otro muerto de nuestro cánón, de esa vez explícito: la escritora Hilda Hilst, muerta en 2006 y amiga íntima de Wilson Bueno. Frederico, en muchos momentos de su texto, se refiere a Hilda, pero no como un vocativo a dialogar con ella

---

<sup>58</sup> Estos autores que mencionamos aquí brevemente no son los únicos que Wilson Bueno menciona o se refiere explícita o implícitamente. Llamamos la atención para ellos, sin embargo, por los innumerables elementos sugestivos que ofrecen para pensar con más detenimiento las relaciones entre esta escritura de Wilson Bueno y sus fantasmas.

como hace con los muertos, sino como una recordación, un comentario esparcido como cuando una situación específica le ha hecho acordarse de ella. En otros momentos cuenta una memoria que vivencia con ella en una especie de excepción<sup>59</sup>, ya que, como mencionamos, todos los otros sobre quien habla están muertos.

El narrador nunca menciona su apellido. Hilda, por lo tanto, puede ser cualquiera. Sin embargo, hay algunos indicios de que fuera ella, la escritora, la referencia de Wilson Bueno. Por las temáticas de los recuerdos que le hacen recordar también de ella; por la amistad que realmente tenían ambos los escritores; por la obra de Hilda Hilst, que se sitúa entre el poético narrativo, el erotismo, la pornografía, el sagrado y la muerte.

Hay una peculiaridad sobre Hilda Hilst que la hizo conocida en Brasil todavía antes de su obra literaria. Entre 1974 y 1978<sup>60</sup>, la escritora desarrolló un aparato tecnológico en su casa para hablar con los muertos. En 1979, la Red Globo de Televisión, la emisora de comunicación más importante y más amplia de aquel momento, hizo un reportaje sobre estos estudios de Hilda Hilst. Esta búsqueda incitada por el escritor con respecto a estos detalles, y que se nos van cayendo adentro como sorpresas inimaginables e inclusive inverosímiles hacen parte de su juego, un juego que siempre se divierte con las fronteras y sus límites. En este texto, este juego ultrapasa los géneros textuales o la lengua en la que se escribe (totalmente en lengua portuguesa), aspectos bastante materiales del texto literario, para usarlo como soporte y jugar con cuestiones de trascendencia, como no solo el límite entre la vida y la muerte, pero también aquello que vive entre estos extremos, como la madre, entre la vida y la muerte, y el propio narrador, que se reconoce, además de tener dudas sobre nuestra condición de vivos o muertos, como un “muerto-vivo”, como vimos. Conversar con el hermano muerto y suponer con pocas esperanzas que él le va a contestar, o por lo menos oír lo que el vivo dice es el ejercicio que Hilda Hilst hizo por años, con la diferencia de que ella sí ha escuchado la respuesta del otro lado.

---

<sup>59</sup> Narra, por ejemplo, una ida al teatro con esta amiga Hilda (65-69).

<sup>60</sup> Ver el reportaje titulado “Quando Hilda Hilst tentou falar com os mortos” (2018), de Helô D'Angelo, disponible en <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/>. Visto por última vez el 4 de diciembre de 2021.

En 2018, la directora de cine Gabriela Grebs fue invitada a hacer una película sobre la escritora y, al visitar su casa<sup>61</sup> ha encontrado una caja con todas las cintas con las conversaciones que Hilda Hilst intentaba entablar con los muertos. Lo que es interesante para nuestra lectura de *Mano, a noite está velha* es que en esas cintas, cuyos audios seleccionados fueron utilizados para la producción de la película, muchas veces Hilda Hilst se refiere e invoca tanto el nombre de su padre, de quien cree recibir respuesta, cuanto de otros escritores, muertos, tal como Frederico hace en su narrativa.

El hecho de que la escritora, en vida, haya sido considerada “loca” por intentar contacto con el absurdo puede ser una justificación no mencionada para que Frederico, a cada vez que menciona su nombre en el texto, diga: “A Hilda. Ah, a Hilda! Coitada da Hilda...”<sup>62</sup> (69). El hecho de que esta Hilda sea también descripta como un personaje vivo entre todos los otros queridos muertos es otro evento narrativo que corrobora para la manutención de la duda y del umbral entre vida y muerte no apenas en el texto, pero llevando la ambigüedad y el desconocido para allá de la palabra.

Conforme dijimos anteriormente, el desarrollo de los temas vinculados a la animalidad y a la muerte se dan de forma muy correlacionada, muchas veces imbricadas en trechos determinantes en la lectura de *Mano, a noite está velha*. Sin embargo, debemos señalar que hay, entre la animalidad y la muerte, la dimensión de la propia lectura, del acto de leer, en donde se figura, en esta charla en el oscuro, la imagen de un animal lector productor de fantasmas.

## 2.4 La escritura y sus fantasmas

A respecto de este conjunto de fantasmagorías, dos cuestiones surgen, a pesar de bastante fundidas, de maneras distintas: la memoria como fantasma y el signo como vehículo del fantasma. La idea de la memoria vinculada a la muerte y al fantasma viene del poeta griego Simónides de Cós, del siglo VIII a. C, a quien Cícero, en el *De*

---

<sup>61</sup> La “Casa do sol” fue el nombre que Hilda Hilst dio a su casa, construida en 1965. En esta ocasión, ella instalaba allí su “templo” para producción literaria. En 2015, el espacio se ha transformado en el proyecto “Sala de Memória Casa do Sol”, que revitaliza y organiza el acervo de Hilda Hilst y de otros artistas y escritores que han pasado por allá. Información disponible en <http://www.hildahilst.com.br/blog/retrospectiva-2015-sala-de-memoria-casa-do-sol>. Vista por última vez el 4 de diciembre de 2021.

<sup>62</sup> Esta expresión, con algunas leves modificaciones, aparece muchísimas veces a lo largo del texto. La vez que el narrador justifica su piedad, sin embargo, es cuando la amiga cree que los poemas de Frederico son buenos y lo incita a publicarlos. La piedad, por lo tanto, se transforma en autodesprecio: “Só o jovem poeta, amigo da Hilda, coitada da Hilda!, capaz de acreditar que isso um dia viesse a acontecer” (53).

*Oratore*, atribuye la invención de la mnemotécnica o el arte de la memoria. Cito el trecho de Cícero que ha sido traducido al portugués y compartido por João Adolfo Hansen en “Instituição retórica, técnica retórica, discurso” (2013):

Conta-se que, ceando um dia na casa de Scopas, em Crannon, na Tessália, Simônides cantou uma ode em louvor do seu hóspede na qual, para embelezar sua maneira, como fazem os poetas, estendeu-se bastante sobre Castor e Pollux. Scopas, movido por uma baixa avareza, disse a Simônides que pagaria pelos versos apenas a metade do preço combinado e que o autor podia ir reclamar o resto, se achasse conveniente, a seus amigos os Tindárridos, que tinham recebido metade do elogio. Poucos momentos depois, vieram chamar Simônides e lhe pediram que saísse: dois jovens estavam na porta, pedindo com insistência para vê-lo. Ele se levantou, saiu e não encontrou ninguém. Mas no mesmo momento a sala onde Scopas ceava desabou e o esmagou com seus convivas.

Como os parentes das vítimas que desejavam sepultar seus mortos não pudessem reconhecer os cadáveres horrivelmente misturados, Simônides possibilitou que as famílias achassem e enterrassem os restos de cada um deles lembrando-se dos lugares que todos os convidados tinham ocupado nos leitos. Instruído por esse evento, ele percebeu que a ordem é o que melhor permite clarificar e guiar a memória (CÍCERO, 86, 352-353) (apud Hansen, 2013, 27)

Al discutir sobre este pasaje, Hansen afirma que “nenhuma lembrança restitui a matéria do passado, pois a memória é necessariamente imagem produzida pela *phantasia*, a imaginação.” La técnica sugerida por el evento protagonizado por Simónides produce imágenes de una presencia ausente. El profesor llama la atención para la asociación de los nombres de los muertos al lugar que ocupaban en el momento del desastre. Los nombres “funcionam como uma ordem de imagens que inventam a presença da ausência como o aparecer luminoso de um fantasma na mente. Metáforas de mortos, as imagens se opõem ao esquecimento” (28).

La memoria, entonces, mueve tanto la muerte de los presentes y su resurgimiento como recuerdo e imagen fantasmal de una presencia que permanece como percepción, sensación sin materia, aún después de la ausencia del cuerpo cuanto el nombre y el lugar. La memoria de los que estaban presentes surge a partir de la estrategia de traer a la luz el nombre de cada uno, o sea, la palabra que les identifica, y



el lugar que cada uno ocupaba en la mesa, generando, por su vez, la imagen, la recreación del evento, de la escena en la que estaban todos reunidos inmediatamente antes de su muerte. Traer a la escena personas o situaciones que ya no están más presentes es lo que constituye el carácter fantasmagórico de la memoria.

Wilson Bueno, en *Mano, a noite está velha*, ha llevado esta noción de la memoria al extremo, pues toma estas palabras esenciales que funcionan para la construcción de la metáfora de Simónides y las va usando en el texto de modo a construirlas literalmente. Los eventos y personajes de quien se recuerda y cuyas imágenes trae a la escena están casi todos, efectivamente, como dijimos, muertos. Estos fantasmas, por su vez, adentran la narrativa ultrapasando las definiciones verosímiles de la palabra<sup>63</sup>, sugiriendo por aproximación y mención constante a la Hilda, la efectiva presencia de estos muertos a escuchar y quizás a hablar también buscando responder al contacto, a los vocativos específicos a quien el narrador se dirige en su relato. El carácter asustadizo de la fantasmagoría acompaña, entonces, todo el enunciado de Frederico.

El narrador, por su vez, como uno de los únicos del libro que está, quizás, todavía vivo, participa de otro tipo de vínculo con esta temática que el autor, muerto, ha construido. Giorgio Agamben, en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006), nos presenta un estudio sobre la poesía medieval a partir de una investigación histórica y comportamental del hombre del siglo XII.

El primer foco del crítico italiano es uno de los estados internos que podría acometer el individuo en ese periodo y que estaba insertado entre lo que se llamaba los siete pecados capitales designados por la Iglesia. El pecado que construye esta disposición determinada del individuo que interesa a Agamben es, él lo explica, uno que estaba acoplado a otro y que, con el pasar del tiempo, se ha transformado en un tercero, a saber: la “tristeza-acidia”, que se ha denominado posteriormente como la pereza, el

---

<sup>63</sup> fantasma

Del lat. phantasma, y este del gr. φάντασμα phántasma.

1. m. Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía.
2. m. Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación.
3. m. Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos.
4. m. Espantajo o persona disfrazada que sale por la noche para asustar a la gente. Era u. t. c. f.
5. m. Persona envanecida y presuntuosa. U. t. c. adj.
6. m. Amenaza de un riesgo inminente o temor de que sobrevenga. El fantasma de la sequía.
7. m. Aquello que es inexistente o falso. U. en apos. Una venta fantasma. Un éxito fantasma.
8. m. Población no habitada. U. en apos. Ciudad, pueblo fantasma.

Diccionario de la lengua española; Real Academia Española disponible en <https://dle.rae.es/fantasma?m=form>. Visto por última vez el 26 de abril de 2021.

peor de los pecados; “la muerte que induce en el alma”; el “demonio meridiano”; “el más letal de los vicios, el único para el cual no hay perdón posible”; el tedio (23-35). En una corta cita de los hombres religiosos que escribieron sobre la “penetración psicológica” de la acidia, compartida por Agamben en su estudio, la descripción del hombre acometido por esta enfermedad es semejante al aspecto de alguien que ve un fantasma perante suyo, por el carácter fantasioso de la mente, generando el embotamiento y el miedo. Incapacidad de concentración, fatiga, confusión mental, cansancio, sueño y hambre constantes, entre otras incompetencias (24-25).

Como si no fuera suficiente, los padres de la Iglesia pasaron a considerar, también, lo que llamaron de “las hijas de la acidia”, que serían los defectos generados a partir de “la alucinada constelación psicológica” del pecado (27). A pesar de algunas diferencias entre los que describieron a sus “hijas” (Gregorio, Isidoro, Santo Tomás, Michel Leiris), Agamben enumera las seis según Gregorio: malicia, rencor, pusilanimidad, desesperación, torpor y divagación. Esta última se desmembra en la monserga, la curiosidad, la inestabilidad de lugar y decisión de la mente que, por eso, se torna inoportuna. Sobre la divagación, sobre “el inquieto discurrir de fantasía en fantasía”, el crítico italiano escribe una larga nota cuyo trecho compartimos:

La incapacidad de controlar el incesante discurso (la *co-agitatio*) de los fantasmas interiores se cuenta entre los rasgos esenciales de la caracterización patristica de la acidia. Todas las *Vitae patrum* (*Patrología latina*, 73) resuenan al grito de los monjes y de los anacoretas a quienes la soledad enfrenta con el monstruoso y proliferante discurrir de la fantasía (...).

Conviene precisar que *cogitatio*, en el lenguaje medieval, se refiere siempre a la fantasía y a su discurso fantasmático; sólo con el ocaso de la concepción griega y medieval del intelecto separado, *cogitatio* empieza a designar la actividad intelectual.

Veremos por otro lado que esta hipertrofia de la imaginación es uno de los caracteres que emparentan a la acidia de los padres con el síndrome melancólico y el amor-enfermedad de la medicina humoral; como éstos, la acidia podría definirse como un *vitium corruptae imaginationis*. Quienquiera que, bajo el efecto de la depresión melancólica, de una enfermedad o de una droga, haya conocido este desorden de la fantasía, sabe que el flujo

incontrolable de las imágenes interiores es para la conciencia una de las pruebas más arduas y arriesgadas. (27-28)

Mientras Agamben investiga el fantasma a partir del hombre acidioso, sus aspectos, sus formas de manifestarse, sus efectos en la vida cristiana y de responsabilidades de la fe, sus consecuencias, Wilson Bueno construye estos síntomas en la figura de su personaje Frederico. Este narrador surge a partir de su enunciación y se va dando a conocer a sí y al lugar en donde se ve instalado, un lugar que impregna el texto de “matéria aérea” (BUENO, 2011, 7), de imágenes de los muertos, sus fantasmas, y también de fantasías, deseos irrealizados e irrealizables, dialogando profundamente con este pecado capital, imperdonable para el sujeto medieval, y contraproducente para el hombre en el mundo capitalista. Compartimos un largo párrafo de *Mano, a noite está velha* con el propósito de compartir también el ambiente que Wilson Bueno construye con la enunciación de Frederico:

Pior o verão que entra na sala, sufoca todos os quartos da casa, mormaço e cigarras contínuas, o estrépito enervante dos ventiladores ligados, o corpo suado, nenhum vento, o único ventilador de teto, o da cozinha sem uso o ano inteiro na cidade fria, ligado desde cedo, como se as pás das hélices de um impossível barco que me navega nessa casa desolada, ao sul do sul, Bolaño, martírios e pedrarias, o medo de reandar as pedras quentes da rua, os pés descalços, Bolaño, aonde foi parar Estêvão com sua moto envenenada, neste sol, meu Deus? Há horas que me parecem o surto das horas, tanto o calor, a luminosidade cegante, as pás do ventilador do teto da cozinha, que, de repente, sem hesitar, num movimento abrupto desligo o comutador da parede e as pás do ventilador, pesadas e vagarosas, vão parando devagar, lenta e lentamente, as pás do ventilador de teto, até cessarem por completo, e então um silêncio de cigarras e formigas, de unhas e beijos, um silêncio de santo sepulcro desce sobre a sala e, elas, as pás, vão parando devagar, lenta e lentamente, o ventilador de teto da cozinha, e é então que o silêncio é mais que um silêncio e me desce sem misericórdia sobre o corpo pesado. A grande barriga; as dobras ainda não de todo humilhantes debaixo do pescoço, suadas; suada a calva; o sovaco que por certo já põe à mostra a indefectível meia-lua, fétida sempre, debaixo do paletó apertado. Não sei viver sem paletó. Mal levanto já me enfio num deles, mesmo que o dia seja o de não sair de casa, inverno ou verão. No

vestir, sabe você, Mano, sempre fui um pouco desleixado, do mesmo modo com o corpo. Mas não abduco os paletós que nunca fecham e se fechassem sobre a barriga infame seria ainda mais sórdido. Pelo menos não mantenho de dia o pijama com que passei a noite, a exemplo da maioria dos aposentados. Fumo muito, me horrorizam os exercícios físicos, tão na moda hoje em dia. Morremos do mesmo jeito, atletas e sedentários. Nunca esquecer – inventamos a cultura da simetria, Mano. Linhas e curvas, apolíneos os meninos que aí vão pelas ruas. Não, jamais, nessa conversa, Mano, mesmo sabendo que você não morre mais, lhe desvelarei a minha vida íntima ali onde, esquizo, um amor de pássaro dorme, oscilante matéria de desejo, um amor de pássaro e efebo, nádega e mamilo, o fino correr dos pelos que iniciam no umbigo e se espraíam, depois, negra coroa sobre o sexo deles, nem precisa dizer do que falo, Mano. A rigor, nunca lhe interessou a minha vida bandalha, já por bandalha e viciosa, um só descalabro madrugadas a fio. Havia sobra para queimar, aquele tempo. Hoje sou um homem seco por dentro, um pouco balofo por fora, viciado em chocolate e café, as drogas do crepuscular sexagenário. A memória dos alcoóis e malogros dissipam-se no tempo (13-15).

El calor y el ruido de los ventiladores y de los insectos crean una atmósfera de cansancio e indisposición que coincide con la vejez, especialmente la que se vincula a la decrepitud del cuerpo, a la pérdida gradativa de las funciones, a la flacidez de la piel y a la consecuente ruptura con el padrón de belleza, de cuya distancia el narrador se instala conscientemente. Además, las largas sentencias, produciendo también largos periodos, generan un ritmo que es reforzado por las repeticiones del tema del ventilador, sus hélices y su ruido, el calor. Este tema, sin embargo, es intercalado por una libre asociación de ideas, por un flujo de consciencia, por una especie de monólogo interior que es dirigido al hermano y a Bolaño, ambos muertos, como si ellos le habitaran. Este flujo se construye aparentemente sin coherencia o correspondencia, siendo interrumpido, por veces, por interferencias cotidianas del presente de la enunciación, como la referencia a “Estêvão” y su “moto envenenada”. Este proceso nos recuerda el de la escritura automática de los surrealistas o la libre asociación del psicoanálisis.

Esta aparente falta de relación entre los temas, sin embargo, produce un direccionamiento que mantiene el calor como campo semántico, ya que el trecho empieza con el calor climático y lo transfiere al calor como metáfora del deseo sexual

del narrador, promovido por la referencia a la simetría de los cuerpos y a su descripción erótica. La expresión “moto envenenada”, parte de las aparentes incoherencias del flujo del tema, es trecho de la letra de un funk de la periferia que se ha difundido mucho en el país alrededor del año 2000 y que consiste en la repetición incesante de pocas sentencias bastante sexualizadas<sup>64</sup>. Vale decir que la mención a Bolaño se da al lado de esta referencia marginal. El trecho presenta, aún, fuerte musicalidad por las aliteraciones y asonancias, lo que colabora para producir el efecto de este flujo, bien como el tedio, el calor y el cambio de sentido que el calor va adquiriendo.

La conciencia del narrador en relación a la asimetría de su cuerpo comparada al de los jóvenes persiste en relación a malos hábitos de salud, como no ejercitarse y fumar mucho, y esta discrepancia le genera tristeza e inmovilidad. La acidia mencionada por Agamben como “el demonio meridiano” se va dibujando en esta novela, entonces, por el vicio de la imaginación corrompida; por la *cogitatio* medieval, vinculada a la fantasía y al discurso fantasmático; por la melancolía; por desórdenes diversos que van surgiendo de a poco en el texto. A partir de esta cita que compartimos, sin embargo, se nota que a la divagación de Frederico precede el lugar donde el narrador se encuentra, como si compartiera con su lector este espacio de aire pesado por las circunstancias de su alrededor. El lector, inmerso en este clima, es conducido hacia las reflexiones que Frederico hace de sí sin claras interrupciones temáticas o textuales, ya que el párrafo que compartimos abarca, en el libro, casi tres páginas. Estas reflexiones sobre sí, por su vez, se desbordan desde el espacio físico hacia el propio cuerpo, tomado por una especie de dejadez y descuido de sí para alcanzar el cuerpo del otro, de los jóvenes por quien se siente sexualmente atraído. El aspecto de la acidia que se caracteriza por deseos

---

<sup>64</sup> Letra del *funk* que mencionamos:

Dança da motinha  
Moto envenenada  
Dança da motinha (4x)  
As popozudas perde a linha  
Dança da motinha (3x)  
As popozudas perde a linha  
(repete la estrofa dos veces)  
Mãozinhas para frente  
Bundinha empinada  
Vou dar o meu rolé na minha moto envenenada

Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OiXYC-r4NO0>. Visto por última vez el 4 de diciembre de 2021.

persistentes e irrealizables (Agamben, 2006, 31) y fantasías en fantasías (Idem, 27) sigue en la enunciación de Frederico al lado de los fantasmas con quien conversa.

La reflexión sobre la decrepitud del propio cuerpo es comparada también a la de los ídolos de la televisión y del cine. Marlon Brando<sup>65</sup> y Elizabeth Taylor son descritos acá a partir de aquello por lo que no son reconocidos, como si el glamour y la fama no hubieran sido suficientes para mantener el brillo y la belleza que los hicieron famosos. En la escena televisada del entierro de Michael Jackson, Frederico ve a Elizabeth Taylor, “a deslumbrante Liz de olhos violeta, os seios arfantes, a subir e a descer, sempre ofegantes, no decote que o cinema em tecnicolor fazia questão de revelar” (19-20), a quien le dedica una descripción más detallada, concluyendo siempre, sin embargo, con la observación sobre el propio proceso de envejecimiento paralelamente a la desgana y a la desesperanza, sentimientos responsables por la manutención de la acidia en el texto:

Horrível o papo sob o pescoço, embora a echarpe, a peruca a esconder certamente os cabelos falhos, absorta na leitura, triste como impunha o momento, as maçãs do rosto caídas; salientes as bolsas sob os olhos; fino risco de cintilância azulada quando um leve roçar de cílios perpassou a tela; as rugas da testa que maquiagem alguma alcança esconder. Liz Taylor, Mano. Só os olhos luziam, ainda agora, faiscentes ametistas. De resto, um fantasma de si mesma.

É no outro, sobretudo no outro, estes seres que insistem e sobrevivem, é neles que nos enxergamos a nós próprios, inteiros e sem retoque – feito um espelho, o único, aliás, para saber como somos. De meu lado, talvez por pessimismo ou desolação, ou mesmo por desamparo, desde cedo, Mano, enxerguei no outro o meu fracasso.

Não demos certo, os humanos, erramos de confraria e ainda, por mais que isso soe estranho, seguimos a nos matar por ideias e conceitos. Sanguinários e

---

<sup>65</sup> “Os nossos ídolos, Mano... Você não teve tempo de ver, de muitos deles, a vida provisória, você que de alguns só assistiu ao viço, e às reversíveis *overdoses*, caras à época, aos *sixties*, aos tormentosos *seventies*. Um que outro você ainda testemunhou acabar-se.

Marlon Brando... Marlon Brando você precisava ver, Mano, terminou, acredite, vítima de uma obesidade quase mórbida, recluso numa ilha da Polinésia, morto às pressas em Los Angeles. A tais alturas nem sequer a lembrança, por mais vaga, do modelar herói dos filmes a que juntos assistimos.” (17-18)

truões viemos para devastar a Terra que, ao menos como planeta, caso nunca tivéssemos existido, poderia estar bem melhor. (20-21)

Es perceptible en este trecho el susto del narrador con el desajuste que el tiempo provoca entre la imagen que guarda de la actriz construida en el pasado y la que se manifiesta para él ahora, a través de tecnología más avanzada, en el presente de la enunciación. Se asusta a tal punto de verla como un fantasma, como alguien que lleva la ausencia de la presencia de sí, una vez que ya no es lo que fuera. La observación sobre la actriz se extiende no sólo hacia sí mismo, sino hacia todo el planeta y la percepción de determinada condición humana, corroborando para este estado interno que venimos mencionando. Escenas semejantes se van reproduciendo en el texto de Wilson Bueno con frecuencia.

Giorgio Agamben (2006), en su descripción de la acidia en la Edad Media, llama la atención para el cambio profundo de percepción que la acidia ha adquirido a partir de la psicología moderna, que la ha transformado en “un pecado contra la ética capitalista del trabajo” (28), resumiendo su significado a la sencilla mezcla de pereza y desgana que conocimos hoy. La minimización de este fenómeno, para el filósofo, lo ha escondido y reprimido en otras instancias y estudios, como el de Heidegger sobre la banalidad cotidiana y la inautenticidad del ser (29) y el de Panofsky y Saxl, que, al indagar sobre la genealogía del cuadro *Melancolía* de Durero, interpreta la acidia "simplemente como el sueño culpable del perezoso" (33).

Como un sentimiento complejo y de muchas aristas, Agamben trae aún, acompañando el pensamiento medieval, el aspecto positivo de la acidia, como si esta fuera también “un áureo estímulo del alma”, “un luto que crea alegría”, (34), como una “enfermedad mortal, que contiene en sí misma la posibilidad de la propia curación” (35). La acidia como pecado de consecuencias mortales para la fe desde los claustros, por lo tanto, se ha fundido “con el antiguo síndrome médico del temperamento atrabiliario” (41), la melancolía. La bilis negra, la sangre espesa y otros síntomas físicos fueron asociados a lo que llamaban de “humor negro”. Como enfermedad marcada en el cuerpo y como símbolo de tentación demoníaca a los más santos, a los que conseguían sobrevivir a este pecado mortal, la acidia y la tristeza fueron vinculados también a “la tenaz vocación contemplativa del temperamento saturnino” (43) - por lo tanto también a la poesía, a la filosofía, al arte -, siendo ardientemente deseada por “muchos hombres piísimos y religiosísimos” (Guillermo de Auvernia apud Agamben 43). El desarrollo de

esta virtud culminará, al lado de una serie de otras enfermedades que la melancolía puede provocar, en el despertar del “Eros perverso del acidioso”, cuyo deseo se mantiene fijo en lo inaccesible (43).

El filósofo entonces cita los estudios de Ficino, en *De amore* (1469), en el que explica cómo el proceso del enamoramiento desequilibra el humor “mientras que, a la inversa, la empedernida inclinación contemplativa del melancólico lo empuja fatalmente hacia la pasión amorosa” (47). En la obra mencionada, Ficino describe los movimientos del cuerpo del melancólico enamorado, sirviendo después como modelo y caricatura para los tratados del siglo XVII sobre este estado. Ficino dice que los espíritus, que acompañan “la asidua intención del alma” y que son su “vehículo” o sus “instrumentos”, son producidos en el corazón con la parte más sutil de la sangre. “El alma del amante es arrastrada hacia la imagen del amado inscrita en la fantasía y hacia el amado mismo” (47). Ficino explica sobre cómo la sangre pura se convierte en “impura, espesa, árida y negra”, convirtiendo a los amantes en melancólicos. Esta sangre, por su vez, “produce la melancolía o bilis negra, que llena la cabeza con sus vapores, seca el cerebro y oprime sin descanso, día y noche, el alma con tétricas y espantosas visiones...” (Ficino apud Agamben p.47-48). Se nota que el ciclo del amor, de la pasión erótica en dirección a la melancolía y viceversa, que prescribía el coito como uno de los procedimientos de cura, parece alimentarse mutuamente, generando un sentimiento intercalado de melancolía y amor/erotismo cada vez más profundizado.

Estos estados se repiten en *Mano, a noite está velha* también de manera cíclica. Se puede notar, por los trechos que seleccionamos de la narrativa, que estos sentimientos aparecen como parte de un tema que surge, se omite, vuelve a la superficie y parece encerrarse, siendo rescatado luego adelante por el narrador. Este sistema emocional circular, vale decir, se da con relación a todas las temáticas que pueblan el imaginario de Frederico, desde los “bichos gracilianos”, las memorias de la familia, la mención a los escritores muertos que lee, la manutención de la atmósfera melancólica para su lector y el posicionarse a sí mismo en el texto como un insomne y, por eso, somnoliento a lo largo de los días, envejecido y envejeciendo, descuidado de sí. La erupción de lo erótico a partir de la memoria potencializa, por ende, tanto este ciclo acidioso cuanto la fantasía que también es su producto.

La asociación de la acidia al erótico y al sexualmente perverso se asoma en *Mano, a noite está velha* por el lugar que el narrador se posiciona en su enunciación a



respecto de su homosexualidad; de la escisión que establece por esta razón en la amistad con el hermano, a quien Frederico parece admirar; de la exposición del deseo de forma erotizada y envuelta en sentimientos de fuga y pudor. Uno de los pasajes del texto que diseña este deseo citamos recién, cuando el narrador, hablando al hermano muerto sobre sus pésimos hábitos de salud, se compara a los atletas, apolíneos, simétricos, cuyo dibujo erótico Frederico hace de sus cuerpos al mismo tiempo en el que dice no desvelar su vida íntima, ni ahora que el hermano no muere más. Importante notar que el narrador se refiere a la propia vida íntima como “bandalha”, o sea, “granuja”, “bribona”, “um só descalabro”. Más allá de un deseo sexual que viene a la superficie cuando no está dormido, ya que es “oscilante”, el narrador lo acomoda al lado de lo malo, de lo perverso, del “problema”, del “segredo que todos sabem mas que a gente finge que ainda é um segredo guardado que ninguém sabe, e aí é como se o segredo, sempre e sempre segredo mesmo fosse ou fora” (15).

Este perverso vinculado al erótico en la obra, a pesar de pertenecer a este círculo de sentimientos que nutren la acidia del personaje y del texto, surge especialmente en otra escena en la que los hombres de cuerpos esculturales, “apolíneos” - como dice Frederico -, bailan frente a un público en el medio del cual el propio narrador se encuentra (85-87). La perversidad se instala cuando Frederico, atrayendo la mirada de uno de los bailarines, se coloca en el lugar de imposibilidad de concretización de su deseo, pues se hunde en la poltrona, en su “calva” y en sus “adiposidades”:

O que havia de beleza, Mano - só hoje me atrevo a contar -, quando ele escorria pelo palco o corpo-escultura, o corpo-composição, a vida ali, feixe de músculos copiados de um deus pagão, o deus da errância e, paradoxal, do calculado método no andar o fio tenso do equilibrista. Obscuro, anônimo, obeso e grisalho, na plateia vejo o que voam as coxas exatas e os pés nus todos de calos e protuberâncias, o sexo ostensivo na malha branca, não o sexo dos bailarinos, mas o sexo dos gogô-boys do qual o bailado trata com uma ousadia que me deixa ligeiramente confundido. Dança e dança, escala espaços como se leve e pluma, e as nádegas sólidas vestidas pela malha colante, o tórax nu de onde é impossível desviar o que olham dois túmidos mamilos a coroar o tórax-efebo, o peito apolíneo, de veludo e pêssego, só eu sei, Mano, obeso e grisalhado na plateia, só eu sei o que de veludo e pêssego no corpo todo, que masculino dança a dança do michê barato, na boca o esgar de uma arrogância

facínora e nos olhos o brilho-pássaro do sedutor jovem. Eia!, potro sanguíneo, a boca que me sendo íntima agora não me pertence, senão à multidão que num silêncio de pedra, imersa no escuro, parece nem pisca, o som, a fúria, o salto, o sexo ostensivo por certo vigiado por mulheres e senhores sisudos de terno e óculos fixos atrás das grandes orelhas. Talvez, luminescentes, passem, dele, ali, o corcovear de potro, a persona do gogô-boy que interpreta (ou vive?), a coreografia bailarina com que, encharcado de música, ele dança, corrompe, e representa, Mano, a sua beleza de cão.

E só quando ocorre o milagre de que eu colha, com triunfo e epifania, o furtivo olhar que, por malícia e jogo, ele insinua, a descobrir-me misturado ao público, no auditório em suspense, é que entre o pânico e o alumbramento me gelam os pés. Ele, o senhor absoluto da insolência mais insolente, como quem diz, já não sei se pela personagem ou por si mesmo, o quanto devo afundar-me na poltrona, eu e a minha barriga, eu e a minha calva lustrosa, eu e o que me sobra em adiposidade de ambos os lados da grossa cintura. E é então, Mano, que eu me odeio de um ódio atroz e sei que ele me escapa de vez e para sempre. E que foi o meu ciúme cheio de unhas, e que foi a minha lágrima, de velho demolido pelo amor mais caduco, que pôs tudo a perder... Mesmo a migalha que me cabia de seu estertorante latifúndio. Ainda que, ô natureza humana de incompreensível materialidade!, te confesso, Mano, é de júbilo a derrota mais crassa que ele me impõe no último *round* do jogo, ele e seu corpo grego, a curva do braço, o desenho michelangélico do braço e os ombros e as coxas firmes com que, em novo e final assalto, esplende no ar a sua gravura de jovem deus em carne viva.

Volto à casa no primeiro táxi, me fecho no quarto. Lembro, Mano, que me fecho no quarto e ponho no CD um Wagner absoluto e choro e estremeço e soluço, e estertoro, sem que ninguém me ouça na casa, no quarteirão, ao longo da rua, no bairro, na cidade, no estado, no país, no mundo desolado onde anoiteço, eu e a minha sombra indecisa. À meia-noite no Brasil. (86-87)

Los tres párrafos citados muestran la construcción, ascensión y exposición del deseo de Frederico. Este ímpetu erótico, sin embargo, no se completa. “El coito” como procedimiento de cura no se realiza, ni para la pasión sexual ni para la melancolía, que retorna volviendo a los lugares ya comunes de esta narrativa, a empezar por la fantasía

sexual estimulada por los “gogo boys” y la consecuente caída hacia la acidia otra vez, por la música, por el llanto, por la desolación, por la percepción de sí como un viejo, saturnino, como explica Agamben (2006):

La intención erótica que desencadena el desorden melancólico se presenta aquí como la que quiere poseer y tocar aquello que debería ser sólo objeto de contemplación, y el trágico desarreglo del temperamento saturnino encuentra así su raíz en la íntima contradicción de un gesto que quiere abrazar lo inasible.  
(48)

En ese intento concupiscente de obtener como cuerpo lo “incorpóreo”, de transformar la intención contemplativa en concupiscencia, es que surge el impulso erótico de transgresión y trastorno del deseo. Hay que enmarcar acá, sin embargo, la diferencia de circunstancias que construyen este “objeto de contemplación” en los distintos tiempos de que se habla. En el periodo medieval estudiado por Agamben, este objeto era vinculado a lo sagrado y a la metafísica; en lo contemporáneo presentado por Wilson Bueno, este objeto es producto de una industria cultural que comercializa imágenes que, por su vez, producen deseos, fetiches. La perversidad que califica esta imposibilidad de concretización del deseo de Frederico es impulsada por la propia mercancía, más que de los cuerpos, de su imagen “simétrica”, “apolínea”, cuya distancia e idealización construyen su aspecto “contemplativo” y fantasmático. Sobre este tema Frederico hace diversos circunloquios, rodeados por imágenes que van desde íconos de la cultura pop, como Michael Jackson y Elizabeth Taylor, alabados por los medios de comunicación, hasta los bailarines anónimos que se venden a la mirada de otros anónimos en el submundo de los deseos omisos y secretos. Todavía acá debemos señalar mejor otra distinción con respecto al “Eros perverso” que camina al lado de la melancolía de Frederico. El ambiente que frecuenta, quizás, pueda vender también los cuerpos y no apenas sus imágenes, pero la manutención de la inaccesibilidad a la realización de su deseo es condición para que el ciclo acidioso que se nutre por la alternancia de estos sentimientos permanezca.

En ese sentido, podemos reflexionar a partir del texto de Wilson Bueno sobre la industria cultural contemporánea y su universo mercadológico por el contraste de aquello que Agamben elabora alrededor de la relación obra de arte y fetiche cuando piensa sobre las formulaciones de Karl Marx y la poética de Baudelaire. Si para Marx el fetiche es la transformación de un objeto de arte en mercancía y para Baudelaire la

mercancía pierde su valor de uso para mantenerse apenas como obra de arte, radicalizando el valor de uso de lo que es inútil - la poesía -, la industria cultural que produce personalidades como Michael Jackson, Marlon Brando, Liz Taylor, crea como objeto del fetiche no la obra de arte como producto de mercado al cual el deseo pueda acceder, sino la propia imagen de estas personalidades como celebridades. Estas imágenes, nuevo objeto mercadológico de la gran industria cultural contemporánea, son construidas, entre otros elementos, a partir del énfasis en el carácter jovial, bello, sensual, “apolíneo”. Lo que Frederico observa, sin embargo, es que las personas por detrás de las personalidades envejecen y deponen en contra la propia imagen producida de ellas como mercadería. La música, la performance, la coreografía, no son más los objetos del arte y tampoco del fetiche contemporáneo, sino elementos que contribuyen para la creación de una persona cuya figura sea capaz de producir fanatismo, fantasía, fans, fantasma. La fantasía acidiosa de Frederico, no obstante, es lúcida, pues reconoce la superficialidad y el ilusionismo de este producto de mercado cultural que se tornaran las personas. Esa dimensión lúcida de la contemplación y de la fantasía del estado acidioso de Frederico (que los padres de la Edad Media veían como ascese) reconduce el personaje al objeto mismo del arte.

Encerrado en su casa, Frederico se va construyendo como el *dandy* baudelairiano que abdica del carácter mercantil y utilitario de su obra convirtiéndose “en un cadáver viviente” (98), apropiándose de “la irrealidad” (97) y de la creación artística amadora para generar imágenes y fantasmas. Más allá de las distintas relaciones, todas fantasmáticas, que establece con “Maico”, los “gogo boys”, las celebridades envejecidas y los escritores y familiares muertos con quien conversa, Frederico desarrolla también, dentro del estado acidioso que alimenta, el arte en variados aspectos.

La sensibilidad artística del personaje está latente en su relato desde la manera de escribir hasta el aprecio que manifiesta por la literatura, por la música, por el cine, por las artes plásticas, por el teatro, todas presentadas en su narrativa como soporte para atravesar las circunstancias desastrosas que cuenta sobre sus experiencias o como estímulo para el desborde de sus sentimientos. Los intentos de Frederico de escribir poesía y hacer aguadas se transforman, en el texto, en una técnica narrativa que dibuja los colores en la página y los proyecta para sus lectores, creando el efecto pictórico en la lectura.

No apenas este erotismo perverso en relación a los “gogo boys” pero también el amor fantasmático e incorpóreo por “Maico” aparece en la memoria atormentadora de Frederico. Este cultivo de un deseo que no se alcanza se acerca a un proceso de luto y melancolía freudianos. Agamben explica que para Freud los procesos de luto y melancolía en relación a la libido son similares. El primero promueve una reacción a partir del reconocimiento “que la persona amada ha dejado de existir”, buscándola, entonces, en la memoria y en objetos que la recuerden; el segundo también “es una relación con la pérdida de un objeto de amor”. Pero la melancolía, al revés de revertir esta libido hacia otro objeto, lo hace hacia sí mismo, hecho que hace difícil distinguir “qué es lo que se ha perdido” (Freud apud Agamben, 52), como si esto escapara a la consciencia. La exacerbación del deseo en la melancolía, sigue Agamben, es lo “que hace para sí mismo inaccesible el objeto” (53), siendo por lo tanto una reacción no “ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable” (53).

De esta especie de fetiche, de un deseo que se busca pero que se rechaza generando fuerte tristeza y un estado cada vez más profundo de acidia y abandono de sí<sup>66</sup>, del triunfo del objeto sobre el yo, se muestra un carácter profundamente contemplativo también cíclico en la narrativa de Bueno. El fetiche es transferido hacia la pérdida del amor, del amado “Maico” que ha, en este caso, efectivamente, partido:

De novo, não muito diferente do cão íntimo, amargo texto nas dobras de um caderno, agora sou só eu e o garoto na praia deserta. “Maico!”, chamo ao longe, uma estranheza; “Frederico”, o som responde em eco – passa por mim e pelo vento. O som, o eco me atravessam. Galope de potro e crina, o recorte do arco-íris desde o horizonte do horizonte no branco da praia vazia, um não espaço no espaço do espaço branco contra o branco do ar, da areia, do céu branco, o não espaço do espaço demasiado branco, à beira do imenso Oceano. (29)

(...)

Amor aquilo, Mano? Ou só a projeção de um homem sozinho numa praia vazia, de tudo que poderia ter sido mas não foi – viés sórdido e ainda mais

---

<sup>66</sup> Circunstancia semejante ocurre una vez más en la narrativa. En este momento el narrador cita la sentencia que muchos críticos que leyeron este texto de Wilson Bueno bajo la clave autobiográfica comprendieron como profética: “Passo rente a uma enorme palmeira, alargo o passo, o terror quase orgástico do punhal gelado na jugular, e súbito.” (113)

insolente da tragédia? Um amor de ódio e unhas, mas amor. Amor que o desejo inventa.

De novo olhei o céu, as nuvens juntando-se escuras no horizonte, a gestar nova chuvada de estio. Antes que a chuva caísse, como caiu a seguir, intensa, e breve, dando lugar de novo ao grande sol, na praia continuei, abandonando-me a mim e a tudo o que em mim imagina e fantasia, imagina e escreve, escreve e voa nas asas da memória. Logo o sol secou pele e roupas – o paletó, úmido e sujo de areia, amarfanhado e cheirando a sal, próximo de mim.

Gordo e exausto continuei estirado sobre a areia. Os olhos fechados, acho que dormi, acho que dormi e devo ter sonhado. Como de costume nos sonhos, lembro que voei sobre um campo de cactos – floridos. A floração do cacto, você sabe, Mano, é de uma exuberância atroz. Espinhos transformados em flores de agressiva beleza. Exausto e gordo devo ter dormido longamente e acho que sonhei também com índios, navios, piratas.

Acordei zozzo, os olhos apertados a enxergar com esforço, e uma enorme dor de cabeça. (31-32)

El narrador rescata la memoria de un amor, el único mencionado como *amor* en su diálogo con los muertos, trayendo, antes, la memoria de la muerte del perro en la calle *desierta*, sobre el cual discurremos anteriormente. El perro, ahora, es recordado como texto, amargo, en el doblez de un cuaderno, como memoria escrita. Lo que permanece como memoria efectiva es el sentimiento de soledad y de pérdida, en ese caso, del amor romántico. Esta memoria efectiva se proyecta como la imagen en la que él y la ausencia de “Maico” están en la playa *desierta*. El trecho busca dibujar el paisaje de la playa desierta construyendo, por la repetición del color y del espacio isento de líneas que los separan, la imagen poética que acomoda, como una aguada hecha con palabras, esta memoria blanca y vacía. Esta imagen poética es también sonora, ya que esta repetición genera también el efecto del eco que se convierte, de una imagen sonora ondulante, en el mar, inmenso “Oceano”. Este mismo acúmulo de imágenes que crean el efecto de la ola y que reitera la atmósfera de soledad y pérdida, también ocurre con la repetición de la palabra “blanco”, que disloca su sentido desde el color del ar, de la arena y del cielo hacia el blanco de la página, vacía. Todavía en ese sentido, resuenan por aliteración *eco*, *Maico* y *Frederico*.

El amor, la falta del ser amado, las imágenes que de este amor se construyen y que en ellas permanecen navegando al asistir a las escenas imaginadas, esta presencia de la ausencia constante y deseada son todos síntomas de esta acidia que corroe el texto. Este deseo de presencia es desde el principio inalcanzable, ya que el objeto del amor de Frederico está muerto y parece no haber sido, por la mención más de una vez a la “invenção de sua realidade” (132), de otra forma. El fantasma de “Maico”, escrito así con las aspas en el texto, atormenta al narrador y produce un entorpecimiento que le dificulta el movimiento, la acción, la toma de decisiones, a vivir la vida que parece todavía restarle.

Este amor perdido, recuperado a través de la memoria, es revelado por el narrador como fantasía, memoria voluntaria, invención que le motiva a escribir y a recordar “Maico”. Mientras imagina y el tiempo cambia, Frederico duerme. La fantasía intencionada se convierte ahora en sueño, fantasía involuntaria. La playa desierta, imagen síntesis de su soledad, es figurada en el sueño como cactus floridos. Por un proceso de sinécdoque, el desierto, adjetivo de la playa, se convierte en el sustantivo *desierto* donde florecen los cactus. La intromisión de “índios, navíos y piratas” dialoga inconscientemente con la imagen histórica y mítica del descubrimiento y del inicio del proceso colonial, cuna de la ancestralidad del personaje, conforme ya señalamos. Los navíos y los piratas le llevan otra vez al mar y a la tradición de aventuras literarias. En su escritura, por su turno, se acumulan una memoria personal por el amor perdido, una memoria familiar por la figuración del interior, del sertón y una memoria nacional por la imagen del nativo y de los navíos que dieron inicio a la colonización.

El deseo de amor y pasión irrealizable en esta narrativa lleva Frederico a la “hipertrofia de la imaginación”, a la “fantasía”, a la creación de fantasmas que, en imágenes de muertos y escenas vividas o imaginadas con ellos, se presentan uno tras otro en su relato. Para Freud, esta fantasía también es síntoma de la pérdida de amor. Históricamente, Agamben, retomando al padre de la psicoanálisis, menciona esta fantasía como parte de un “multiforme complejo doctrinal”<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Dice Agamben (2006): “La fantasmología medieval nació de una convergencia de la teoría de la imaginación de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del pneuma como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría médica de los influjos entre espíritu y cuerpo” (59). El filósofo menciona, aún, que este complejo de doctrinas ya se encontraba anunciado en la *Teología* pseudoaristotélica, en el *Liber de spiritu et anima* de Alquero y en el *De insomniis* de Sinesio.

Agamben (2006) menciona que esta teoría es capaz de explicar la génesis del amor en la lírica trovadoresca, cuyo simulacro fantasmático mortal podría generar una auténtica pasión amorosa. Esta facultad imaginativa, el “cogitatio” de la acidia medieval, alcanza el amor de los poetas en el siglo XIII y, en el imaginario de Frederico, el amor inventado y perdido que siente por “Maico”, con quien no sabemos si ha vivido efectivamente este amor. Al mismo tiempo en que la “vocación contemplativa” torna posible la descripción detallada de escenas tan bellas, la somnolencia, el desaliño, la melancolía, el tedio, los sueños y los dolores de cabeza siguen armando la sensación acidiosa que se infiltra en *Mano, a noite está velha*. En el siglo XIII, esta imagen del fantasma era, por él mismo, el Amor. Frederico, sin embargo, cuestiona si esta imaginación voluntaria que presentifica la ausencia del objeto amado es invención o amor. La palabra une arte, amor, acidia, signo poético y neuma: “Amor me inspira” (214).

## 2.5 La madre y la muerte

La madre de Frederico está entubada y el lector pasa a saber que la muerte, tema del cual el narrador tanto habla, la cercena casi a un tercio de la narrativa. Dice:

A porta do quarto cerrada, é sozinha consigo mesma que a Mãe dorme a sua morte em vida, destronada da vigília - que sempre foi sua - por morfina e anti-inflamatórios. Os tubos, as sondas que lhe enlaçam as orelhas, por trás, e retomando os dois lados do rosto, lhe penetram as narinas - a matéria plástica que a luz do abajur faz, por vezes, faiscar. Uma pontada no estômago de quem olha. (36)

El trecho largo de la novela que culmina en la muerte de su madre narra una serie de pequeños eventos anteriores a esta cumbre del texto, después del cual la narrativa se interrumpe abruptamente. Estos pequeños y corrientes eventos, por su vez, a pesar de más fluidos en relación a las acciones del presente de la enunciación, siguen inmersos en memorias, en memorias de las memorias, en conversa ininterrumpida con el hermano muerto, en sueños, en acidia y fantasmagorías profundas, llevando su lector a creer que, por las menciones anteriores a la situación de la madre, en condición de “muerta-viva”, todo el libro se trata de un largo intento de contar al hermano que la madre está para morir. La narrativa escrita en el presente de la enunciación cuenta,



paralelo a su larga *cogitatio*, el proceso de la partida de su madre. Todo el texto se trata de un tratado poético, de un amor que le inspira a escribir, a buscar el remedio por la mirada hacia afuera, pero que todavía no ha cesado de sangrar.

En medio a toda esta población del texto por fantasmas y fantasmagorías de las más variadas especies, descubrir que la madre también ha atravesado este umbral bastante antes de que el hijo pudiera percibir parece insinuar que, antes de lo esperado, la madre se ha transformado también, efectivamente, en uno de estos fantasmas. El indicio de la proximidad de esta transición empieza en el texto a partir de la siguiente escena:

O telefone toca e toca - insistente, contínuo. Quem, aflito, do outro lado do aparelho? Odeio celulares e o único que tive, presente do primo Carlinhos, um Natal, nem tirei da caixa e na caixa permanece, virgem, intocado, em algum lugar do deserto desta casa que um dia nos abrigou, Mano, aos quatro, o ninho da judiaria, ainda assim ninho e abrigo, masmorra e aconchego. (...)

Chego a me aproximar do aparelho nem que seja para tirá-lo do gancho e, assim, quem sabe, cessar nele o que é a aflição de seu tilintar - nervoso, repetitivo. Mas felizmente, à minha aproximação, certo que lenta e lerda, o demorado ondear da lagarta peluda, o aparelho emudece, súbito. (141-142)

Esta llamada telefónica misteriosa surge dos párrafos después de Frederico recordar una vez más, la última, a Hilda, y contar que ella ya no, pues se fue a vivir en Aquidauana con el novio. Vale la pena decir que este lamento del autor viene tras la percepción de sí, una vez más y también la última, de ser un sobreviviente (141). Esta contigüidad ya mencionada entre la Hilda personaje y la Hilda escritora, amiga de Wilson Bueno, ya muerta, y entre la mención a ella y la llamada telefónica nos lleva a construir una relación relevante entre estos eventos en el texto. El aparato que Hilda Hilst utilizaba para conversar con los muertos en su década de experiencias sobre el tema era, a pesar de ser un grabador, considerado también un teléfono por su intención de comunicación directa. Uno de los libros respecto del tema, de 1925, es titulado *Vozes do além pelo telefone*, del brasileño Oscar D'Argonnel. El llamado del teléfono, cuyo dibujo está en la tapa del libro, en esta ocasión, lo hace insistentemente y sin que el narrador hubiese tenido fuerzas para cogerlo, perdido entre sus propios pensamientos y memorias, siempre ellas. Tras esta escena, la narrativa, que está desde siempre dividida entre las memorias de Frederico atravesadas por pocos eventos del presente, que es

también el presente de la enunciación, intensifica el tenor fantasmático de sus pensamientos y trae más la memoria viva de la madre. En el plano de los eventos del presente, la visita de los vivos: la Tía, la lluvia, D. Gloria, Alzira. Evitando mirar el rostro de la madre, siempre durmiendo, “o retângulo da janela Dela”, siempre mencionado.

La casa se hizo un desierto, sustantivo para la soledad y el vacío que también ya calificaron la calle con el perro íntimo o la playa con “Maico”. Los restos paradójales de su herencia familiar le pesan y sus movimientos se asemejan al arrastre de una “lagarta peluda”, el bicho de los gracilianos con quien Frederico se identifica. El entorpecimiento acidioso se moldea como intensa dejadez, sueño incesante, pérdida de la noción del tiempo y la consciencia del personaje de se estar matando. A cada página que se acerca el momento de la muerte de la madre la escritura también se arrastra como si no quisiera o no pudiera llegar a su final, explicitando cada vez más el carácter artificioso, metafórico y poético de esta escritura, promoviendo el efecto de trascendencia del dolor por la palabra, como si esta fuera el vehículo:

Essa conversa aqui vai lenta e difícil. Grandes sombras se projetam na parede. A lâmpada fraca, a sala entulhada, e esta mesa onde registro, sob delicado horror, o sangue das horas. Sim, isso aí quase não chega a ser uma metáfora, Mano. Há o sangue das horas, sim, o sangue exausto das horas. A cada movimento a destilar a ácida saudade que faz correr a esferográfica sobre o papel nessa confissão longa e profana, é como se açulasse as sombras, as sombras de outras sombras que andam teto, cortinas, paredes. (144-145)

Los verbos en el presente llaman la atención para el momento de la enunciación y del proceso de escritura, metalingüístico. La sangre y la nostalgia se hacen, como metáforas, tinta del bolígrafo en el papel, que recibe esta larga y profana confesión, y las sombras se hacen memorias, “memoria de la memoria” (145). Esta “memoria de la memoria”, mencionada reiteradas veces en el texto, no se trata más de un recuerdo que vino tras un evento que es, ahora, por su vez, rememorado. Esta memoria de la memoria es la escritura de esa memoria, memoria literaria de la memoria efectiva o inventada, presentificando en el registro, la ausencia constante que ocupa esta narrativa.

El lugar que esta ausencia ocupa, sin embargo, empieza este relato, esta charla con el hermano, como sugerencia puntual aguda, reforzada por la repetición de los lugares comunes construidos a lo largo del texto colaborando para construir también en

el lector una memoria específica, siempre reincidente. Tanto la referencia a los bichos gracilianos y a la ancestralidad de Frederico, ya discutidas, como la mención otra vez al sueño con “índios, grandes lagos ou então que voava” (149), que retoma por otro sesgo la cuestión de la colonización, de la tradición literaria y de la capacidad imaginativa son ejemplos claros de este “merodear” oscuro que Frederico desarrolla alrededor de su propia memoria. El “retângulo da janela Dela”, no obstante, a pesar de surgir como materia adyacente al cuerpo nebuloso que el narrador nos propone, se torna el eje central cuando reconoce su relato como una “conversa lenta e difícil”, como una “confissão”.

La última sentencia del libro narra la muerte de la madre de Frederico:

Antes que caminhasse em direção à sala para chamar o dr. Paiva ou d. Glória, sua fiel escudeira, levantei o lençol: a bolsa, ligada sempre a Ela por uma sonda, e sempre meio escondida debaixo do cobertor - intacta, seca, o adstringente odor de que, renovada ali há menos de um dia e meio, não fora uma vez sequer usada. (158)

Tras el último punto final de esta narrativa, el estado melancólico de Frederico se disuelve, ya que la interrupción del texto interrumpe también el compartir del luto que ha sido producido con anticipación. No obstante, el autor, Wilson Bueno, ha escrito el personaje Frederico, que recuerda muchas de las memorias del autor, “memoria de la memoria”, en luto.

## 2.6 Conclusiones parciales

Todos estos tópicos que Agamben investiga alrededor de la acidia, la melancolía, el fetiche mercadológico y el sexual, la manutención de un deseo irrealizable, la tendencia a las artes, la dejadez, la insomnia, las elucubraciones mentales, la producción de fantasmas, el *dandismo/flaneur*, son, como venimos señalando, materias y temáticas que componen la ficción de *Mano, a noite está velha*. Debemos subrayar, sin embargo, que toda la atmósfera acidiosa es construida a partir del modo que este conjunto de temas y materias son efectuados y organizados en la ficción de la literatura de Wilson Bueno. Se trata no tanto de la expresión subjetiva de un “sujeto autor” que imprime en la obra el mundo fantasmagórico que puebla su dimensión interior, sino de un autor que produce ficcionalmente un sujeto adecuado para figurar, en la externalidad del texto,

tales fantasmas. Este aspecto justifica, por ejemplo, la elección de Wilson Bueno, un hombre flaco, esbelto, guapo, pelos negros, elegir un personaje gordo, feo, pelado, pues, literariamente, la construcción de esta apariencia del personaje Frederico es más efectiva para comunicar la imagen interior que Bueno posee de sí.

Sobre la organización de los temas y materias que componen el universo íntimo del personaje y textual del autor, debemos llamar la atención para su carácter de alternancia y cíclico, con momentos en el que se condensan. Ese modo de organizar las materias de la ficción, al lado de la imagen física del personaje que el autor crea para representar su propio mundo íntimo, hace toda la obra contaminarse con la acidia. En el que dice respecto al orden de los temas y el modo en el que son efectuados es el medio por el cual se produce la memoria. Esta memoria, no obstante, se abre para dos dimensiones: 1- la memoria artificiosa, artística, literaria, del personaje que escenifica la memoria en una conversa con el hermano muerto y ausente, en el oscuro, y que hace resonar algunas memorias del propio autor; 2- la memoria que presupone la selección y los usos y modos de hacer la ficción de forma a crear en el lector, como efecto de su literatura, la memoria que pone en escena. *Mano, a noite está velha* es, por lo tanto, la escenificación de una conversa en el oscuro que trae a la claridad la ficción de una subjetividad. No es, en ese sentido, la acidia que produce los fantasmas, sino la propia ficción literaria que produce los innúmeros fantasmas *como si* fuera la acidia.

Después de desarrollar una lectura puntual con respecto a dos de las obras de nuestro *corpus*, podemos observar algunas distinciones relevantes entre ellas, considerando que las semejanzas fueron lo que las hicieron parte de esta misma investigación: ser la última obra, en primera persona, antes de su muerte. La primera de las diferencias es en relación al tipo de pacto de lectura posible para cada una. A pesar de *Mano, a noite está velha* ser también un relato de fuerte cuño autobiográfico, el direccionamiento ficcional del texto no nos ha permitido establecer este pacto para la lectura de esta narrativa como hicimos con Raquel Saguier. El texto, en relación a los nombres de los personajes y a muchas de las circunstancias narradas, se aleja de una verificación inmediata con los hechos concretos de la vida del escritor. El autobiográfico en la narrativa, entonces, surge apenas casi como sugerencias e indicios, a excepción de algunos eventos o de aspectos personales de Wilson Bueno confirmados

por algunos amigos<sup>68</sup>. La lectura de *Mano, a noite está velha*, por lo tanto, ha partido de un pacto ficcional que considera el *juego* como elemento intrínseco de la relación entre autor y lector.

Otra diferencia esencial en estas narrativas es el lugar que ocupan con respecto al género de los escritores, su origen y la dirección de su sexualidad. Raquel Saguier, como mujer, esposa, madre, parte del alta sociedad paraguaya, como confirma el hecho de tener un estadista, educador y diplomático del país como su ancestral, constituyente de la familia tradicional de un país católico y responsable por su manutención se distingue abruptamente del lugar social de Wilson Bueno. Él, un hombre homosexual, sin hijos o una relación afectiva estable, parte de una familia de origen pobre que ha conseguido a duras penas mejores condiciones financieras y educacionales.

En las narrativas que nos brindan, estas diferencias entre los individuos persisten también en relación a los personajes. Mientras Raquel ocupa la mayor parte de su texto para contar sobre el amor que ha conocido en la juventud y que la ha acompañado toda la vida como novio, marido y padre de sus hijos, bendecidos por la Iglesia y por la sociedad de la cual participa, Frederico hace cuestión de enmarcar en el texto la escisión familiar y social que la homosexualidad le genera, insiriéndose en un ciclo de conflictos morales y emocionales por no conseguir administrar un deseo que apenas tiene lugar en las orillas, a oscuras, un deseo que él denomina canalla, vagabundo. Estos conflictos morales de Frederico, por el nivel de sufrimiento que le causa, terminan por disminuir la ironía de Raquel con relación a las reglas opresivas que la Iglesia y la sociedad le imponen para la manutención de su nombre como una buena chica. La admisión de Frederico con respecto a su propia sexualidad le saca el papel social que tendría como hombre: ser esposo, padre, proveedor del hogar, jefe de familia.

La muerte del marido de Raquel, narrada por ella, y el relato de la muerte de la madre de Frederico, aunque muevan elementos similares, como la enfermedad, el sufrimiento por la pérdida inminente y después efectiva, el incómodo con los aparatos hospitalarios necesarios a la manutención de la vida mientras sea posible, muestran distintos movimientos de los narradores en esa dirección. Raquel, la esposa, a pesar de las quejas sobre los límites que su papel social le impuso con relación a su deseo intenso de escribir, se dedica como a una madre a los cuidados de su marido por diez años desde

---

<sup>68</sup> Estas informaciones personales las encontramos en la biografía novelada *A pulsão pela escrita* (2020) de amigo y periodista Luiz Manfredini.

que la enfermedad que lo alcanza empieza a desarrollar los síntomas. Las descripciones de estas etapas dejan claro la inmersión de la narradora en ese universo. Frederico, por su turno, se envuelve en el universo fantasmático y mira desde lejos la ventana de la habitación de la madre, ya casi muerta, sin la consciencia que le individualiza, sin la memoria que el narrador comparte a todo el tiempo con el hermano, dejándola a los cuidados de Alzira, la criada, D. Glória o de la tía, que no le agrada. A las mujeres les queda este delicado trabajo.

Para Raquel, la muerte presenciada es combustible para la escritura. Es la posibilidad de rescatar, aunque con dolor, el tiempo de espera para esta tarea, antes atropellada por los quehaceres del hogar, interminables. Para Frederico, la inminencia de la muerte es lo que crea la atmósfera acidiosa en la cual está absorto, ya que se rodea de la presencia de los muertos al mismo tiempo en el que la madre, muriendo silenciosamente, se va ausentando de la vida al permanecer en la cama, ligada a tubos y medicaciones que le mantienen viva. Este movimiento letárgico que le hace escribir es el opuesto del entusiasmo y la inspiración que llevan Raquel a romper la mediocridad de su papel social de esposa, madre y mantenedora de la limpieza, del orden y de la armonía del hogar, insistiendo en responder a un llamado a la escritura.

Raquel Saguier, que se muestra en este último texto y deja entrever el dificultoso proceso que ha trabado con su ímpetu de escritura nos presenta, al final de su vida, una larga obra de cinco novelas, dos de las cuales premiadas y traducidas a varias lenguas. El deseo de traspasar el lugar social común que le cabía como mujer en su tiempo y espacio le ha posibilitado utilizarse de esta memoria como anclaje para la construcción de la imagen que quiso hacer de sí. En relación a Wilson Bueno, a pesar de su personaje mostrarse perdido entre los fantasmas de su memoria, el escritor de obra vastísima y con libros preparados para seguir publicando cuando fue muerto, estuvo consciente de su proyecto literario, como vimos, desde cuando veía, por su vez, sus personajes como fantasmas. Aunque esto no sea determinante y regla general para las distinciones presentadas al principio de estas conclusiones parciales, es innegable que una mujer con las condiciones presentadas por Raquel Saguier como parte de sus obligaciones divide su tiempo de escritura con actividades que, si no fueran registradas, volarían con el cotidiano y pondrían la mujer, otra vez, apenas como la madre de los hijos de su marido.

A continuación, proponemos la lectura de una obra que trae todas estas cuestiones íntimas, familiares, regionales, nacionales y transfronterizas de modo

bastante particular. Todos estos temas se desarrollan en *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza, de manera completamente distinta de las dos obras que leímos hasta acá, salvo el aspecto que las ha unido como *corpus* de este trabajo.

### **Capítulo 3. Jorge Baron Biza: del desierto a su semilla**



Jorge Baron Biza (nacido en Córdoba, Argentina, en 22 de mayo de 1952, fallecido en la misma ciudad, en 9 de septiembre de 2001) es el primer de los escritores presentados en la antología de perfiles organizada por Leila Guerriero intitulada *Los malditos*. La vida conturbada, la muerte trágica y la obra contundente son los aspectos que asemejan estos escritores entre sí. Alan Pauls lo presenta, entonces, en “El hombre del subsuelo” (2011), a partir de su morbidez y de su alcoholismo ya a los veinte años y de un ‘ensimismamiento’ que se justifica no tanto por la moda existencialista como por la herencia decadentista de su padre: “*dandy*, escritor de panfletos pornográficos, rentista millonario, conspirador” (15). “Cosmopolita gitano” (15), sometido a las huidas del país por las cuestiones políticas y emocionales de sus padres, *bon vivant*, inmerso en la ambigüedad de haber venido de una familia afortunada hasta alcanzar la escasez de recursos, asmático, *free lancer*, profesor, escritor. Asincrónico (Agamben le diría “contemporáneo”<sup>69</sup>), portador de un apellido inestable, pseudoaristocrata. Corrector, redactor, supervisor, compilador. Invisible. Anónimo. Crítico de arte. Autor. Suicida.

Puede haber sido, por otro lado, “un caballero” (13). Así empieza la pequeña presentación que le hace Christian Ferrer en *Barón Biza: el inmoralista* (2007), biografía de Raúl Barón Biza, su padre. Señala, además, la amabilidad y el ritmo pausado y elegante del habla de Jorge. A los escollos de su vida también se los menciona, como el constante estado enfermizo y el peso en los hombros, que el crítico nota como efecto de las sucesivas tragedias familiares que cargaba en 1995, cuando lo conoció. A pesar de su trabajo irregular y de múltiples funciones, ser escritor siempre estuvo como la principal de ellas, incluso en las ocasiones que no firmaba sus textos y se hacía ‘invisible’. Fernanda Juárez, en “Los escritos de Jorge Baron Biza” (2013), menciona que “la obra periodística de Jorge Baron Biza reúne más de mil escritos que se encuentran desperdigados en suplementos culturales y secciones de arte de diarios y revistas de todo el país” (78). Muchos de ellos se recuperaron y fueron compilados en algunos volúmenes, pero muchos otros se perdieron, inclusive una novela inédita que parece haber sido escrita y enviada a la editora, que la tiró a la basura porque Jorge Baron dijo que se les enviaría otra versión la semana siguiente, lo que nunca ocurrió (Pauls, 2011, 29). Su obra literaria es, más allá de esa novela inédita, limitada a *El desierto y su semilla* y a la traducción de *El indiferente*, de Marcel Proust. No era académico, pero daba clases sobre Movimientos Estéticos en la Argentina en las

---

<sup>69</sup> Ver “O que é contemporâneo” (2009), de Giorgio Agamben.

Universidades Nacionales de Córdoba y Catamarca, atribución por la cual pronto perdió el nombramiento y el sueldo por carecer de título universitario (Ferrer, 2007, 14). Siguió hasta su muerte como crítico de arte.

El suicidio de Jorge Baron Biza parece haber sido preparado como conclusión de su narrativa cuando se presenta con el siguiente párrafo, el primero, en la solapa de *El desierto y su semilla*:

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. En secuencias como ésta quedó atrapada mi soledad.

La última de “las huidas del país por las cuestiones políticas y emocionales de sus padres” fue impulsada por la situación familiar compartida por Jorge Baron Biza también en su novela y ya conocida en Argentina a través de los diarios por la ocasión de los hechos: Cuando sus padres van a firmar los papeles del divorcio, su padre, Raul Barón Biza, arroja un vaso de vitriolo en el rostro de su madre, Clotilde Sabattini. Este acontecimiento destruye el rostro de su madre. Su padre, al día siguiente, se pega un tiro en la sien – el primer suicidio. Después de años acompañando a su madre en el intento de reconstruirle el rostro dañado por el ácido, su madre también se mata tirandose del doceavo piso del departamento donde vivía – el segundo suicidio. El tercero, no mencionado en la novela, pero sí en la solapa del libro como hecho fundamental de su biografía, es el de su hermana menor, diez años después de lo de su madre (Pauls, 2011, 21). Diez años más tarde Jorge Baron Biza publicaría *El desierto y su semilla*.

La ‘corriente de consuelos’ que se transforma en ‘un océano vacilante y sin horizontes’ pierde el encadenamiento metafórico para mencionar el pertinente recelo de las personas de que él hiciera lo mismo. Y lo hizo: tres años después de la publicación de su novela se tiró del doceavo piso. La novela se concluye con una nota, la cual reproducimos:

NOTA: Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Barón Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Barón

Sabattini. No sé si “Jorge Barón Biza” debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío. (JBB) (237-238)

La dificultad de elegir para sí apenas uno de sus nombres posibles favorece la tensión de definirse. No llegó a saber que, tal como su nombre para sí mismo, su libro es, para la crítica, un desafío.

### 3.1 Antecedentes

La crítica que se dedicó a la única novela de Jorge Barón Biza se ha concentrado bastante en la tragedia personal de la familia del escritor. Los primeros textos sobre *El desierto y su semilla* versaron sobre la temática autobiográfica y los eventos verídicos narrados. Sylvia Saítta, por ejemplo, a principios de 1998, año en el que se publica la novela de Jorge Barón, escribe un bello artículo sobre el libro tomándolo como una escritura desencadenada por la agresión de su padre hacia su madre y como un espejo de pérdidas y fracturas: la madre pierde la cara y el narrador pierde el nombre, ya que el nombre del protagonista no coincide con el nombre del escritor; la madre se desfigura la cara y el hijo fragmenta su subjetividad. Para ella, hay una búsqueda del yo narrativo por reconocerse en la cara de su madre, expuesta internamente por el proceso de desfiguración, bien como el narrador que se propone autobiográfico también se desfigura. Saítta remata su texto, sin embargo, retomando el episodio de la narrativa de Biza en el que el narrador hace creer a la pareja australiana a quien sirve de guía turístico que la tumba de doscientos pies de alto hecha por su padre a la primera esposa es una *broma* y que el juego que los salvajes argentinos hacen con las cabezas y los cuerpos de sus enemigos como si fueran muñecos es una *certeza*. Esto para señalar la ingenuidad del lector que toma este libro como una simple novela o la del lector que la cree como absolutamente autobiográfica. “El riesgo es suponer que ambas cosas son falsas o, tal vez, que ambas son verdaderas” (196), concluye.

Otras lecturas tratan de comparar Jorge Barón Biza a Raúl Barón Biza, tanto en lo que dice respecto de su obra conflictiva cuanto de su vida exuberante y de hábitos megalómanos. El diálogo con el padre que el mismo Jorge traba en su texto literario sigue generando reflejos hacia la crítica de su obra. La misma Sylvia Saítta lo hace al establecer un diálogo entre el título de su texto “*El desierto y su semilla* de Jorge Barón

Biza o el derecho de escribir” (1998) y *El derecho de matar*, título de una de las obras de Raúl Barón Biza, escrita en 1934. El yo narrativo de *El desierto y su semilla*, para ella, escribe no apenas el proceso de reconstrucción del rostro de su madre, pero también el intento de comprender la vida y la muerte de su padre. Seis de las once páginas de su artículo están dedicadas a Raúl Barón Biza y a sus excesos como personalidad y como escritor.

Christian Ferrer publica, en 2007, conforme mencionamos anteriormente, la biografía de Barón Biza, el padre, y la dedica a la memoria de Jorge Barón Biza. En la advertencia, el autor dice que su libro no es una biografía de Barón Biza, ni una obra de crítica literaria, ni una reivindicación a la figura del escritor “problemático” o una iluminación sobre la época de su actividad política y editorial. Ferrer afirma que escribe un “informe confidencial” y que su destinatario era el hijo menor de Barón Biza (11). La mayor parte del libro, al final, es sobre Raúl Barón Biza y sobre la dificultad de conseguir sus libros, de identificar la verdad sobre las anécdotas que se contaba sobre él y de discurrir sobre genealogías y trayectorias familiares, inclusive el desastre que Jorge Barón Biza también narra en *El desierto y su semilla*. El primer capítulo de Christian Ferrer sobre los Barón Biza, sin embargo, es sobre Jorge.

En esta parte dedicada al hijo, Ferrer comparte un trecho de la primera carta que Jorge Barón le escribió y en la cual incluyó fotografías de Barón Biza y Myriam Stefford, la primera esposa de su padre: “Por la obsesiva acumulación de la descomposición orgánica, lo escatológico descrito con lenguaje posromántico, lo apocalíptico a la vuelta de la esquina, creo que B.B. tiene una originalidad que merece la seria atención que usted le prestó. Se lo agradezco.” (14). Jorge Barón se refiere a su padre, pero podría también estar refiriéndose a sí mismo. La comparación que se hace entre ellos, padre e hijo, se muestra pertinente y válida, incluso por el propio Jorge Barón afirmar ser la figura paterna el tema de su libro mientras lo escribía en secreto, como le cuenta a Ferrer en su primer encuentro. Todo lo que había juntado de informaciones, cartas, actas judiciales y recortes de prensa, Jorge Barón se lo envió al crítico en confianza pero también en la esperanza de que este escribiera sobre su padre. No pudo, al fin, ver el libro publicado (15).

Estas lecturas que se concentran en el autobiográfico de *El desierto y su semilla*, todavía, se desarrollaron en lecturas más profundas, como la que cuestiona el cambio de los nombres de los actores de la vida histórica para otros, personajes, en la ficción,

generando una discusión oportuna con respecto a los conceptos de autobiografía, novela autobiográfica y autoficción. Diferente de María Soledad Boero, sobre quien hablaremos pronto, Julia Musitano, en “El problema del nombre. Los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert” (2017) desarrolla un trabajo sobre autoficciones latinoamericanas que, a principio a partir de otros autores, llega también en Jorge Baron Biza, aunque este no comparta una de las reglas de la autoficción: mantener el nombre propio del escritor en la narrativa. Para ella, sin embargo, a principio el pacto autoficcional se cumple porque la tragedia personal narrada por el escritor es largamente conocida en Argentina y al mismo tiempo no se puede atestar la veracidad de historias y situaciones que Mario Gageac cuenta sobre cuando está en Milán, en compañía de su madre. En “El problema del nombre: los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert”, Musitano establece una comparación entre estos escritores especialmente por el desarrollo de sus textos a partir del dolor ajeno, del dolor de sus madres: una con leucemia, la otra sin el rostro. Al final de su texto respecto de *El desierto y su semilla*, sin embargo, Musitano no lo considera una narrativa autoficcional, pues considera que la cuestión del nombre se superpone al género narrativo (32).

Sobre Baron Biza, Musitano enfatiza el cambio del nombre del autor para Mario Gageac, narrador y protagonista. Más que discutir sobre la obediencia a las reglas que definen la autoficción, la crítica observa, con Nora Domínguez, que el cambio del nombre Jorge Baron Biza para Mario Gageac puede establecer una distancia entre la narrativa y la experiencia del escritor, en especial porque él propio nunca desmintió o trató de esconder alguna de las referencias a su vida particular presentes en el texto literario, aunque esta misma distancia puesta en este cambio pueda ratificar, recordando a Manuel Alberca, justamente su carácter ficticio (26). Musitano ve el nombre distinto en la narrativa como la capacidad del autor “refigurarse” mientras todo al su rededor se desfigura, como el rostro de su madre, la herencia familiar y el yo, y confirma su hipótesis cuando recuerda que, en la nota que Jorge Baron Biza escribe al final de su novela, la cual citamos, él se pone en duda entre identificarse con el nombre de bautismo y el nombre que su madre le imponía a cada vez que se separaba de su padre: Jorge Baron Sabbatini. Cree, por ende, que toda la carga afectiva del relato está en el nombre, y concluye: “algo que no se puede negar, algo que no se puede esconder y que además, lo constituye íntegramente” (32).

Sylvia Saïtta, Christian Ferrer y Julia Musitano, a pesar de las diferencias en sus lecturas y el foco en cuestiones distintas referentes a *El desierto y su semilla*, no separan el hombre que escribe del personaje que narra. No hacen distinciones claras entre autor y narrador. Federico Ferroggiaro, sin embargo, en “La destrucción del rostro y de la identidad en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza” (2018) propone una lectura de la obra que se aleja de lo autobiográfico. En realidad, el crítico lo desconsidera completamente y se atiene a la ficción, a la ‘transustanciación en el lenguaje, en el marco de la narración’ (22). Su trabajo empieza por observar una ausencia de linealidad en relación a la narración de los eventos que llevaron a Arón a arrojar ácido en el rostro de Eligia, primera escena del libro. A partir de eso, discurre sobre dos tipos de agresión que ocurren en la narrativa: la agresión de Arón contra Eligia y la agresión de Mario contra Dina. La primera, para Ferroggiaro, fue movida por la larga relación de ‘amor-odio’ que la pareja nutría contra el rostro del Otro amado; la segunda, por una venganza, por la repetición de una herencia familiar o por “un deseo de rebelarse contra la apariencia de completud y armonía que presenta un otro” (34).

Entre el desarrollo de estas conclusiones, el crítico y escritor observa como la destrucción del rostro de Eligia procede para una destrucción de su identidad por la ausencia de reconocimiento de sí e incluso de su supuesta humanidad por la imposibilidad de ser reconocida por los otros. Su rostro pierde no sólo los aspectos que la identifican como Eligia sino también los aspectos que identifican su rostro como un rostro humano. Ferroggiaro nota, con Nora Avaro, la capacidad descriptiva del narrador, que empieza en el rostro de su madre pero no se limita a eso. Describe en detalles las calles, el cuarto de la clínica, el avión y su fuselaje, el cuadro de Arcimboldo, las iglesias, los cementerios, las colinas etc, tal vez, como observa el crítico, en el intento de explorar el interior de las cosas como si su verdad allá estuviese. Compara el proceso de composición de Arcimboldo a la construcción de la narrativa del rostro de Eligia al revés, ya que no hay una forma a que apegarse (30-32).

Denise Daniela Vargas, por su turno, tratando de desarrollar una lectura que también se alejara de la autobiografía y sus contradicciones en el texto de Biza, problematiza la relación entre la política y la literatura desde la tragedia personal en “*El desierto y su semilla: política e ironía*” (2015). Partiendo del concepto de estética elusiva de Jacques Rancière y del discurso de los perdedores propuesto por Ana María Amar Sánchez, Vargas observa, en *El desierto y su semilla*, una intencionalidad irónica

del autor que pone en paralelo la política argentina a lo trágico conocido de su vida, haciendo creer ser imposible decir sobre ambos, problematizando también los límites del lenguaje. Con Daniel Link, ella afirma que Baron Biza, más allá de la lectura autobiográfica de su obra, esperaba que se hubiese observado, como “algunos lectores europeos”, “el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante” []” (66).

En ese sentido, Denise Vargas busca construir su lectura enfocando en la elusión y la ironía como figuras del discurso que van a producir las ‘dobles composiciones’ de *El desierto y su semilla*, especialmente la que trata de lo político. La crítica desarrolla, entonces, dos cuestiones a lo largo de su texto: la primera es investigar las alteraciones en el dispositivo estético de la obra que la vuelven políticamente subversiva; la segunda es responder si el discurso del narrador se presenta como el de un perdedor o de un fracasado político. El texto se configura para ella como un manifiesto no apenas personal pero también político que privilegia la voz de los desposeídos, caracterizándose entonces como la memoria de un perdedor.

Lo que se agrega de esa lectura a las otras que presentamos acá es la ampliación del efecto destructor del ácido. Este efecto alcanza a principio el rostro de Eligia, su identidad, la identidad del narrador bien como la historia tras la figura de la “esposa del General”, cuyo cuerpo desaparecido también había sido destruido con ácido (72). Tanto Eligia como Eva Perón se encuentran desfiguradas y despojadas de su identidad, aunque una esté viva y la otra, muerta. Esto configuraría una especie de ironía trágica en el texto. Otra de las ironías, que se asemeja al efecto óptico doble de los cuadros de Arcimboldo, está en “un doble discurso, un doble rostro, una doble ideología política” (75-76) donde hay siempre algo visible y otro oculto. El último tipo de ironía de que trata Vargas es la que supone un límite en el lenguaje, sea porque el rostro es indecible o porque algunas ideas políticas, especialmente la izquierda, el peronismo o Eva no se puede nombrar, son siempre referidos de manera elusiva, “despojados de nombre, de ideas, de cuerpos” (76).

Laiane Marchon Ferreira, investigadora brasileña, desarrolla un trabajo sobre la traducción de *El desierto y su semilla* al portugués focando en el ‘cocoliche globalizado’ utilizado en la novela como recurso para marcar las hablas y situaciones que envuelven otros países, sea personajes, textos o espacios. En “A tradução como forma de literatura – um exemplo latino-americano” (2018), la estudiosa desarrolla sus

cuestiones a partir de la dificultad de traducir una lengua que no está integrada a su propio sistema lingüístico y ve el cocoliche como la marcación de una fuerte presencia del otro. Laiane Marchon comprende ese procedimiento como una ‘contaminación’ de una lengua hacia la otra, pero de manera horizontal, sin que ninguna se sobrepusiera sobre la otra. Al observar que hay un descompás entre lo que el autor dice en la parte final de su obra, las “Fuentes”, sobre el uso del cocoliche en el texto ‘sin sistematicidad’ y lo que la crítica efectivamente percibe respecto de la sistematicidad utilizada, Marchon Ferreira se pregunta si autor y personaje en el texto estarían también mezclados como los dos idiomas que componen el cocoliche.

Muchas de las percepciones presentadas en estos textos, especialmente los más contemporáneos, tienen su origen en los estudios de María Soledad Boero, que se dedica a estudiar Jorge Baron Biza y *El desierto y su semilla* desde su Trabajo Final de Licenciatura en Letras, inédito, en la Universidad Nacional de Córdoba, en 2000, intitulado “Los rostros de la escritura: una lectura de *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza” (2000). En *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas* (2016), trabajo más reciente, María Soledad Boero desarrolla la idea de que el punto de vista de *El desierto y su semilla* es heterobiográfico, y no autobiográfico, pues el narrador se concentra en el rostro desfigurado, deformado y desidentificado de su madre, o sea, del *otro*. El narrador, entonces, pasa a ser atravesado por su propia desidentificación, instalada desde el cambio del nombre que busca borrar el del padre y su herencia hasta la identificación, por su vez, al rostro de la madre, que sufre constantes vaciamientos, transfiriendo este vacío también al *yo* narrativo. Este *yo* que narra, por lo tanto, es siempre un otro. En este trabajo, Boero pone en tensión no la dicotomía ‘biografía’ x ‘ficción’, estudio realizado en su Trabajo Final de Licenciatura y que acoge la obra de Baron Biza como ‘autoficción’ por diversas razones, pero especialmente por la ambigüedad del pacto que el autor construye con su lector. Aquí, Soledad Boero tensiona la dicotomía ‘auto’ x ‘hetero’, atravesando el “volverse sobre sí” de la narración autobiográfica y privilegiando la “escritura sobre la experiencia” (26). Este *yo* que narra su experiencia cuenta con el ajeno y generalmente apenas a través de ello consigue alcanzar su propio *yo*. En *El desierto y su semilla*, el rostro desfigurado de Eligia provoca la desfiguración de ese *yo* que narra. La desfiguración del ajeno, del otro, incide en su propia desfiguración. Esa reflexión sobre la obra (término también cuestionado en su trabajo a partir de Maurice Blanchot (28-29)), aunque



todavía la mantiene dentro del género autoficcional, retira del texto el carácter *yoico* que domina en estas escrituras. El ímpetu de la escritura, aunque también discurre sobre sí, viene de una profunda mirada en dirección al otro.

Boero sostiene, en “Los misterios del rostro. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza”, que Baron Biza no es un autobiógrafo, pero un autoficcionario: “alguien que decide hacer una ficción de sí mismo y que es consciente de todas las ficciones que lo atraviesan” (525). Boero desarrolla la idea de que utilizarse de este género vuelve posible al autor construirse como personaje, crearse una identidad narrativa y escenificar “los restos de un relato familiar que ya no está pero que ha dejado su huella trazada” (526). El rostro, que es el lugar de la mirada, es a partir de donde se establece la relación paradójica de reconstrucción y despojamiento y de “exposición de lo interno” que también se va a someter el narrador al par de las descripciones que hace del rostro, intentando “*figurativizar* lo desfigurado”. Para Boero, “son esos intentos metafóricos fallidos los que delinearán la máscara textual a ese *yo* fracturado” que se encuentra, por lo tanto, “ante una experiencia de lo límite” (528-529). El rostro, monstruoso y siempre en primer plano, que pierde su función y adquiere dimensiones figurativas, se va transformando en “paisajes”, sensaciones y “se convierte así en pura expresión” (533). El cuadro de Arcimboldo, para Boero, manifiesta mejor que las palabras la desfiguración por la que atraviesa el rostro y las contradicciones que la propia narrativa nos brinda.

Más allá de hacer un estudio profundizado sobre los aspectos de la autoficción que la distinguen de la autobiografía o de un texto ficcional común y de mostrar las razones por las cuales *El desierto y su semilla* es una obra autoficcional, María Soledad Boero, en su Trabajo Final, toma especialmente tres hablas de Jorge Baron Biza como orientadoras de su análisis. La primera se refiere a la verosimilitud que Jorge Baron, a través de la ficción, pretende dar a la tragedia personal de su familia, como si la realidad fuera todavía más inverosímil que la ficción misma podría crear. Cita, entonces, el trecho de la entrevista en que el propio autor declara eso y muestra en el texto literario como se establece el juego entre la inverosimilitud de los hechos que envuelven su historia particular y el intento de crear una verosimilitud por medio de la narrativa<sup>70</sup>. La

---

<sup>70</sup> “En una entrevista sostenida con el autor (1999, texto inédito), nos parece importante la afirmación que realiza sobre su novela: “Es la realidad la que aporta todo lo inverosímil y la ficción la que trata de armar con eso algo verosímil”; en este sentido, ante la pregunta sobre lo supuestamente autobiográfico del texto, reconoce que hay elementos de ese orden, pero insiste en que es una obra ficcional y que existe un juego consciente con las reglas del género.” (8-9)

segunda habla de Jorge Baron Biza que va a nortear su trabajo también se la retiró de una entrevista, de esa vez a Ricardo Ibarlúcia<sup>71</sup>, y se refiere al ‘sinsentido’ del que dice Jorge Baron Biza a respecto de su vida y sobre la creación de un sentido a través de la escritura. María Soledad Boero llevará esta temática hasta su última investigación sobre Jorge Baron Biza. El tercer anclaje para su análisis, “la problemática de la desfiguración del rostro” (16), Boero la ha buscado especialmente en el texto literario, en el momento en que Mario Gageac afirma que “*no hay metáforas para sus sentimientos*” (BIZA, 25).

A partir de esos tres momentos, María Soledad Boero desarrolla la idea de identidad narrativa vacía, fuera de lugar y apunta el intento del narrador de construirse a sí mismo a partir de las estrategias de reconstrucción del rostro de su madre, pasando por la destrucción y desfiguración. Al mismo tiempo en que se frustran las tentativas, el *yo* narrativo también se queda destruido y genera la cuestión sobre si el sentido pudo ser creado. Como resultado de ese primer e importante trabajo en el que se ha concentrado en investigar, en principio, el rostro de Eligia, Boero destaca que, para ella, este es el verdadero protagonista de la novela. El rostro, por más que no pueda conllevar más metáforas que las que ya se le puso el narrador y que esta supuesta imposibilidad cuestione los límites del lenguaje respecto de sus sentimientos y de la propia representación, ilustración (y otras cuestiones históricas y estéticas que el narrador también cuestiona a partir de metáforas otras en el texto), el rostro se convierte en una metáfora para la elaboración de la subjetividad del narrador (99). Subjetividad esta que fue incitada a “adentrarse” a partir de lo oculto revelado con la exposición de lo interno del rostro de la madre, su carne viva, sangre y huesos más allá de lo que podría ser superficial en la piel.

A partir de esta pequeña exposición, no conseguimos presentar la profundidad y la complejidad de los estudios ya desarrollados sobre Jorge Baron Biza y *El desierto y su semilla*, que empiezan a crecer. Lo que hicimos fue apenas destacar algunas líneas de investigación, sus conclusiones y algunos estudios que oportunamente serán retomados en nuestro trabajo. A pesar de que algunas lecturas han sido distintas, como la de Denise Daniela Vargas, que trabaja una cuestión específica a atravesar los hilos conductores de la narrativa principal – la de la trayectoria para la reconstrucción del rostro de la madre

---

<sup>71</sup> “Ante la pregunta del periodista sobre cuánto hay de verdad y de ficción en la novela, el escritor responde: “No lo sé. *El desierto y su semilla* no es una novela de hechos, ni una novela de acción, sino una novela del sentido. Mi competencia para escribir no proviene de lo que me haya ocurrido personalmente. Eso tan sólo serviría para una autobiografía, que es un género llorón” (1998: 48).” (11)

– los estudios generalmente se han concentrado en el yo narrativo, el nombre y la identidad de ese yo y el vínculo de este yo con, más que el rostro, la narrativa sobre el rostro de la madre, inclusive Federico Ferroggiaro, que se propuso a ignorar los hechos autobiográficos para su análisis.

La perspectiva que pretendemos adoptar para nuestra lectura parte de la percepción de que la mayor parte de la crítica literaria que leyó Jorge Baron Biza se ha anclado en un referencial teórico-crítico contemporáneo al periodo de publicación de *El desierto y su semilla*. Las cuestiones de la identidad, por ejemplo, adquirieron bastante relevancia, bien como la subjetividad, el yo y el juego entre autobiografía y ficción. Aunque los eventos de la narrativa que coinciden con la realidad y el sufrimiento que el narrador manifiesta se hayan vuelto las temáticas de principal interés de la crítica, las lecturas que dieron soporte al escritor fueron poco consideradas por ella<sup>72</sup>.

Sin embargo, el escritor, cuando publica su texto, posee su formación intelectual construida a partir de referencias anteriores a las tendencias críticas contemporáneas de fines de los 90 e inicio de los 2000. Prueba de eso es la ironía con la que Jorge Baron Biza menciona los eventos literarios y culturales de que participaba, registrado, por ejemplo, en el texto “El decálogo de la mala crítica” (2010)<sup>73</sup> e inmortalizada también

---

<sup>72</sup> María Soledad Boero y Alan Pauls mencionan estas cuestiones en sus respectivas lecturas de Jorge Baron Biza.

<sup>73</sup> Comparto parte del texto de Jorge Baron Biza en la que expone el “decálogo”, publicado en *Por dentro todo está permitido* (2010): “Y aquí estoy, con los mandamientos de la Mala Crítica y el mandato de transmitírsele al mundo, con la convicción de que mi mensaje no va a ser esta vez provinciano sino que va a ser nacional y universal. Y no solamente creo que la mala crítica se ha practicado y se practica sino que se practicará hasta la consumación de los tiempos. Así que empecemos con el decálogo.

1. De un libro sólo se habla para explicarle al autor cómo debiera haberlo escrito. Privilegiar siempre lo negativo.

2. La crítica es el espacio ideal para ajustar cuentas con ese otro crítico al que invitaron al congreso en Acapulco en vez de invitarme a mí. Los escritores son piezas de ajedrez en ese juego. Los escritores de mi rival son una porquería; los míos, unos genios. Cualquier encono o teoría literaria o política sirve para dividir la literatura argentina.

3. No informar nunca al lector. Aburrirlo siempre. No analizar nada.

4. Los cheques se leen, los libros se hojean. No caer en el error de creer que un libro puede portar ideas y expresar tendencias. No descubrirlas, no sintetizarlas, no comunicarlas.

5. Publicar reseñas incomprensiblemente memorables. Si alguien se acuerda del libro que quiero reseñar, es problema de él. Yo me acuerdo de Susana Giménez gritando "Shock"; la marca de jabón que me importa. (Y lavarme, menos.)

6. Dejar siempre en el tintero estupideces como a qué género pertenece el libro, qué calidad tiene, a qué público se dirige, y si es o no aburrido.

7. No hacer crítica si se pueden hacer entrevistas, pastillitas con chimentos, contar cuál es el vicio del escritor o publicar alguna foto.

8. No olvidar que siempre el chiste triunfa sobre la verdad, que todo puede ser dicho con conventillera malignidad.

9. La imparcialidad es la mejor excusa para no decir nada. La neutralidad será el disfraz de tu nulidad.

en uno de los capítulos de su novela, el XI, en que encuentra a un licenciado interesado en los textos de Arón Gageac. Traban una conversación en la cual Mario, en el trecho que reproducimos abajo, se hace el desentendido después de una larga crítica del licenciado sobre los textos de su padre:

— Perdón... ¿qué es un “emisor”?

— Tiene un sentido un poco más amplio que el de “enunciador”.

— ¿O sea?...

— Mira, si te movés con Austin, es algo cercano a “locutor”, que se opone a “alocutorio” y “delocutorio”.

— No conozco a Austin.

— Bueno... tendrías que conocer las categorías actanciales. En este terreno se podría hablar de “destinador”, el que da las cartas...

— ¿Dar las cartas es bueno o malo?

— ¿Bueno? ¿Malo? No me digas que todavía te manejas con esas oposiciones. Hablas como si creyeras en el sujeto, el conocimiento y la ética. ¿No serás un idealista?

— ¡No...! Si de Kant no entiendo nada...

— O peor... ¿No serás un humanista, vos? ¿No?— me miró con un poco de lástima.

— No... ¡Qué voy a ser...! Si no pude terminar mis Humanidades... Si le hubiese hecho caso a mi vieja... ¡Sabes los laburos que me perdí por no conocer latín!... Estaría bien forrado y a miles de kilómetros del famoso Aron Gageac y todas sus “emisiones”... (234-235)

En esta cita, como en varios otros eventos narrados en la novela, se percibe el juego con los datos biográficos de Jorge Baron Biza por la voz de Mario, como el hecho de no haber concluido sus estudios. Pero se nota también que la construcción del texto cuyo tema el narrador finge no conocer fue escrito por el propio Jorge Baron, que firma también “La loca no se rinde” (2010), de donde retiramos el trecho siguiente:

---

10. Aceptar todas las invitaciones de las grandes editoriales porque este rebusque de crítico me sirve sólo hasta que publique mi libro. Entonces, van a ver esos escritores pelandrones lo que es literatura en serio” (29-30).

Aunque los universitarios de hoy no presten atención al fenómeno lírico, los poderosos en la tierra lo reconocen inmediatamente por la capacidad que tiene de reventarles todo el sistema, con créditos y televisor incluidos. Ésta es una característica muy tenaz del género que analizamos, precisamente porque no tiene la intención de reventar nada ni de transgredir, y mucho menos la intención de dominar o venderse. La lírica nunca se fió de la Historia, el Progreso, la Revolución, el Mercado o la Cultura. Realiza el ideal de encontramos con la Naturaleza y nuestros semejantes, sin destruirla ni dominarlos. Ninguna de esas palabras con mayúscula puede decir lo mismo. Sólo lo místico ofrece una actitud similar. (238)

El “fenómeno lírico” sobre el que discurre Jorge Baron Biza tiene sus raíces en Goethe y Kayser, cuyas ideas se oponen a los conceptos del licenciado interesado en Arón Gageac. La ironía se construye tanto a partir de esta oposición temática cuanto por el autor dar a saber a su lector, otra vez, que el narrador miente. El lector también sabe que Mario no perdió los laburos por no saber latín, porque mintió que sabía leerlo para la pareja de australianos ya mencionada anteriormente.

Este texto, de referencias explícitas por el propio escritor en las “Fuentes” – especie de epílogo o apéndice agregado a la novela pero que “supuestamente” no hace parte de ella, ya que está anexado después de la palabra “FIN” – fue una intervención en las *III Jornadas de literatura: creación y conocimiento desde la cultura popular* de la Universidad Nacional de Córdoba, en 1996<sup>74</sup>. Jorge Baron Biza dice, en esas “Fuentes”, que tuvo “que hacer algunas modificaciones para adaptarlo cronológicamente (en la novela, es publicado 20 años antes) e integrar su sentido al de la ficción” (248). En el texto original no hay la mención a los “universitarios de hoy”.

A pesar de no haber obtenido el título universitario, tanto las invitaciones a dar clases en universidades importantes del país cuanto los ensayos que escribió sobre arte y literatura demuestran una erudición que se refleja en su obra y que merece una atención más detenida. De esas lecturas y estudios seguramente surgieron algunas de las estrategias textuales utilizadas en *El desierto y su semilla*.

---

<sup>74</sup> El texto integral se puede encontrar en la compilación que Martín Albornoz hizo de algunos de los textos de Jorge Baron Biza, *Por dentro todo está permitido* (2010, 191-198).

Vamos a empezar las reflexiones de nuestro trabajo a partir del “juego autobiográfico” propuesto por el propio autor en una conversación con María Soledad Boero, compartida por ella en *Trazos impersonales* (2016):

Hay un juego autobiográfico en la novela. El libro para mí empieza en el título, sigue por la solapa, si pudiera hubiera jugado con el *copyright*, pero no me dejó el editor. Hasta en la solapa hay un juego: la escribí yo y va jugando con el tema de la propia biografía. (144)

Este pequeño trecho confirma muchas de las cuestiones desarrolladas por Soledad Boero a lo largo de su trabajo, como la explícita ambigüedad que el autor genera entre autobiografía y ficción, hecho que va a ser fundamental para que ella inscriba la obra en el género autoficcional y la ambigüedad con el nombre, tema también discutido por Julia Musitano, como vimos. A partir de esa cita, tomamos como evento biográfico también constituyente de la escritura de Jorge Baron Biza parte de su vida como lector. Sus referencias textuales surgen como espacio de encuentro de su experiencia personal con su creación textual y artística. Proponemos, entonces, un análisis de la construcción retórica y poética de *El desierto y su semilla* y del juego de *perspectiva* que esta construcción produce, basado en algunas lecturas que el propio Jorge Baron Biza sugiere en el interior de su obra y en ensayos esparsos que escribe, resguardándonos de los límites que un análisis como este conlleva.

Con relación a qué lecturas son estas, muchas pistas son dejadas por Jorge Baron Biza en *El desierto y su semilla* como referencias internas, explícitas en el texto, como la mención a la traducción de Proust y la lectura de Thomas Mann ya en la solapa del libro agregada a su presentación<sup>75</sup>, a su identidad. Seguramente esta no es la única literatura que ha leído, entonces por qué la citó? Y por qué solamente Mann? Daniel Link, en “Un Edipo demasiado grande” (2001), encuentra la confesión de otra de sus referencias: “El habla de los médicos es una parodia del médico de La montaña mágica de Thomas Mann, por supuesto”.<sup>76</sup> Por otro lado, no menciona el título de otro de los

---

<sup>75</sup> “Por lo demás, nací en 1942, me formé en colegios, bares, redacciones, manicomios y museos de Buenos Aires, Friburgo del Sarine, Rosario, Villa María, La Falda, Montevideo, Milán y Nueva York. Leí Mann, traduje Proust. Viví treinta años de mi trabajo como corrector, negro, periodista (desde publicaciones de sanatorios psiquiátricos hasta revistas de alta sociedad) y crítico de arte.”

<sup>76</sup> Texto disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>. Visto por última vez el 7 de diciembre de 2021.

libros de Mann, *Mario y el mágico*, cuyo personaje que da título al cuento lleva el mismo nombre del narrador de su historia.

El nombre de Mario Gageac para el narrador de una historia que se presenta como ficcional pero que encuentra correspondencias explícitas en eventos de la vida del escritor establece una vez más la duda y la ambigüedad incluso con respecto al género narrativo. Esta, como dijimos, fue la razón principal por la cual Julia Musitano, por su vez, no ha considerado esta obra autoficcional: la no coincidencia entre los nombres de autor y narrador. A partir de una rápida búsqueda por la etimología del nombre “Mario” se descubre que puede significar ‘hombre viril’, ‘fuerte’, ‘valiente’. Se lo encuentra también como masculino de María, la madre de Dios, siendo posible agregarle los significados de pureza y abnegación. Son nombres comunes. Mario, en Italia, fue uno de los nombres más abundantes entre las décadas de 60 y 70, justamente cuando se pasa la novela. Más allá de que percibamos estos significados todos de manera bastante irónica en relación al desarrollo de los eventos de la narrativa, se puede pensar también en un juego con la palabra ‘marioneta’. Por otro lado, el nombre ‘Gageac’<sup>77</sup>, más allá de denominar una enorme roca existente geográficamente en Francia, es también el lugar donde hay un castillo del siglo XV que perteneció a la familia Baron.

Otra apropiación de lecturas que están bastante claras en el texto de Jorge Baron es Paul de Man. El epígrafe del capítulo X de *El desierto y su semilla* es un trecho de “La autobiografía como desenmascaramiento”<sup>78</sup>, del escritor belga. Este texto, bien como el diálogo que Biza traba con él en su propio ensayo “La autobiografía”<sup>79</sup>, fueron discutidos por María Soledad Boero en *Trazos impersonales* (2016) especialmente en relación a la creencia de la imposibilidad del pacto autobiográfico compartida entre ambos los escritores, sea porque el lenguaje recrea no solamente la historia como también al que la narra, sea porque el hecho de narrarse es siempre contradictorio e imperfecto, pero es visto por Biza como la única forma de atravesar la muerte y permanecer (146-148). Paul de Man, sin embargo, aparece como una lectura que trasciende este texto cuando observamos como Biza construye las alegorías de *El*

---

<sup>77</sup> “La familia poseía un castillo del siglo XV, en Gageac, donde nació Jean Victor Baron en 1835. Este fue el primero de todos, el que partió lejos, en barco, rumbo a la Argentina.” (Ferrer, 2007, 39)

<sup>78</sup> La edición que leímos está traducida como “Autobiografía como desfiguración” (1991). Texto disponible en <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-la-autobiografc3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf>. Visto por última vez el 7 de diciembre de 2021.

<sup>79</sup> Disponible en *Por dentro todo está permitido* (2010, 141-145).

*desierto y su semilla*. Esta es la única de sus epígrafes que mereció la referencia completa en sus “Fuentes”.

Jorge Baron, en ensayo publicado en *La Voz del Interior* en julio de 2001, titulado “Los ojos de las palabras”<sup>80</sup>, menciona G. E. Lessing que, en el siglo XVIII,

disolvió las relaciones de arte y literatura al lanzar el criterio que las separó como un machetazo: los elementos de un cuadro, observó Lessing, coexisten; los de un texto se suceden. La obra de arte visual pertenece al orden de la simultaneidad pero la literaria al del desarrollo. (182)

A partir de la percepción de esta ruptura establecida entre las artes, ambas pasaron a obtener prestigio estético y, según el escritor, “no fue fácil unir lo que Lessing había separado”; el cine lo ha logrado, pero la imagen en movimiento se vinculó a la oralidad, despreciando un lenguaje complejo. Jorge Baron Biza, inclusive, incita brevemente a que alguien escriba sobre la asociación de esta relación cine-texto a las “regresiones intelectuales” del siglo XX (183). Y llama sutilmente la atención para los pocos estudios que se están desarrollando sobre el tema durante aquél periodo, 2001:

A su vez, lo visual tomó dos caminos: lo visual exterior (las imágenes sensoriales y los signos, como letras, escudos o íconos), y las imágenes mentales que todos construimos cuando leemos un texto y que configuran la vivencia figurativa intransferible, como si empleásemos un lenguaje del cual no sabemos ni una palabra pero con el que construimos las figuras que más valor tienen para nosotros. Este ámbito permanece también muy abandonado por los investigadores. (184)

Nuestra lectura, por lo tanto, busca considerar esta demanda intentando un pequeño diálogo entre arte y literatura, entre “lo visual exterior” y “las imágenes mentales” construidas en *El desierto y su semilla*. El cuadro de Giuseppe Arcimboldo, *El jurisconsulto*, presente en la obra al ser reproducido en la tapa de la primera edición del libro como imagen y en el medio de la narrativa como descripción y crítica, es otra de las referencias explícitas en la literatura de Baron Biza y se presta bien a esa conversación entre las artes que el propio autor sugiere.

Además, hay otros epígrafes en el texto que pueden dar seguimiento a este juego pues agregan significados para el desarrollo de los temas de la novela, como los de Paul

---

<sup>80</sup> Disponible en *Por dentro todo está permitido* (2010, 181- 186).



Celan, Goethe, Keats, Raúl Santana, Federico Gorbea y otros textos mencionados en las “Fuentes”, ya que fueron efectivamente apropiados a lo largo de la narrativa, inclusive un texto que no existe y textos de Raúl Barón Biza, debidamente acreditados. Es imposible para este trabajo, sin embargo, mapear todo el libro y seguir a todas estas referencias, especialmente por asemejarse a hilos de un laberinto que Jorge Barón Biza, como muchas Ariadnas, ha dejado esparcidos por su breve literatura. En lugar de hacer que su lector se encuentre en el medio del camino, los hilos se cruzan y lo llevan a abismos diversos, erosionados. Pretendemos, por lo tanto, perseguir, como seguimiento al juego propuesto por el propio Jorge Barón Biza con su escritura, la alegoría del título y pensar cómo la imagen de Arcimboldo, presentada en tapa del libro, dialoga con esta narrativa.

La base teórico-crítica que nos servirá de soporte para esta lectura son los estudios de João Adolfo Hansen “Instituição retórica, técnica retórica, discurso” (2013) y *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) y *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (1996), de Paul de Man, para sostenernos en la perspectiva retórico-poética de nuestra propuesta. “Autobiografía como desfiguración” (1991), también de Paul de Man y “Arcimboldo o El retórico y el mago” (2009), de Roland Barthes, serán apoyos importantes para cerrar la lectura que dialoga con las referencias de Jorge Barón Biza al alcance posible de lo que nos propusimos para esta investigación.

### **3.2 Retórica y alegorías de la lectura**

La lectura retórica y poética que pretendemos hacer de *El desierto y su semilla*, como dijimos anteriormente, parte de la observación de algunas líneas teóricas y críticas de la literatura que desarrollan los escritores leídos por Jorge Barón Biza. Es importante aclarar que esta no es meramente una lectura de ‘fuentes e influencias’, sino una lectura que lleva en cuenta las ‘jugadas’ que el escritor parece lanzar. Él establece un diálogo importante con las referencias que menciona e incorpora muchas de sus técnicas en su escritura, generando, entre lo que dice y lo que escribe, un constante juego que desborda el espacio ficcional, y quizá ficcionaliza el espacio de la realidad concreta ensamblando estos límites también borrosos en ambos lados de su vida.

En el sentido común, la palabra ‘retórica’ se ha cristalizado como falsedad, ornamento o artificio, y, desde la descalificación dada a ella por Platón, como ‘no verdadero’. La técnica retórica, sin embargo, consiste en la habilidad de hablar bien, con eficacia persuasiva, no necesariamente hablar el Bien o la verdad. João Adolfo Hansen (2013) propone tomar la palabra como adjetivo, pues en ese caso ella se va a constituir en calidad propia de las técnicas propagadas por la institución retórica grecorromana, esta sí sustantiva, “que especifica miméticamente los enunciados de los regímenes discursivos de la oratoria antigua” (12).

El profesor aclara que “cuando el arte de hablar bien, *ars rhetorica*, se asocia al arte de hacer bien, *ars poetica*” (12), el término ‘retórica’ como calidad también especifica los enunciados de los géneros poéticos, especialmente porque los enunciados, producidos intencionalmente y diferentemente de una ‘frase’ vinculada apenas a su aparato gramatical estructuralmente formal, son productos de un acto singular de enunciación, y esta singularidad es retórica:

Como se sabe, a gramática é teoria da geração de frases ou estruturas puramente formais da língua consideradas corretas ou aceitáveis; o enunciado não se identifica com a frase gramatical, pois sua produção pressupõe e implica as ambiguidades e contradições de um corpo e a história do seu encontro com o Outro e os outros, que constituem a finitude de uma história de vida, papai-mamãe, a cultura herdada em uma situação social particular, a obrigação do trabalho, os projetos, sexo, política e morte. Por definição, a gramática é teoria de geração de estruturas invariantes em que enunciação e enunciado coincidem, pois nelas o sujeito gramatical e a sintaxe são apenas formais, como morfemas pronominais e combinatória de categorias e classes gramaticais. Diferentemente, o enunciado é contextualmente plurivalente; nele, a desigualdade de significante e significado é a dissimetria em que o ato contingente da fala constitui o sujeito, também produzindo o tempo ou os tempos de suas representações. A somatória indefinida das variáveis que constituem essa dissimetria é retórica.(12-13)

Paul de Man, en *Alegorias da leitura* (1996), también enfatiza el alcance que la retórica adquiere en relación a la gramática, considerando, por ejemplo, la misma estructura sintáctica. El crítico menciona la ironía como una de las figuras que trascienden esta sintaxis, ya que la misma frase puede ser comprendida como lo que se

lee y su opuesto, a depender del contexto. Produce siempre una *doble mirada*, como investigó Denise Daniela Vargas (2015) respecto de la política en *El desierto y su semilla*.

Para reconocer el *ars rhetorica* y el *ars poetica* como adjetivos, como técnica utilizada para la construcción de determinados efectos en su receptor, es importante recordar que la antigua ‘institución retórica’ se ha hecho una costumbre a lo largo de siglos de nuestra historia y es a partir de ella que esta técnica se ha desarrollado. Hansen (2013) llama la atención para la heterogeneidad de tiempos que coexisten cuando se piensa en ‘institución retórica’, desde el establecimiento de distintas reglas en épocas diversas, con formas y usos diferentes para los griegos, los latinos y los cristianos, por ejemplo, hasta el uso de estos principios en las invenciones de discursos recreados a partir de materias otras, verosímiles, emuladas de modelos considerados excelentes. Estas invenciones, por lo tanto, partían del dominio y uso de medidas específicas de la técnica, sin relación con los conceptos iluministas y románticos de “‘continuo temporal’, ‘evolución’, ‘progreso’, ‘ruptura’, ‘originalidad’”, ni ningún ‘yo’ romántico psicológicamente fragmentado (14-15).

João Adolfo Hansen (2013), en su digresión respecto de este tema, busca hacer un análisis histórico de cómo la ‘Retórica’, durante sus 2300 años de existencia como institución, ha pasado de una serie de técnicas de construcción del discurso hasta la simplificación que le retira la conciencia compleja y profunda de cada enunciado y sus efectos. Estas técnicas tomaban en cuenta la autoridad de los que escribieran los textos que servían de modelo y han sido emulados (situación que ha sido tomada por los románticos para la creación del ‘autor’ y de la noción de originalidad y subjetividad); la verosimilitud de las opiniones; los argumentos deductivos; los ejemplos inductivos; la mimesis y el decoro, o sea, la medida y la proporción adecuadas de utilización de cada tema y estilo según cada género. Gradativamente y por diversas razones, la técnica retórica fue restringida a los ornatos de la elocución, siendo a partir del siglo XX “reducida a dos tropos, la metáfora y la metonimia, en la lingüística estructural de Jakobson y en la psicoanálisis de Lacan.” (17). Pero esta habilidad consiste también en otros cuatro procedimientos: la invención, la disposición, la memoria y la acción.

Reducidas y simplificadas como figuras retóricas de la *elocución*, la metáfora y la metonimia son también tropos de la *memoria*. Como técnica retórica, la memoria es el dominio que organiza, establece los lugares del discurso y produce “imágenes de una

presencia ausente”, como vimos a partir de la anécdota de Simónides (27). La memoria surge como recurso para oponerse a la muerte a través de la clasificación, ordenación y construcción de imágenes artificiales a partir de metáforas que sustituyen el nombre de los muertos, fantasmas imaginados. De esos lugares de memoria surge la base para la retórica: los *topoi*, o lugares comunes y el orden del discurso a partir de cada género, inclusive los poéticos, que presentaban también reglas claras cuando fueron siendo denominados<sup>81</sup>. A partir del conocimiento y reconocimiento de los ‘lugares comunes’ en el discurso, se considera la adecuación y la conveniencia del uso de cada ‘lugar común’ en determinado lugar de determinado género como parte del hablar bien y con eficacia. El uso de las técnicas retóricas en oratoria y en la poesía, por supuesto, se diferencian a partir del concepto de mimesis de cada género, del uso de la prosa o de la poesía, de palabras de sentido propio y figurado, verosimilitudes, gestos o recursos particulares esperados según el público, espectador o lector. (31)

Esta adecuación y esta conveniencia mencionadas se vinculan a la noción de medida y proporción, también observadas como calidad en el uso de la técnica retórica. El desequilibrio de medidas es visto como un defecto, al paso que la utilización de un lenguaje bajo, por ejemplo, desde que ocupe un lugar común apropiado para un género específico, como el satírico, presenta *disposición* adecuada. Este lenguaje vulgar, para los que conocen las medidas y conveniencias retóricas, no implica enfermedad psicológica del autor porque no está reproduciendo la naturalidad del lenguaje, pero sí la imitación o emulación de los lugares comunes recurrentes. La apreciación de los efectos de este uso es dictado por la eficacia del buen desempeño de la técnica. Un buen autor sería reconocido por saber reproducir las técnicas retóricas con la misma maestría de los textos y discursos ya considerados autoridades por excelencia, desarrollando con calidad la “sinceridad estilística” (42). Esa medida, vinculada al dominio retórico de la *invención*, tiene en cuenta la recepción y la noción de perspectiva, proximidad y distanciamiento. En ese sentido, Hansen llama la atención para como el romanticismo ha generado una necesidad de originalidad, naturalidad y genialidad del lenguaje, presuponiendo el valor que agregamos a esos aspectos como responsable por el desprecio gradativo de la retórica.

---

<sup>81</sup> “... é preciso fazer imagens das coisas que se quer guardar, depois ordenar essas imagens em diversos lugares. Assim, a ordem dos lugares lembra as próprias coisas. Os lugares são as tabuinhas de cera sobre as quais se escreve; as imagens são as letras traçadas nelas” (CÍCERO, De oratore, II, LXXXVI apud Hansen, 2013, 46).

Hacemos esta corta explicación con el intento de compartir y alinear algunas de las definiciones que utilizaremos en los momentos de análisis del texto literario de Jorge Baron Biza y distinguir el concepto de retórica a qué nos referimos para construir esta lectura. Sin descartar lo que Biza presenta de genial, buscamos mostrar que la construcción de su obra juega profundamente con estas nociones de *topoi* o ‘lugares comunes’, medida y proporción, proximidad y distanciamiento, perspectiva y tropos. Su genialidad e inventividad residen en el ingenio de crear efectos de lectura con tanta eficacia que el torpor emocional generado por su narrativa impide el distanciamiento necesario para que se pueda ver su obra a partir de otro punto de vista.

Paul de Man, por su vez, al enfatizar la diferencia de lectura e interpretación de un tropo o de una figura entre la retórica y la gramática, llama la atención para el proceso de amplitud que el signo y su definición adquieren:

O signo tem de ser interpretado se quisermos entender a ideia que ele deve veicular, e isso é assim porque o signo não é a coisa, mas um significado derivado da coisa através de um processo aqui chamado de representação, e que não é simplesmente gerativo, ou seja, dependente de uma origem unívoca. A interpretação do signo não é para Peirce um significado, mas um outro signo; é uma leitura, não uma decodificação, e essa leitura tem, por sua vez, de ser interpretada em outro signo, e assim por diante *ad infinitum*. Peirce chama esse processo, por meio do qual “um signo dá à luz um outro”, de pura retórica, distinguindo-a da pura gramática, que postula a possibilidade de um significado não problemático e diádico, e da pura lógica, que postula a possibilidade da verdade universal dos significados. Apenas se o signo engendrase o significado da mesma maneira que o objeto engendra o signo, isto é, por representação, é que não haveria necessidade de distinguir a gramática da retórica. (23)

Un tropo como la ironía, para seguir con el ejemplo que ya mencionamos, puede presentar la misma estructura gramatical y compartir significados completamente distintos, uno en el sentido literal y otro en el sentido figurado, es decir, excede inclusive el contexto en que se sitúa. El lenguaje literario lleva esta concepción del *signo* en su propia estructura, ya que los sentidos connotativos son el motor de los textos y de las figuras que construyen las potenciales ambigüedades, alejándose de la “posibilidad de la verdad universal de los significados”. De Man equipara sin vacilación

“el potencial retórico y figurativo del lenguaje con la propia literatura” (25). Una de nuestras propuestas de lectura para *El desierto y su semilla* surgió por la infinidad de signos posibles que pueden venir a luz a partir de *desierto* y *semilla* como signos. ¿Qué relación tienen con la narrativa? ¿Cómo la pueden iluminar? “Signos que dan luz a otros” también son algunas de las palabras utilizadas por Jorge Baron Biza en entrevista concedida a María Soledad Boero, como mencionamos anteriormente, como ‘verosimilitud’ y ‘sentido’. Aunque estas palabras pudiesen significar algo claro y específico en el momento de su enunciación, estos términos son signos también retóricos y de otros significados posibles, de ‘sentidos’ más amplios de los que pudo parecer en su habla. La verosimilitud, por ejemplo, es una técnica retórica vinculada a la *elocución* que busca persuadir a partir de la eficacia del discurso, no necesariamente a partir de episodios posibles de ocurrir en la realidad. El intento de crear *un* sentido para su vida, en principio ‘sinsentido’, parece una broma medio seria, ya que los eventos trágicos de su vida no ofrecen espacio para la risa, pero el ‘sentido’ es justamente lo que se reproduce de cada palabra que se usa, como una semilla fértil.

Paul de Man desarrolla una percepción con respecto a la narrativa de Proust refiriéndose al uso que el escritor hace de la metáfora y la metonimia, “los tropos reducidos de la elocución”. El escritor francés utiliza metáforas seductoras con el objetivo de construir la imagen del “oscuro frescor”, generada por una escena de lectura del narrador en su habitación cerrada. Describe una serie de acciones rellenas de palabras que remiten al verano y a “una variedad de objetos irresistibles: música de cámara, mariposas, estrellas, libros, corrientes de agua, etc., e inscribe estos objetos en un deslumbrante artificio figurativo de fuego y agua.” (30). Para el crítico, en ese pasaje específico Proust es “metafigurativo”, pues escribe figurativamente sobre figuras intentando justificar las relaciones de semejanza que elige para construir la sensación de verano e intercala la analogía metafórica y la contigüidad metonímica consiguiendo reconciliar en el texto la “más destructiva de las contradicciones”: “oscuro frescor”:

A confiança que Proust deposita no poder persuasivo de suas metáforas é tanta que ele força a provocação estilística até o ponto de afirmar a suposta síntese de luz e escuridão na inquestionável linguagem das proporções numéricas: “O frescor escuro de meu quarto estava para a plena luz da rua assim como a sombra está para o raio de sol, quer dizer, era igualmente luminoso...” (83. 1. 28). Numa lógica dominada por verdade e erro, a equação é absurda, já que é a

diferença de luminosidade que distingue sombra e luz: na citação, “quer dizer” (*c’est à dire*) é precisamente o que não se pode dizer. Mas a lógica da sensação e da imaginação fica facilmente convencida a respeito da precisão da passagem e não tem a mínima dificuldade em aceitá-la como legítima. Poderíamos perguntar como surge essa cegueira que permite que uma afirmação, na qual verdade e falsidade são completamente subvertidas, seja aceita sem resistência como verdade. Parece não haver limites para o que os tropos podem fazer impunemente. (79-80)

En *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza, traductor de Proust y lector de Paul de Man, se nota con una sorpresa extática que este procedimiento también es realizado, “el texto no practica lo que predica” (30). Mario de Gageac, tras de haber dibujado el rostro de su madre como colores brillantes (24), frutos (22), rocas (23), dice: “(...) más adelante supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos” (25). El texto, por su vez, sigue generando metáforas, y el rostro de Eligia pasa a ser descrito entonces como superficie lunar inexpresiva (25), cenizas de Pompeya (26), vacío (26).

Aunque se pueda percibir que el narrador, en esta afirmación, se refiere a un momento posterior a la historia que cuenta en su narrativa, el enunciado marca esta interferencia en el texto, llamando la atención justamente para la construcción metafórica que el narrador vino haciendo. El efecto persuasivo de “ceguera” que esta contigüidad textual produce genera una fuerza que subvierte, semejante a la creada por Proust, verdad y falsedad. Otros momentos de la novela repiten esta estrategia, como por ejemplo la consistente negación del narrador con respecto al comportamiento de su padre y su consecuente reproducción: en relación al alcoholismo como fuga de una realidad inhóspita (16, 30, 34, 47-59, 69, etc.); a la violencia involuntaria contra la madre cuando le deja caer la sopa en su rostro recién reconstruido (168); a la violencia contra Dina, le desfigurando la mejilla (220); al contenido pornográfico de su narrativa (69, 100, 148, 164, etc.). La broma que el narrador hace a la pareja de australianos, ya mencionada anteriormente con Sylvia Saítta, agregada a la complicidad del lector que conoce el mausoleo construido para Myriam Stefford, es otro momento en el que la verdad y la falsedad se mezclan, ahora con un elemento extratextual vinculado al mundo concreto; bien como el propio juego que Jorge Baron Biza establece cuando elige usar parte de su historia para escribir una novela.

La ambigüedad que Jorge Baron construye en relación a los elementos intra y extratextuales se asemeja a la lectura de Paul de Man sobre Proust. El crítico observa este movimiento en el escritor francés también cuando analiza “el poder de complementariedad y totalización de la metáfora”:

A presença simultânea de movimentos intra e extratextuais nunca atinge uma síntese. A relação entre os sentidos literal e figurado de uma metáfora é sempre, nesse sentido, metonímica, embora motivada por uma tendência constitutiva a fingir o contrário.

A imagem da fonte iridescente é um exemplo claro. Tudo orienta o tropo para a sedução da metáfora: a atratividade sensoria, o contexto, as conotações afetivas, tudo coopera para esse fim. No entanto, assim que seguimos a própria injunção de Proust de submeter a leitura à polaridade de verdade e erro (um gesto que pode ser reprimido, mas nunca de antemão impedido), frases ou estratégias que tendiam a permanecer despercebidas se tornam aparentes e desfazem o que a figura parecia ter realizado. O tremeluzir da fonte então se transforma num movimento muito mais perturbador, uma vibração entre verdade e erro que impede a convergência das duas leituras. A disjunção entre a leitura esteticamente receptiva e a leitura retoricamente consciente, ambas igualmente irresistíveis, desfaz a pseudo-síntese de interior e exterior, tempo e espaço, continente e conteúdo, parte e todo, movimento e estase, eu e entendimento, escritor e leitor, metáfora e metonímia, que o texto construiu. Funciona como um oxímoro, mas uma vez que sinaliza mais uma incompatibilidade lógica do que uma incompatibilidade representacional, é de fato uma aporia. Designa a irrevogável ocorrência de pelo menos duas leituras mutuamente e afirma a impossibilidade de um entendimento verdadeiro, tanto no nível da figuração como no dos temas. (89-90)

Este trecho condensa muchas informaciones que reconocemos en el texto de Jorge Baron Biza. Ha sido de común acuerdo entre la crítica que la principal metáfora que el escritor utiliza para seducir a su lector es el rostro de su madre en sus diversas acepciones, inclusive la referencia verídica del evento de agresión a él y las metáforas que surgen de los intentos de describirlo.

El contexto que Jorge Baron Biza crea al utilizar hechos trágicos y terribles de su experiencia personal para componer su novela agregándole memorias del pasado y una



serie de reflexiones posteriores a la situación del presente enunciativo – narrado, por su vez, por Mario – parece ser, sin embargo, de complicidad y afecto, confesión y verdad. Tras este impacto estéticamente receptivo, vamos a intentar leer de manera retóricamente consciente las imágenes que crea a partir de esa experiencia en las páginas que siguen.

### **3.3 La erosión: imágenes del rostro de la madre**

La recepción del impacto estético de la lectura de *El desierto y su semilla* empieza ya en la primera página del libro. Las sucesivas descripciones que el narrador nos presenta del rostro lastimado en búsqueda de una interrupción del dolor y de las progresivas deformaciones producen un tipo de “atractividad sensorial” constante y creciente. Los primeros párrafos del libro aparecen como una imagen en movimiento, ya que narra el proceso de desidentificación de Eligia con ella misma. La utilización de las formas verbales en el imperfecto y en el gerundio trae esta percepción de continuidad de la escena; la presentación de trazos y detalles cualificados de la personalidad de Eligia mezclados al proceso inicial de desfiguración de su rostro colaboran para poner en marcha la construcción de la afectividad del lector en relación a la personaje y a los efectos progresivos producidos por el desastre:

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

La cara ingenuamente sensual de Eligia empezó a despedirse de sus formas y colores. Por debajo de los rasgos originarios se generaba una nueva sustancia: no una cara sin sexo, como hubiera querido Arón, sino una nueva realidad,

apartada del mandato de parecerse a una cara. Otra génesis comenzó a operar, un sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes. (11-12)

El efecto de complicidad y afecto se va construyendo en la narrativa en la medida que el narrador parece mostrarse y compartir con el lector no sólo las transformaciones del rostro de la madre, sino sus propias sensaciones y sentimientos. Intercalando la primera larga descripción en movimiento de los estragos causados por el ácido en Eligia, memorias del narrador y de la relación que mantenía con sus padres hasta ese momento son también presentadas, produciendo la noción de acercamiento entre narrador y lector:

Estaba en el asiento delantero de un auto, gemía sin gritar, y no era por mi culpa: le había advertido que Arón se había convertido, durante los años finales, en que vivió conmigo, separada de ella más tiempo que durante los divorcios anteriores, en un ser peligroso.

Me incliné por encima del hombro suyo que daba al interior del coche para enjugarle con mi pañuelo algunas gotas de sudor o ácido, y la tela amarilleó como si el algodón se transformase en seda. Las sombras de la noche ocultaban esa mitad de su cara con un velo violeta donde relucía el blanco de su ojo, que miraba fijo a través del parabrisas buscando una meta para el viaje penoso. Cuando me recliné en mi asiento trasero, sólo pude ver de su cara, a través del espejito, el blanco de ese ojo, rodeado de sombras y fijo en un punto lejano, con una borla de color púrpura intenso en el párpado inferior, como en aquellos dibujos animados en los que se quiere representar grotescamente a un animalito que no ha dormido. El resto del sector en sombras de la cara de Eligia era un misterio que hervía bajo la oscuridad. (14-15)

Las informaciones sobre sí y sobre su familia se van esparciendo a lo largo del texto como si no fueran el tema central de la novela y surgen siempre de manera periférica a la trayectoria del rostro. Este recurso, sin embargo, opera de manera adyacente como efecto confesional y “verdadero” en la narrativa. Todavía en el principio del libro y utilizándose del imperfecto, el narrador nos presenta las primeras comparaciones que hace sobre el rostro de Eligia, aún no metafóricas. Se nota que describe su mirada, fija, y el ojo, comparado a un personaje de dibujo infantil

contemporáneo. En el trecho que sigue, la sensación de movimiento en la narrativa continúa, ahora producida especialmente por el movimiento del auto y por las luces nocturnas que se entremeten en el intento del narrador de ver el rostro de su madre, ansiedad producida por el exceso de movimiento, sombras, luces y colores que, al contrario de iluminar y permitir la visión, se la oscurece. La sensación de sombra y oscuridad, mencionada repetidas veces desde el principio hacia otros sentidos y dimensiones posteriores en la narrativa aparece, en estas primeras veces, mezcladas a la imagen del neón. La luz brillante, colorida e intermitente produce sus reflejos sensoriales en la piel lastimada que se altera de manera gradativa. A pesar de la descripción no construir todavía una metáfora específica para esta fase de los efectos de la agresión en el rostro de Eligia, la secuencia metonímica de imágenes adquiere una fuerza sensorial que intensifica su impacto:

Después de unos momentos nerviosos, volví a inclinarme, esta vez sobre el otro hombro, el que daba a la ventanilla del auto. Pude ver así la otra mitad de su cara — iluminada por la marquesina del cine — que contrastaba, por la movilidad de las luces, con la mitad en sombras. El ojo expuesto a los brillos de neón estaba tan fijo y obsesionado con una meta lejana como su compañero de las sombras. Le susurré “ya llegamos”, aunque ni ella ni yo le habíamos preguntado al abogado que conducía a dónde íbamos. Noté un amarillo espeso en el pómulo; una segunda mancha del mismo tono, en el entrecejo, próxima al límite de las sombras, y que con toda probabilidad se propagaría al otro lado, el de la oscuridad. El resto de la media cara en luces se componía de tonalidades de púrpura muy diferenciadas entre sí.

Me bajé para abrir la multitud. No lo conseguí. Cuando miré al interior del auto a través del parabrisas tuve la primera visión completa de las transformaciones en Eligia. Las dos mitades se ensamblaron: el silencioso violeta, por un lado, y los estridentes púrpuras y amarillos, por el otro. Vi también los dos ojos bien abiertos, y subrayados por las ojeras inflamadas. Pero lo que no había podido apreciar desde mis anteriores perspectivas parciales era la boca, que, tanto en el sector de sombras como en el de luz, se había teñido de un tono magenta; en los labios no regía, por un curioso efecto, el límite entre la mitad en luces y la mitad en sombras. El magenta de la boca se internaba en la zona violeta con la

misma intensidad con que se destacaba en la zona policroma, y los labios aparecían dotados de un resplandor propio. Recordaba, por lo ancha y colorida, la boca de los payasos, aunque la de Eligia permanecía inmóvil. (15-16)

El “tiempo de los colores” (24), expresión que el narrador utilizará para referirse a este momento posteriormente en la novela, lleva los sentidos de los adjetivos que acompañan a los colores en el relato. La descripción del movimiento de luces y colores artificiales mezcladas a las sombras en medio a un rostro que no se ve produce, cuando en fin pudo ser visto, la transferencia ininterrumpida e inmediata de este efecto metonímico de que habla De Man. El rostro destruyéndose de sus formas propias proyecta la imagen colorida que ya había sido construida antes, desde el neón, e imprime, por sinestesia, la sensación contradictoria entre el silencio y la estridencia, presencia constante en el texto como las luces y las sombras.

Ya en el hospital de la metrópolis sudamericana, después del calmante para la madre y el bar para el hijo, personajes y lectores toman ciencia del suicidio de Arón, el padre. De a poco se va delineando cierta estructura narrativa que se repite y que condiciona al lector a un sentimiento de compasión para con este sufrimiento compartido. A partir de acá, antes de las diez primeras páginas de texto, la narrativa ya ha conquistado a su lector, con el narrador se hicieron íntimos. El rostro como metáfora surge, ya en su primera mirada íntegra, como mitades que no se complementan, como trazos abstractos y borrosos de un arte plástico contemporáneo<sup>82</sup>. El silencio y la estridencia, las luces y las sombras, lo trágico y lo cómico, lo visible y lo oculto, la verdad y el engaño, el padre y la madre, el amor y el odio, el centro y la periferia se van presentando en la narrativa como polaridades que se acondicionan como una incompatibilidad natural, no percibida de todo por las “perspectivas parciales” a que nos acomodamos. La posibilidad de totalidad y reconciliación entre los objetos que componen la metáfora se presenta, por ahora, inverosímil.

En la medida que la enunciación presenta el flujo de los acontecimientos sobre el rostro de la madre en el presente de la narrativa, como un proceso constantemente en marcha, el padre surge siempre como la memoria de una agresión que perdura por sus efectos en los personajes involucrados. La madre sigue transformando su rostro indefinidamente en una serie de operaciones que parece no acabar y el hijo sigue esparciendo gradualmente el ácido heredado del padre. Cautivo de la esperanza y de la

---

<sup>82</sup> Francis Bacon, por ejemplo.

*sinceridad*<sup>83</sup> del narrador, el lector todavía no sabe sobre la imposibilidad de coherencia de Mario con respecto a la relación que mantiene con Arón, entre el desprecio y la admiración. El trecho sobre él genera en la narrativa otra vez la figura que no se ensambla, ahora en Mario y sus sentimientos sobre el padre:

Yo era el único que había vivido con Arón durante sus últimos años y sabía que este final era inevitable. Mientras moraba con él, sentí rechazo por sus violencias, cada día mayores, y sus novelas, que yo consideraba cursis — ni siquiera intenté leer la última, que escribió poco antes de matarse — pero también sentía de manera inevitable cierta admiración por su coraje en la pelea, su disposición a jugarse entero, hasta la vida, en cualquier momento. Todos hablaban con respeto de su proverbial temeridad, incluso los que habían sufrido sus furias. Cuando me dijeron que se había suicidado, tuve un gesto equivalente a la reverencia por el guerrero caído en su ley, aunque estaba horrorizado por su agresión. También me invadió la pregunta que nos asalta siempre cuando se suicida alguien que conocemos bien: hasta dónde y cómo fuimos cómplices. Me obligué a abandonar esa inquietud en seguida; intuí la amenaza del ejemplo, la idea sencilla y equilibradora de una corrección con otro balazo.

No yo: al irme a vivir con Arón aprendí a conocerlo mejor que en los años anteriores, de constantes mudanzas, reconciliaciones y nuevos alejamientos de la pareja. En nuestros últimos cuatro años empeoró día a día. Mi desprecio se volvió más intenso, pero se deslizaba siempre sobre un fondo de asombro. Decidí rehacerme por oposición, ser todo lo contrario: nada de violencia, nada de resentimiento, nada de ira. Como no me sentía un santo, practiqué la apatía desde muy temprano. (17-18)

Tanto la creencia en la efectiva recuperación de la piel derretida cuanto la expectativa de una postura del narrador coincidente con lo que él dice sobre sí se van derruyendo en la medida que se avanza la lectura. Lo que se fue construyendo como verdad en la narrativa por un efecto confesional y de apertura emocional a partir de la

---

<sup>83</sup> Está claro que acá estamos hablando de la *sinceridad* romántica, mencionada por João Adolfo Hansen anteriormente, bien como la *sinceridad* que Philippe Lejeune proyecta al autor de la autobiografía y cuya credibilidad por parte del lector es imprescindible al establecimiento del “pacto autobiográfico”.

escritura del yo se va también siendo derrumbada por un texto que enmarca la diferencia entre el enunciado y enunciación, llevando la novela a ápices cada vez más altos de deconstrucción de lo que el propio escritor ha construido. Estos dos niveles de lectura se nos presenta como lo que Paul de Man dice con respecto a “la lectura estéticamente receptiva” y a “la lectura retóricamente consciente”. La primera conlleva su lector a zambullirse en la estética inmediata que fascina y orienta hacia la linealidad narrativa, sumergiéndose en los sentidos propuestos por el narrador; buscar la segunda, persiguiendo la organización textual del escritor, hace con que ese lector se aleje para ver las estrategias narrativas cuya eficacia lo convencen de su verdad.

El hecho de que todo lo que narra pudiese ser verdad extratextual también produjo esta “disyunción” entre los tipos de lectura que menciona De Man, pues la verdad o ‘decir la verdad’ sobre sí y su propia historia, especialmente la fácilmente verificable, como los eventos divulgados por los diarios sobre la familia Barón Biza en la ocasión, puede llevar el lector a excluir, como vimos con Hansen, la organización *retórica* del lenguaje, ya que esta se ha cristalizado como *falsedad, ornamento o artificio*, ‘no verdadero’. El oxímoron constante subrepticamente propuesto por esta ‘verdad’ ser construida retóricamente construye una de las “incompatibilidades lógicas” e “imposibilidades de entendimiento” en *El desierto y su semilla*. La supuesta “polaridad de verdad y error” a que la lectura se somete, en este caso, se desvanece, pues a partir del momento en el que el lector se envuelve con la supuesta “historia verdadera”<sup>84</sup> que cree contarle Jorge Barón Biza, aunque con otro nombre, este lector se olvida de la escritura como técnica. La producción de esta amalgama de sensaciones condiciona al lector a permanecer cómplice de la narrativa sin percibir su eficacia persuasiva.

La serie de metáforas sobre el rostro de Eligia empieza a partir de las primeras cirugías todavía en su país. Se nota en la primera de ellas una transferencia gradativa de un intento de comparación hacia la metáfora, ya que se percibe el cuidado del narrador al utilizar la partícula comparativa “como”, que de a poco desaparece de sus descripciones, estableciendo la transferencia inmediata del rostro y las imágenes que le

---

<sup>84</sup> “Asistir al nacimiento de la desfiguración es una de las revanchas de la ficción, porque Jorge *no* estuvo en el departamento de Esmeralda al 1200 - pleno centro de Buenos Aires - donde treinta años antes, el 16 de agosto de 1964, ante un par de abogados estupefactos, su padre remata con la famosa bofetada de vitriolo la reunión que definiría los términos de su divorcio con su madre. (...) (Pauls, 2011, 21 - el itálico es mío)

acerca. La primera metáfora que Mario construye para el rostro de su madre recuerda a las cabezas compuestas de Arcimboldo hechas de frutas:

Durante las primeras semanas, nada fue estable en su carne. Mientras algunos sectores de su cara se vaciaban, otros se hinchaban como frutos inciertos que parecían nacer maduros, prometiendo algún jugo succionado de los vacíos cavernosos que se empezaban a abrir cerca de esos extraños florecimientos. Yo procuraba echar miradas esperanzadas sobre estas formaciones, pero con el transcurrir de los días me resultó cada vez más difícil, porque lo que hoy prometía ser una manzana en la mejilla, mañana se transformaba en una pera roja, y al día siguiente en una frutilla inmensa. Su cuerpo se convertía en un ritmo de vacíos y tensiones. Esta capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto. Traté de proyectar algo fructífero sobre lo que veía, pero mi tranquilidad sólo llegó cuando acepté todo lo que ocurriera como incomprensible y regenerador, fuerza que renovaba el tiempo y la materia cada vez que Eligia volvía del quirófano mostrando frutos completamente distintos, que yo ya sabía que no eran promesas dirigidas a una maduración.

Tuve la vaga sensación de haber visto algo parecido a esa superposición de frutos y cara en algunas imágenes de arte. Pero ahora era testigo involuntario de los caprichos de una sustancia torpe y descontrolada que no se molestaba en borrar o pulir sus propios esbozos. (21-22)

El “ritmo de vacíos y tensiones” en que el cuerpo de Eligia se convierte no se restringe a una afirmación del enunciado. El propio texto adquiere este ritmo cuando intercala en su narrativa momentos tensos y momentos vacíos, produciendo en el lector un efecto semejante de desconcierto e incomprensión. Este ritmo alcanza, por lo tanto, tres niveles: lo de la carne de Eligia, asistida por Mario; lo del orden de la narrativa, de la enunciación, que inserta los eventos vacíos – en relación al tema central de la novela – para allá de los tensos, entre el daño, el sufrimiento y la desilusión en relación al rostro de la madre, que de a poco se percibe irrecuperable; lo del lenguaje que utiliza para dar forma a esta narrativa, una vez que la metáfora, la metonimia y la ironía se intercalan en el texto a partir de un ritmo similar. Las interrupciones en el tratamiento del rostro de Eligia, ocasionadas por el efecto continuado de esa misma “sustancia torpe” que le ha deformado, aparecen también en la escritura. La ironía que infiltra

determinadas situaciones del texto es análoga al efecto consistentemente corrosivo del ácido. La construcción sensorial de continuidad a partir de esa agresión siguen funcionando en el texto, ya que la piel no cesa de magullarse desde aquél momento en adelante y las metáforas, una vez vinculadas inmediatamente al rostro, pasan a dialogar en el texto con otros sentidos y significados, metonímicamente. La construcción narrativa mantiene la impresión de un proceso no terminado: “borrar o pulir sus propios esbozos”. Esbozos que se asemejan a una pintura que es producida, como veremos, retóricamente.

A pesar de la novela haber empezado a partir de un punto ápice de la historia a ser contada, los eventos que le suceden siguen este ritmo de tensiones y vacíos, como dijimos, con ápices cada vez más altos de dolor y de imágenes cada vez más lejanas de la inicial comparación infantil con ojos de animalito de dibujos animados y boca de payaso. Las metáforas empiezan a recrudecer al paso que los momentos vacíos se vuelven cada vez más periféricos y alejados inclusive del tono trágico que adquiere la novela por el tema principal que desarrolla, pero no ausentes del mismo gesto que impulsó los eventos y consecuentemente la narrativa. Los colores y los frutos, entonces, maduraron desecándose:

Este florecer estrafalario cesó por causa de las rocas. Después de las dos semanas empleadas en remover las necrosis, le aplicaron los primeros, apresurados injertos. El ritmo de las intervenciones quirúrgicas se calmó, y las idas al quirófano se espaciaron más y más en los tres meses siguientes. Eligia dejó de ser brillante y se tiñó de una costra oscura y opaca. El tiempo de los colores había pasado y llegaba el tiempo de las formas. Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron con taimado retraso, moldeándose sobre la carne, erosionándola, transmutando la vida en geología, no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpresiva como el desierto.

El exterior había cobrado una importancia que rivalizaba con el interior. Ya no se modelaba en Eligia una forma apoyada sobre los huesos, sino que un nuevo principio estructurante competía tironeando desde la superficie. Los músculos se adaptaban a un sistema de leyes en el que las tensiones de la piel y los relajamientos de las cicatrices contaban tanto o más que las articulaciones y los



apoyos firmes, como al quedar descarnados, los huesos hubiesen perdido parte de su eficacia formal y tuviesen que competir con los injertos por el modelado del cuerpo. (23-24)

Aunque cercanas en el espacio físico de la narrativa, ambas descripciones del rostro de Eligia son recortes de un proceso ininterrumpido, que pasa por detalles minuciosos sobre las deformaciones del cuello acortado, de la carne alrededor de las mejillas como reborde, de cavidades hondas, pozos, cavernas y abismos. Los trechos seleccionados son un intento de buscar una imagen fija que en algunos momentos el narrador nos brinda a sus lectores, pero el movimiento incesante de transformaciones todavía no ha alcanzado su cumbre. Se puede observar aún la actuación del ácido en el rostro de Eligia como un gesto que no se concluye, aunque su autor no esté más presente, sino en memoria, como traerá continuamente el narrador como un lugar común, debidamente marcado y recordado en el texto en momentos precisos, como por ejemplo en el párrafo siguiente:

En aquel día de la agresión, el ácido había llegado a la cara de Eligia de abajo a arriba: se había puesto de pie con sus consejeros jurídicos, convencida de que la entrevista con Arón había terminado, todavía temerosa, pero con la esperanza de haber resuelto el problema definitivamente – todo estaba arreglado, ahora sí el divorcio después de tantos años –. Arón permaneció sentado y sonriente, sirviéndose de una jarra un líquido que parecía agua. Las marcas del ácido quedaron, entonces, orientadas de una manera que contradecían la ley de gravedad. (24)

La mención a Arón en este momento de la narrativa, después de páginas sin decir su nombre, es como un recordatorio concreto de que desde aquel día la misma agresión no cesó de lastimar. La memoria del padre “sentado y sonriente” ya preparando el gesto violento funciona en el texto como un resquicio del ácido que hiere no apenas al rostro de la madre, pero también al lector conmovido por esta tragedia. La imagen se acerca a la crueldad no por el significado de las palabras que la constituyen en sí, sino por ser antecedente de un acto cuyas consecuencias ya sabemos. Su presentación apenas en este lugar del texto añade este carácter a la figura sin necesidad de esfuerzos por parte del narrador de dibujar esta intención, pues sus efectos ya vinieron delineándose desde la primera sentencia de la novela. Además, su mención sirve para generar el efecto rítmico de lo que dijimos a partir de la cita del propio Mario con respecto al

rostro de su madre: “ritmo de vacíos y tensiones”. Si la narrativa sobre la madre y el intento de recuperar su rostro están siempre llenos de tensiones, los momentos del texto que se refieren al padre son sus vacíos. Metonímicamente vacíos.

El momento que inmediatamente sigue esta escena del padre es uno de los más expresivos de la narrativa, como ya dijimos. La reflexión metalingüística, al mismo tiempo en que comparte con el lector la conciencia retórica del narrador que busca la figuración para el rostro de su madre, conduce a este mismo lector a creer en lo que dice sobre la imposibilidad de ver metáforas. Sin embargo, las metáforas y sus desdoblamientos siguen hasta el fin de la narrativa; quizá siguen para allá del texto:

La transformación de la carne en roca tapó los colores brillantes. Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó. Sólo con el transcurso de los meses pude comprender esto en su acepción completa, y más adelante supe cómo la imposibilidad de ver metáforas en su carne se convertía para mí en imposibilidad de pensar metáforas para mis sentimientos.

Los frutos de cada día dejaron de madurar. Una rigidez general invadió la cara de Eligia; las protuberancias se estabilizaron en una superficie lunar inexpresiva. Pero con la rigidez, las cavernas y los vacíos tomaron un nuevo sentido: la carne petrificada confirió a los rasgos una quietud que permitía que se dedujesen relaciones entre una forma y otra. Con las relaciones fijas, renació en mí la pedantería de las certezas y las perspectivas, que me permitían analizar la situación desde un punto de vista puramente espacial e impersonal evitando que me asaltasen meditaciones sentimentales. Realicé mis observaciones sobre una base abstracta, fijando mi atención, no en la mano que impulsó el ácido ni en el sufrimiento de la víctima, no en el odio o el amor que habían motivado la agresión, sino en las relaciones espaciales de la cara de Eligia. Si era preciso, desmenuzaba con el ojo la piel quemada hasta llegar a fragmentos tan pequeños que en ellos se perdía el sentido humano de lo que ocurría. En estos espacios minúsculos centraba mi atención y construía con ellos relaciones con las que trataba de explicarme lo que estaba ocurriendo.

(24-25)

Si Mario cree que construir las metáforas para el rostro de su madre se hace imposible, el desarrollo de los sentidos de las palabras que elige para figurarlo no encuentran límites. La “carne”<sup>85</sup>, por ejemplo, que en este punto de la narrativa es la del rostro de Eligia y en algún momento también será la de la esposa del General<sup>86</sup> (110) y la de Dina (219), su sentido se desliza para la carne que se puede cortar con la navaja que ganará de la azafata<sup>87</sup> (52) y la que comerá en el primer encuentro que tendrá con Dina<sup>88</sup> (79). El “nuevo sentido” que la “carne petrificada” del rostro de Eligia adquiere se extiende también para el texto. Más allá de alimento, la palabra “carne” será usada por el sacerdote como tentación sexual y consecuente punición por el deseo<sup>89</sup> (138-139)

---

<sup>85</sup> Daniel Link, en el mismo “Un edipo demasiado grande” (2001), dice: “Por supuesto, la historia de la carne del rostro de la madre se dispara inmediatamente (como sucede en la buena literatura) hacia zonas lejanas donde el sentido se completa. “Algunos lectores europeos vieron ciertas cosas. Por ejemplo, el paralelismo entre la corrosión de la carne y la corrupción de ciertas ideologías del sesenta en adelante.” Es por eso que *El desierto y su semilla* insiste obsesivamente en la parodia de hablas contemporáneas. 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. “Por un lado, el cuerpo perfecto, por el otro, el cuerpo deshecho. Mi madre estaba en un estado de profunda desintimidad, abierta, expuesta, tratando de armarse.” Jorge Barón Biza esperaba que, en su novela, se pudiera leer esa función de la carne en la política de la época.” Texto disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>. Visto por última vez el 7 de diciembre de 2021.

<sup>86</sup> “Sólo habló un mandadero poco confiable, un adolescente apenas. Dijo que echó un vistazo a través de una puerta que se entreabrió fugazmente. Palidece y menciona una terrible momia arrugada, de una piel petrificada como un mineral morado, de rebordes que cercaban oscuros abismos de la carne muerta y evaporada. Pero todo esto permanece en la imaginación de un pobre joven que abrió la boca una vez y desapareció para siempre.” (Biza, 1998, 110)

<sup>87</sup> “Me alcanzó un plato desbordante de carnes, más tenedor y cuchillo del servicio del avión. Apoyé mi plato sobre el carrito de los tragos deliciosos y traté de cortar un bocado, pero, con los cubiertos de metal redondeados, fue en vano. Entonces, la azafata volvió a la cabina y escarbó en su bolso. Regresó con un objeto amarillento.

—Tomá, probá con esto.

—¿Qué es?

—La compré en un mercado de pulgas, ya ni sé en qué ciudad. La uso para depilarme, pero la afilaron demasiado y me lastimo; para cortar carne va a servir.” (Biza, 1998, 52)

<sup>88</sup> “Cruzamos el Corso de Porta Vigentina. Del otro lado del muro se plegaba la inutilidad de los escombros, que escondían su misterio. Después nos internamos en un barrio solitario; bordeamos la parte de atrás de un gran edificio con parque, cercado por una verja que tenía remates dorados, hasta que llegamos a un restaurantecito vacío. Pedí bife.

—¿Paillard? ¿Bisteca?

—Cualquier cosa. Carne.” (Biza, 1998, 79)

<sup>89</sup> “— Aprovechemos que a esta misa temprana no vinieron los pacientes y podemos hablar de temas que os interesan en especial, mujeres jóvenes, solas, lejos del hogar, en una ciudad llena de tentaciones. Os hablaré de las tentaciones de la carne. Sois criaturas en una situación peligrosa, abandonadas a vuestras propias fuerzas. Éste es precisamente el primer sentido de la palabra “carne”: aquél de una criatura que ha sido abandonada por el sostén de Dios. Está ya claro en San Juan: “El espíritu es aquél que da la vida. La carne no sirve a nada”.

(...)Por eso habla San Pablo de la necesidad de esclavizar y castigar la carne: “Me impongo una disciplina y domino mi cuerpo”... (Biza, 1998, 138-139)

y todavía otros sentidos que la palabra pueda llevar en distintos contextos. La carne, sin embargo, cuando fue utilizada por primera vez para referirse al rostro de Eligia no configuraba necesariamente una metáfora, ya que el cuerpo está constituido realmente de carne y huesos – palabra que también va a sufrir una serie de deslizamientos de sentido, como veremos. Cuando Mario utiliza, por su vez, la “carne” en sus acepciones metafóricas cristalizadas en sus lugares comunes adecuados, como el alimenticio o el religioso que destacamos como ejemplo, esta palabra arrastra las imágenes del rostro para todos los otros contextos siguientes, forzando su lector a ver el rostro y la carne “necrosada”, “quemada”, “petrificada”, como “descarne” en todas sus menciones.

Al asociar la carne del rostro de su madre a las rocas, el narrador hace una metáfora y, a partir de ella, esparce infinitas otras metáforas, sobre otras cosas y eventos, desencadenando también una continuidad de metonimias vinculadas al campo semántico de la “tierra”, del “suelo”, de la “erosión”, de la “geología”, de las “piedras”, de las “cavernas”, de la “superficie lunar”, del “desierto”. Se refieren, sin embargo, no solo a sus sentidos denotativos, sino también a los sentidos añadidos a partir de la metáfora construida para la carne de Eligia. No bastará con llevar como apellido Gageac, la roca francesa cuyas calles fueron construidas como un laberinto, otra de las metáforas usadas para el rostro por el Dr. Calcaterra, nombre que mantiene el mismo encadenamiento de sentidos.

La sensación de estar leyendo la imagen del rostro carcomido por el ácido inclusive cuando Mario no está narrando específicamente sobre él se debe, en parte, a esos sentidos construidos a partir de las metáforas iniciales. La imposibilidad de ver metáforas en el rostro de Eligia se invierte y este rostro se transforma en un nuevo significado para aquellas palabras, siempre recordado a cada mención, imprimiendo su imagen en distintas formas a todos los otros contextos, simultánea y metonímicamente.

### **3.4 La siembra: el desplazamiento de los sentidos**

Recordando las palabras de Jorge Baron a Soledad Boero sobre *El desierto y su semilla* empezar por el título y seguir por la solapa, tomamos la libertad de hacer una rectificación. Él sigue para el cuadro de Arcimboldo, ilustración de la tapa de la primera edición del libro, imagen seleccionada por el propio Jorge Baron Biza, *El jurisconsulto*. Este cuadro no se presenta apenas como la ilustración de la tapa, como se hicieron en

las otras ediciones que surgieron en seguida a la muerte del autor, con otras bellas imágenes; el cuadro hace parte del juego de la narrativa.

En el exacto medio de la novela, Mario se depara con esta obra en el comedor de la casa de Sandie, la joven con la nariz operada (trazo de vanidad compartido también por su madre antes de la tragedia causada por el ácido, conforme leímos) que le invita a cenar. Desde la primera escena del libro, en que empiezan las transformaciones en el rostro de Eligia “en una cadencia antifuncional” (11), vimos que el narrador ya lo ha descrito como “frutos inciertos que parecían nacer maduros”, “extraños florecimientos”, “borbotón de los colores” (22), cavernas, abismos, hasta que “este florecer estrafalario cesó por causa de las rocas” (23). Erosión, geología, “trazo de la actividad volcánica” (24), desierto. “Superficie lunar inexpresiva”, “carne petrificada” (25), “huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya” (26), “flamante rigidez”, “rasgos carcomidos hasta lo inverosímil” (27), apenas en el primer capítulo de la novela.

La serie de escenas que enmarcan al cuadro de Arcimboldo, anteriores a su surgimiento, y sobre las cuales también vamos a tratar, empiezan con Eligia ya en Italia, en el siguiente momento de su recuperación:

Eligia atravesaba el período más descarnado de su tratamiento: los huesos de la mandíbula y de la nariz se mostraban con descaro. Amarilleaban los fragmentos en contacto con el aire y blanqueaban los cubiertos por una película de materia orgánica que no llegaba a formar piel, apenas una cutícula. Me pidió que le leyese un artículo, el último por unos días, puesto que en la próxima mañana había programada otra cirugía.

Salió del quirófano con un gran yeso en torno del tórax y aparatos ortopédicos con correas y hebillas, para inmovilizarle el brazo izquierdo, que quedó levantado, en ángulo recto sobre la cabeza, el antebrazo apoyado en la coronilla. Una tira de carne unía la parte interna del brazo — fijo, muy cerca de los huesos de la cara — con la parte inferior de la barbilla. Los médicos la llamaban un “colgajo”, pero no colgaba, sino que estaba tensa y no permitía ninguna libertad.

Durante los siguientes días desarrolló un original sentido de la cinética. En la primera clínica, había inventado movimientos que le servían para

autopercibirse sin manos ni espejos. Empleaba entonces gestos y temblores locales de la piel, parecidos a los de los caballos para espantar las moscas. En Milán, después de esta operación, desarrolló una gimnasia que estaba centralmente referida al colgajo. Cualquier parte del cuerpo que entrase en acción, lo hacía articulándose con el colgajo. En comparación con el plan original de la anatomía humana, las posibilidades de movimiento resultaban escasas y, por supuesto, se agudizaron los inconvenientes para asistirse a sí misma. Los médicos le explicaron que atravesaba un momento crucial del tratamiento, que gracias al colgajo iban a tener materia para trabajar, de manera que Eligia tomaba precauciones patéticas para asegurarse el éxito. A través del hueco de su mejilla podían verse con claridad los dientes apretados, durante los esfuerzos que hacía por correrse unos centímetros sin movimientos bruscos.

Dos noches después encontré en el pasillo a uno de los grupos de ex narigonas, a las que los asistentes de Calcaterra habían operado, totalmente anestesiadas, en los minutos libres que les dejaban las intervenciones importantes. (103-104)

El trecho largo que reproducimos es, en nuestro análisis, el punto de partida para un encadenamiento de sentidos al cual nos gustaría llamar la atención. La descripción que en ese momento Mario hace del rostro de su madre se une a la de una inmovilidad práctica que la lleva a construir estrategias para que pudiera verse y percibirse a través de movimientos específicos, y el lenguaje que el narrador utiliza para esto es puntual, quirúrgico, con pocos adjetivos, “descarnado”, como el rostro de Eligia. La ausencia de metáforas es compensada por la ironía con la que Mario empieza el párrafo siguiente: encontrarse con el grupo de “ex narigonas”, mujeres jóvenes que están preocupadas con su apariencia mientras su madre busca, en la clínica, un mínimo de funcionalidad para su rostro. Esta ironía se produce por la contigüidad entre los eventos, efecto que se va intensificando cada vez más a partir de este punto de la narrativa. El tipo de adjetivo que es utilizado para describir el cuidado de Eligia con respecto a su nueva condición – patética – también es una contradicción que el narrador establece en el texto, yendo de encuentro a la tragedia por la que sigue pasando su madre.

Entre las primeras páginas que leemos y el quinto capítulo, lo cual vamos a leer, vale la pena recordar que, entre “el ritmo de vacíos y tensiones” de la narrativa, entre el momento presente de la enunciación y las memorias que se le va agregando, hay una

serie de recortes de textos otros, que componen la novela en relación a su linealidad, pero que incorporan sus sentidos al mismo tiempo en el que van conformando un rostro narrativo también relleno de recortes e injertos de géneros y autores. Hasta este punto hay un trecho del libro de Raúl Barón Biza firmado ficcionalmente como Arón Gageac, comentado nuevamente por Mario con el sentimiento de contradicción entre el aprecio y la repulsa por su padre (32-33); una composición de Mario Gageac escrita durante la infancia en su estadía en Montevideo, presentando el cocoliche por primera vez, que adelante se transforma en la narrativa de un sueño que ocurre en el vuelo para Italia (36-41 y 54-55); páginas de un artículo histórico (90-96) que, según el autor, en las “Fuentes”, es reconstruido ficcionalmente pues no se recuerda específicamente la referencia; informaciones y trecho citado del artículo periodístico “Aquí yace Eva Perón”, cuyos datos son dados también por el autor; más allá de la mención al libro que “no existe” *The Goddess you will be*. En el ámbito del enredo, en la medida que las tensiones en el rostro de Eligia se van acumulando, paradójicamente, por el vaciamiento de sus carnes, los vacíos que componían la memoria de Arón se convierten en la asimilación de su comportamiento por Mario, produciendo el efecto del acto inconsciente por la disociación entre enunciado y enunciación<sup>90</sup>.

Esta asimilación se va dando en muchos niveles: el acohol, la pornografía, el *pathos*, la violencia. Todas estas son situaciones que figuran tipos diversos de agresión, a sí mismo u otros, a partir de los eventos narrados, pero la forma de narrar figura una agresión también a su lector. Considerando el afecto construido por el compartir de experiencias, memorias y sentimientos del narrador, la ironía surge corrosiva como el ácido, produciendo cicatrices en el texto que ya se muestra recortado e injertado en su estructura. Vale la pena recordar a De Man cuando dice sobre el efecto de la ironía, una figura que mantiene su sintaxis gramatical pudiendo significar tanto lo que está escrito como su opuesto.

El principio del cuarto párrafo de la larga cita de *El desierto y su semilla* que recién reproducimos no lleva en su construcción gramatical nada que abiertamente implique la figura, sino el uso del superlativo para designar a las jóvenes que se han operado la nariz. La sentencia adquiere el tono irónico por los sentidos que la narrativa ha generado hasta este punto: la nariz estéticamente recortada de su madre todavía firme

---

<sup>90</sup> Pronto desarrollaremos mejor esta lectura a partir de David Wellbery, en *Neo-retórica e desconstrução* (1998).

tras la agresión, su derrumbe completo tras la última cirugía en “su país”<sup>91</sup>, los privilegios que se han generado en el sanatorio para Eligia en relación a otros internados por circunstancias más sencillas o por menos tiempo que ella – como las personas que no sufren por “la falta de boca o nariz”<sup>92</sup>, la charla de las jóvenes que se están operando por estética<sup>93</sup>, etc. Es decir, una serie de sentidos que también la palabra “nariz” fue agregando desde el principio de la narrativa, desde situaciones concretas del enunciado hasta comentarios sentimentales del propio narrador con relación a su percepción sobre la nariz de su madre, la ausencia de la nariz de su madre, las narices de las chicas operadas, las narices de otros (como, incluso, el de Dr. Calcaterra, a quien describe de manera enjuta<sup>94</sup>). La diferencia que la narrativa crea entre la preocupación por una cirugía estética para narices que se creen grandes y feas y un intento de reconstruir un rostro que está, inclusive, sin nariz se muestra como un abismo de propósitos. La ironía brota, metonímicamente, de esa discrepancia no más entre “sentidos” metafóricos, pues

---

<sup>91</sup> “Después de tres meses, el único indicio todavía identificable era la nariz corta e insolente, que se había petrificado junto con las mejillas cóncavas. Una furia inmóvil de hielo herrumbrado se apeñuscaba en torno de ese antiguo rasgo, arqueología de una coquetería del pasado. Era la letra final de una identidad que se iba, azotada por olas de un nuevo perfil, inhumano. Las aletas habían desaparecido rápidamente, pero el dorso de la nariz, sostenido por el cartílago, resistió bastante. Al quitarle, en la última sesión quirúrgica, la punta de la nariz y la parte más blanda del cartílago, cayó el último baluarte que la hacía reconocible.

En el cuarto mes de tratamiento, observar la cara de Eligia me producía una sensación de libertad. Fin del funcionalismo: si somos lo que somos porque tenemos la forma que tenemos, Eligia nos había superado. Es cierto que una cara, un cuerpo, significan tanto para nosotros, que su presencia resulta siempre vaga, borrosa por la turbación que nos produce todo aquello que se manifiesta completo y desnudo. Las caras — por lo menos para mí, que soy tímido — sólo son precisas después de la reconstrucción de la memoria.” (Biza, 1998, 34-35)

<sup>92</sup> “La situación de Eligia ganó, con el tiempo, sus beneficios secundarios: un aire de importancia animaba a los más antiguos cuando decían que llevaban allí quince o veinte días. Se presentaba una oportunidad de despreciar a los que no eran en realidad de cirugía reconstructiva, a los colados de la plástica, a los de las narices con internación de dos días, para estar más bonitos, más lisos, los que no se internaban por una necesidad tan evidente como la falta de boca o nariz. Un respeto épico la rodeó después del primer año de nuestra estada en el sanatorio, pero al instalarnos, ante la pared de “humanismo sonriente”, añoré a Arón.” (Biza, 1998, 66)

<sup>93</sup> “Salí al pasillo. En un rincón alejado de los cuartos y cercano a la guarida de las enfermeras charlaba un grupo de jovencitas, sentadas en pequeños sillones. Me saludaron sonrientes. En aquellos corredores, era el único rincón que tenía asientos. Hablaban de cirugía plástica y elogiaban al profesor Calcaterra.

—Me frota que cueste una fortuna. Es para toda la vida y el profesor es el mejor; ¡te da así... tanta seguridad, confianza! Y además, a mí me explicó todo lo que me va a hacer. ¿Ustedes saben que la nariz es una estructura? Cuando no es armónica, hay que destruirla completamente si quieres construir en su lugar algo armónico, que no te traicione yajamás.” (Biza, 1998, 76)

<sup>94</sup> “La cara del profesor Calcaterra era sintética: la boca, la nariz y las cejas se resolvían en un solo trazo económico, mientras los amplios terrenos de la frente y la mejilla se extendían hasta las orejas diminutas, el pelo lacio, ralo, canoso, y la mandíbula en forma de proa.” (Biza, 1998, 72)



la palabra *nariz* no subvierte, en ese caso, su *lugar* en el rostro, pero sí sus *funciones* en el rostro.

La entrada en el capítulo V de *El desierto y su semilla* empieza con la visita del capellán de la clínica. Cito la descripción que el narrador hace del cura y la secuencia de su reacción tras el momento que tuvieron a solas:

Era un hombre de rasgos regulares, clásicos, y una piel vigorosa y curtida, con una red ordenada de profundas arrugas que partían casi todas del ángulo exterior del ojo y se desplegaban en abanico. Le asomaba una barba gruesa y rala, que crecía en todas direcciones: casi blanca en las sienes, gris en el mentón y negra en el bigote. El cabello, todavía oscuro, se desparramaba en libertad. Mostraba sin disimulo su origen humilde: su cuerpo conservaba en cada rasgo señales de que había trabajado muchos años a la intemperie; una presencia extraña en la clínica de las narigonas con plata. Le preguntó a Eligia si quería confesarse, y los dejé solos antes de escuchar la respuesta.

Cuando el sacerdote salió del cuarto, parecía más indeciso todavía. La mayor parte del tiempo tenía los ojos abiertos con asombro, pero cada tanto los cerraba con fuerza y todo su cuerpo se concentraba en ese gesto, mientras la mandíbula barbada se hundía en el pecho. Entonces sus arrugas se marcaban como si fuesen abanicos sobre las sienes. Había realizado ese gesto un par de veces mientras yo permanecí con él y Eligia, en el cuarto. Al salir, después de un instante de vacilación, repitió el mismo gesto. Me echó una mirada de estupor, y dijo que esperaba vernos en la capilla apenas Eligia se pusiese en pie, pero, en cuanto a mí, podía ir sin aguardar la recuperación de ella. (115-116)

Nuestra intención con este recorte es señalar el rostro del sacerdote y sus expresiones, sus ojos, su mirada y lo que se comunica de esos gestos dibujados. Después de esa visita, Mario pasa a narrar una serie de reflexiones: sobre Dios y creencias suyas y de sus padres en relación a la religión; sobre el casamiento y el divorcio de Arón y Eligia; sobre actitudes de su padre que podrían ser comprendidas como desafíos a Dios y a la Iglesia, desarrolladas por la presencia del cura.

Irónicamente otra vez, tras traer este tema a la narrativa, Mario cuenta sobre sus idas frecuentes al bar y la relación que empieza a trabar con Dina, ya habituales. En esta ocasión, “Dina entró al bar con un anciano delgado y pálido, de carnes colgantes, al que le temblaba la papada, por algún Parkinson incipiente o porque estaba emocionado” (118). Este señor le invita a acompañarlo con Dina a su departamento. Después de una escena bastante extravagante y, para usar un adjetivo del propio narrador, ridícula, en la que el anciano baila vestido con un tutú para los dos otros personajes y se ensaya una troca de caricias entre ellos, surge la escena que se sigue, en la que retomamos la cadena de sentidos que nos proponemos a buscar:

Lo que empezó como un juego, fue creciendo en violencia por mi parte. Sabía que el viejo no podía protestar ni armar un escándalo mientras llevase puesto su tutu. Concentré mis caricias en su papada. Se la estiré, la sacudí, la masajeeé, la apreté para que se deformase. Este juego impedía cualquier expresión del viejo, porque si quería sonreír, le estiraba los labios hasta que su cara fuese una caricatura. Lo mismo ocurría si él esbozaba algún ademán de protesta. La presión de mis manos desordenaba sus gestos hasta un punto en que el reflejo de cualquier sentimiento era imposible en esa cara. Yo trataba de anticipar las reacciones de mi víctima y ridiculizarlas en su propia cara antes de que apareciesen. Cuanto más impedido se veía el anciano de reaccionar, mayor era mi energía con las manos para modelar caricaturas con esas carnes flácidas.

En lugar de mis caricias crueles, Dina le dispensaba al viejo ternezas y besos, siempre sobre el límite entre lo paródico y lo cariñoso. A pesar de que no había un acuerdo previo, nuestras zonas de acción nunca se superponían, de manera que si yo le estiraba una oreja y le soplabla con fuerza en ella hasta terminar con un alarido imprevisto, Dina le acariciaba con un solo dedo el hombro opuesto y le aplicaba pequeños masajes en la piel correosa y colgante. (121-122)

El rostro del anciano se transforma en un juguete en las manos de Mario. La narración camina, desde el rostro descarnado de Eligia, preso a un “colgajo”, hasta la “piel colgante” del señor, para un crecimiento sensorial que incorpora diferentes imágenes de faces y produce diferentes efectos emocionales en el lector a partir de la relación que Mario establece con cada rostro y cada situación. El desvío del tono afectivo, transitando de compasión y solidaridad, pasando por cierta indiferencia hasta

la crueldad y el escarnio en medio a la tensión del rostro de Eligia, sin carne, y el flujo de pensamientos sobre religión y Dios ensamblan la contradicción entre los eventos del enredo, madre y padre, enunciado y enunciación, ya que la violencia repelida desde el principio sigue haciendo parte de los gestos de Mario y de la agresividad narrativa, que inserta su lector en un enmarañado de emociones. Si el narrador ha buscado la apatía para sí, ha narrado la demostración sentimental del cura y ha impedido la manifestación del sentimiento del señor de pieles colgantes en su rostro, el *pathos* lo ha dejado a los que le leen.

Este, sin embargo, no es el último rostro que Mario se nos presenta antes de encontrarse con Arcimboldo. Sandie, tras un mes de haber dejado la clínica, vuelve para confirmar su invitación. En ese momento, el narrador así la describe:

Le habían quitado el vendaje y remitía la hinchazón de los ojos. El edema atenuado ponía un toque sensual, dolorido y carnoso en su cara, nota que en pocos días perdería para siempre, puesto que no era probable que su futuro marido le pegase; quizás algún accidente de auto, un parabrisas resistente, y Sandie volvería a ser sexy como cuando nos visitó esa segunda vez. (122)

La sensualidad, posiblemente lugar común en la narrativa de un encuentro con una prostituta, da espacio al intenso sarcasmo y ridicularización del anciano y, por consecuencia, de lo erótico. Contrariamente, esta sensualidad aparece en ese lugar de herida y dolor, pero que para el personaje es, por su vez, su lugar común en esta novela. La afirmativa confunde al lector, perdido entre la ironía y la reproducción de un deseo de violencia conscientemente recusado. Se hace notar, también, el toque “carnoso” en su cara, palabra que sigue el juego que mencionamos anteriormente contraponiéndose al rostro descarnado de Eligia en este momento de la narrativa.

En seguida, Mario narra su ida a la casa de Sandie y empieza a describir el espacio, la arquitectura griega y la decoración renacentista hasta topar con el cuadro y describirlo, primero a su dibujo, después a su impresión personal sobre él:

Sobre la pared, frente a mi lugar en la mesa, colgaba una imagen del siglo XVI que yo nunca me hubiera atrevido a concebir. En el marco, una placa de metal rezaba “El Jurisconsulto”. Bajo un capote con cuello de pieles, se veía parte de un chaleco muy adornado con flores bordadas, sobre el cual caía una gruesa cadena de oro, señal de que el personaje representado gozaba del favor del

emperador, pero de la cadena colgaba una medalla sin inscripción ni figuras. Por debajo del chaleco, allí donde debía estar el cuerpo del retratado cubierto por una camisa, aparecían en cambio tres gruesos volúmenes, uno sobre otro, que, a tapa cerrada, se los adivinaba áridos y soporíferos. La gorguera era de hojas de papel escritas, y un casquete negro cubría la cabeza.

Todos estos elementos, representados con mucha naturalidad, enmarcaban el rostro más extraño que yo hubiera visto en mi vida, compuesto por pollos desplumados y amañados de tal manera que un ala constituía el arco superciliar, otro pollito, entero, formaba la enorme nariz, y un muslo con pata componía la mejilla. Un pescado aparecía doblado sobre sí mismo, de manera que su boca era también la boca del retratado, mientras que la cola simulaba una barba.

El pollito de la nariz, desplumado como sus congéneres en el retrato, colocaba su cabeza de manera que su ojo fuese también el ojo del jurisconsulto. Cuando presté atención a ese detalle recibí el golpe: el pollito estaba desplumado y vivo. Esa mirada tenía una cualidad que yo no había visto nunca: en un momento, se percibía un aire de víctima asombrada; pero si el espectador ponía distancia, el ojo adquiría un brillo distinto, que revelaba una mente siniestra de estratega. Nunca, en mi sostenido interés por el arte, había visto un “anamorfismo psíquico” tan marcado, de manera que el mismo punto de vista y las mismas pinceladas representasen, a la vez, la inocencia más despojada y el cálculo frío y despiadado. Para el espectador, no era necesario cambiar el lugar de observación si quería percibir la diferencia; el esfuerzo debía ser interior. Quien escrutase ese retrato, debía forzar en sí mismo un cambio de ánimo, de atención, si quería ver los dos aspectos del mismo ojo pintado. Me sorprendió que esa cara imaginada cuatrocientos años atrás conservase el poder de revelar dos estados de signo moral contrarios y superpuestos. Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato — la fría y despiadada — una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas,

instrumento de la transrazón, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos, como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto. (124-125)

La presentación de este cuadro en este momento de la narrativa constituye el ápice de las posibilidades descriptivas de los rostros hasta acá. Desde una supuesta imposibilidad de hacer metáforas aún en el primer capítulo, Mario se sorprende al ver un rostro construido de metáforas pinceladas, metáforas sobre las cuales todavía no había pensado para el rostro de su madre.

Roland Barthes, en *Arcimboldo o El retórico y el mago* (2009), compara el renacentista a un *maestro de juegos*. El mote se le dio porque fue, realmente, un animador de cortes y, entre sus diversas actividades, sus cabezas compuestas tenían especialmente la función de un juego de salón a lo largo de los veinticinco años en que fueron realizadas:

O, también con Arcimboldo, jugamos al juego del “retrato”: alguien sale fuera de la habitación, la asamblea decide qué personaje tendrá que adivinar y, cuando el inquiridor vuelve, debe resolver el enigma por medio del juego paciente de las metáforas y las metonimias: Si fuera una mejilla ¿qué sería? – Un melocotón. – ¿Y si fuera una valona? – Espigas de trigo maduro. – ¿Si fuera un ojo? – Una cereza. – Ya lo tengo: es el Verano. (133-134)

En muchos momentos de su análisis, el verbo que Barthes usa para describir los movimientos del pintor es ‘jugar’. El juguete que parece producir los efectos más interesantes es la metáfora y el juego propio que esta figura hace con los sentidos y significados de las palabras e imágenes:

Es como si Arcimboldo, a la manera de un poeta barroco, explotava las “curiosidades” de la lengua, jugara con la sinonimia y la homonimia. Su pintura tiene un trasfondo de lenguaje, su imaginación es plenamente poética: no crea signos, los combina, los permuta, los desvía (tal como hace el obrero del lenguaje). (134)

Barthes lo va a comparar a Cyrano de Bergerac en el sentido de “tomar una metáfora del lenguaje, lo más trivial posible, y explotar hasta el infinito su sentido literal” (134). La comparación hecha por Arcimboldo cuando acerca objetos que pueden presentar semejanza se hace *identificación*, es decir, cuando el pintor usa, por ejemplo,

el plato boca abajo que *se parece* a un sombrero *como* el sombrero en alguna de sus obras (como en los cuadros *El Cocinero* y *El Horticultor*), la comparación se vuelve metáfora, pues el plato deja de *parecerse* para *ser* el sombrero. Ese procedimiento explota la analogía radicalmente y se destruye a sí misma transformándose en metáfora. Barthes señala aún la capacidad de Arcimboldo de mantener al mismo tiempo los dos sentidos del objeto, a depender de la perspectiva que se lo mire, pues se puede rotar la imagen, es reversible:

La lectura gira, sin un tope que la detenga: tan sólo el título consigue sujetarla, haciendo del cuadro el retrato de un *Cocinero*, porque, a partir del plato, metonímicamente se infiere el hombre que lo utiliza de forma profesional. Y, de nuevo, el sentido vuelve a desplomarse: ¿por qué ese cocinero tiene el aire feroz de un mercenario de tez bronceada? Porque el metal del plato exige la armadura y el casco, y la cocción de los alimentos el rojo curtido producto de los oficios al aire libre. Por otra parte, se trata de un singular mercenario, ya que el reverso del casco se adorna con una fina rodajita de limón. Y así sucesivamente: la metáfora gira sobre sí misma, pero lo hace con un movimiento centrífugo: las salpicaduras del sentido saltan hasta el infinito. (136)

Su forma de trabajo subvierte los sentidos no apenas por utilizar algo que *se parece a* alguna cosa, como en el ejemplo del plato que *es* un sombrero, pero Arcimboldo juega también con el nombre de los objetos que usa como *palabras*. En otro ejemplo, una pequeña ciruela (en el cuadro *El Otoño*) es posicionada en el lugar del ojo juega con la palabra francesa *prunelle*, que es una palabra para designar tanto el diminutivo de ciruela como la pupila del ojo.

Cuando Arcimboldo pinta una cabeza a partir de dibujos que ya son cosas y objetos con *nombres*, o sea, *palabras*, está convirtiendo la pintura en una lengua de doble articulación: solas, las palabras significan nada u otras cosas, pero juntas significan una cabeza *QUE* representa el Verano o el Invierno. Los sentidos aislados de las palabras que nombran los objetos que usa como materia prima de sus pinturas se transforman en otros sentidos y significados cuando son agregadas con una finalidad específica. La entidad reproducida en el cuadro elegido por Biza para hacer parte de su narrativa también sufre la misma conversión: los objetos que componen el rostro del

jurisconsulto llevan nombres que, por su vez, llevan sus sentidos para allá del significado literal, diccionarizado y gramatical (138).

Todo significa a *dos niveles*, y eso, para Barthes, es una negación de la lengua pictórica, pues sus pinturas se hacen como si hubiese un diccionario de imágenes: “se tiene siempre la ligera impresión de que está *escrita*. Sin embargo, ni una sola letra” (139). El hecho de todo significar a dos niveles en la obra de Arcimboldo, para Barthes, lo hace un retórico: “la tela pasa a ser un auténtico laboratorio de *tropos*” (139).

El juego que Arcimboldo hace con los sentidos del *nombre* de las cosas que dibuja es ocultar y no ocultar algo, simultáneamente: si el ojo se atenta para el detalle, pierde el sentido del conjunto. Es necesario un esfuerzo de distancia para que este ojo, cambiando el nivel de percepción, pueda percibir otro mensaje, de un solo golpe de vista. Barthes nombra estos sistemas de “sustitución” y “transposición”. Este doble lenguaje genera un *efecto* en el *ojo*, pues aunque este ya consiga percibir el sentido “verdadero”, global, de la cabeza, el ojo sigue conservando, entrelazados, los sentidos de los pequeños objetos que la componen, interfiriendo en la producción de tal efecto y en el deslizamiento del sentido para la estación o entidad o figura que se quiere alegorizar.

Las metáforas del pintor, de carácter *productivo*, transitivo, no son simples constataciones de afinidades, pues “desmembran objetos familiares para producir otros, nuevos, extraños, gracias a una auténtica *imposición*” (141), desde las metáforas improbables, hechas a partir de reinos distintos, como la concha que se *hace* oreja por estar en su lugar en el rostro sin al menos parecerse a una oreja, hasta las metáforas desenvueltas, o sea, que no metaforizan, pero cambian de lugar, como la boca del pez que sigue siendo boca y el ojo del pollo que sigue siendo ojo, pero pasan a ser la boca y el ojo del jurisconsulto, detalle observado también por Jorge Baron Biza en la descripción que Mario hace del cuadro, como vimos.

Para Barthes, el extrañamiento que Arcimboldo genera con esta construcción de metáforas, hechas por el juego con los sentidos de las palabras que nombran los objetos utilizados para construir los rostros que dibuja o con los sentidos agregados a los propios objetos, necesariamente exige que el observador no apenas acérquese o aléjese de la imagen, como ya mencionado, pero que mude de perspectiva, de mirada, de percepción.

Este trecho de *El desierto y su semilla* es otro de los momentos *metafigurativos* del texto: el narrador habla figurativamente de una figura que, en este caso, es una figura, una imagen. Pintada no sólo con trazos, sino con objetos que llevan por sí solos sus nombres, descritos por el narrador para dibujar la figura, en este caso, con palabras. En el ritmo de la narrativa, este episodio surge después que el rostro de Eligia se encuentra en el “período más descarnado de su vida”, sin párpados, con el brazo izquierdo inmovilizado, de donde salía el ‘colgajo’ unido al rostro. El capellán de la clínica les hace una visita, hecho que impulciona Mario a una serie de reflexiones sobre Dios y de recuerdos del pasado, la Dina le invita a salir con ella y un “anciano delgado y pálido”, que baila vestido con un tutú y sigue una escena distorsionada entre erótica y ridícula compartida entre los personajes, y la Sandie vuelve a la clínica para invitarlo a comer en su casa. Señala las arrugas del sacerdote; las carnes colgantes del anciano y la violencia con la que trata su rostro viejo durante el encuentro; el hematoma sexy en los ojos de Sandie.

En un pequeño trecho de apenas un capítulo, el quinto, se puede notar en el narrador el mismo “anamorfismo psíquico” que cualifica metafóricamente la figura del cuadro. Acompañando las descripciones insólitas que hace de los rostros que se le aparecen, de la trayectoria por la cual transita – entre clínica, bar, “cuartucho oscuro y pobre” y “lujoso edificio” – y la narrativa de los eventos que se suceden, la inadecuación en relación a los lugares comunes adquiere uno de los puntos extremos, tanto en relación al texto y a la construcción de los afectos para con los personajes cuanto en relación al desvío *psíquico* que el narrador presenta, a culminar en la escena final de su estadía en Italia. Este *desvío*, por su vez, recordando a Hansen cuando dice que la inconveniencia del lenguaje, desde que en el género adecuado, no consiste en deformación psicológica del autor y sí en buen uso de las reglas retóricas, está representado en la construcción del texto por esta “mente siniestra de estratega” que exige dos miradas para que tanto “la inocencia más despojada” cuanto “el cálculo frío y despiadado” pudieran ser vistos en el cuadro y en la narrativa.

Se puede observar que las distorsiones del lenguaje se reproducen en los eventos narrados por Mario. La seriedad del tema principal del libro, es decir, el relato consistente de la tragedia continuada reproducida en las sucesivas descripciones del rostro de Eligia no mantienen su lugar común en el texto. El espacio periférico que



Mario habita fuera de la clínica y de visitas de curas y de “jóvenes correctas”<sup>95</sup> erosiona el sentido de responsabilidad y de negación constante a respecto de su padre, ya que en esos espacios pasa a reproducir su comportamiento bohemio y violento, entre alcohol y prostitución y la consecuente ridicularización de las escenas y de sí mismo. La asociación del rostro todavía herido de Sandie a su sensualidad es uno de los puntos de su narrativa en el que la propia figura es ambigua: si la lectura estéticamente receptiva concibe con piedad la denuncia de un breve desvío de carácter, la lectura retóricamente consciente se confunde entre la ironía con la complicidad construida con su lector y la construcción de un efecto de inconsciencia del narrador, que a pesar de negar a su padre a todo instante, en su secuencia no cesa de reproducirlo. Y, por ser irónico, el enunciado pone en jaque justamente la construcción del efecto de inconsciencia del narrador. O, en recurso todavía más sofisticado, construye este efecto para deconstruirlo después, procedimiento notado por De Man a respecto de Proust. A todo el momento narra en los eventos aquello que en discurso había dicho no hacer, como la violencia y las metáforas.

El desvío y la inadecuación en relación a los lugares comunes crecen, una vez que la escena específica sobre la que estamos hablando inserta, más allá de la crítica de arte reproducida, el narrador en situaciones todavía más inconvenientes. El padre de la Sandie, el anfitrión, hace una larga crítica del mismo cuadro de Arcimboldo, denunciando su admiración por el nazi-fascismo, el desprecio por Mario y su país, bien como su segura desaprobación en relación a un posible enlace entre el narrador y su hija, ya que le convida a irse a un burdel metiéndole la tarjeta de un prostíbulo en el bolsillo y ofreciéndole inclusive el pago de los servicios del lugar que el propio comendador Mellein – cargo y nombre con los que se presenta – parece frecuentar.

Estas inconveniencias, sin embargo, no están vinculadas apenas al sentido producido por las palabras y su ordenación. Están vinculadas a lo que Barthes menciona como “tabla de sentidos culturales” (147-148). Los sentidos que se construyen en las obras de Arcimboldo empiezan por el uso de cosas denominables; después sigue para el formato de otra cosa también nombrable. El tercer sentido, que el crítico le va a llamar alegórico, no tiene relación con el léxico, pero con el contexto cultural conocido de su lector, como “Verano”, “Invierno”, por ejemplo, y su relación con los frutos o elementos que llevan el espectador a asociar el título de la cabeza a aquello que la compone. Lo

---

<sup>95</sup> Después de escuchar a Sandy invitar a Mario para cenar en su casa, Eligia le dice: “- Parece una joven correcta... No dejes de aceptar su invitación.” (Biza, 1998, 114)

interesante es que este sentido sólo puede ser construido a partir de las referencias denotativas de los dos sentidos anteriores. Es necesario una “cultura metonímica” para establecer las asociaciones entre el fruto, la cara y la representación del Verano, o las flores, la cara y la representación de la Primavera. Para Barthes, inclusive el afecto es cultural: “la estupidez y la maldad forman parte de un sistema de valores históricos” (148), ya que no pueden ser percibidas a partir de las mismas referencias en culturas distintas. En *El desierto y su semilla*, esta “cultura metonímica” en principio se rompe a cada caída afectiva que el narrador produce en relación a la posible expectativa de su lector, pero la frecuencia de situaciones similares a lo largo de la narrativa generan un ciclo que se repite incesantemente hasta el final del texto. En ese sentido, está claro que, culturalmente, hay diversos contrapuntos que rodean la reconstrucción del rostro de Eligia. Apenas en este recorte que hicimos de la novela, tenemos la madre y la prostituta; la “joven correcta” y la misma prostituta; los lugares de proximidades abismales que el narrador frecuenta – la clínica médica, el bar de prostitución y la casa de arquitectura griega y decoración renacentista. Se sigue el sudamericano de izquierda<sup>96</sup>, sin voz, en la casa del italiano que enumera una serie de incompatibilidades culturales con el narrador que, a pesar de la inmediata concordancia, sabemos, los lectores, estar siendo irónico; más allá de la negación del padre ya mencionada y la reproducción del mismo comportamiento por el hijo, y así sucesivamente.

A pesar de esta aparente desordenación de las situaciones que se desarrollan en la narrativa, de los lugares comunes, de todo parecer “fuera de lugar” desde la primera escena de la novela, es decir, desde las primeras asimetrías producidas por el ácido en el rostro de Eligia, o todavía antes, desde el “juego autobiográfico” en la solapa del libro, este efecto solo es posible por el lenguaje literario y las figuras que Jorge Baron Biza utiliza en la composición del texto. La metáfora que justifica bien esa conciencia retórica profunda y la seguridad de sus efectos es la posición de esta imagen, el cuadro de Arcimboldo, en el medio de la tapa y en el medio del libro. Este lugar, en las proporciones y medidas de la pintura clásica para el diseño del rostro, es lo de los ojos: “Quien escrutase ese retrato, debía forzar en sí mismo un cambio de ánimo, de atención, si quería ver los dos aspectos de mismo ojo pintado”.

---

<sup>96</sup> Denise Daniela Vargas, en “*El desierto y su semilla: política e ironía*” (2015), hace un estudio sobre eso y concluye que la izquierda no se nombra en la obra.

Las nociones de medida y disposición son reordenadas a partir de la costumbre pictórico clásico. La crítica de Mario al cuadro ocupa el lugar de los ojos, y, por su vez, menciona un “esfuerzo interior” para que el espectador pudiera ver los dos aspectos del ojo, ambiguo. Es interesante observar, todavía, que el ojo está en el medio del rostro, parte del cuerpo que el narrador persigue en las situaciones a las cuales nos referimos desde el principio. Eligia estaba sin párpados y veíase por intermedio de la propia piel; el cura le miraba a Mario con “estupor”; Dina, “de tanto en tanto se detenía y lo miraba con curiosidad, colocando sus ojos muy cerca de los del anciano” (121); Sandie estaba con los ojos hinchados, sexy. La propuesta, sin embargo, no parece ser sencillamente mostrar el ojo y sus aspectos, sino producir un cambio en la mirada del propio lector. O una conciencia con respecto a la posibilidad de una mirada múltiple. Tal como Arcimboldo, para Barthes, que produce sus efectos artísticos a partir de los tropos y técnicas retóricas de la escritura, Biza subvierte los lugares comunes de la retórica y se apropia de las reglas clásicas de la pintura para disponer las imágenes que pueblan su narrativa. Si, para Barthes, Arcimboldo niega la lengua pictórica por utilizarse, para agregar sentido a sus imágenes, objetos cuyos *nombres* – por lo tanto, *palabras*, conforme vimos – llevan connotaciones culturales específicas, Biza construye su narrativa a partir de imágenes. Todavía antes de que el cuadro de Arcimboldo surgiera en la novela, el rostro de Eligia ya había pasado por una serie de imágenes concretas, como frutos, rocas, superficie lunar. Estas imágenes, por su vez, fueron producidas por palabras, en un movimiento que aún no conseguimos comprender en su totalidad.

El surgimiento de un falso<sup>97</sup> *El Jurisconsulto* en el medio de la narrativa, una cabeza cuya cara es constituida, en el siglo XVI, por objetos que se metaforizan de maneras distintas es, ella misma, una metáfora en la novela. Es la metáfora todavía no imaginada por el narrador respecto del rostro de su madre. El sentido alegórico de *El Jurisconsulto*, o de *Calvino*<sup>98</sup>, otro nombre que lleva el mismo cuadro, se construye,

---

<sup>97</sup> Sandie, en la novela, afirma que el cuadro de Arcimboldo en la casa de su padre es falso. Su habla se inserta después de la cena. Ella le dice: “(...) Y además, todos esos discursos sobre el cuadro. La mamá tenía un par de obras auténticas, pero el resto lo agregé el papá, después que ella murió. Son casi todos falsos. ¡Cómo te tomó en giro!” (Biza, 1998, 132)

Alan Pauls, en “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo” (2011), afirma esta condición del cuadro reproducido, por su vez, en la tapa de la primera publicación del libro: “Pagada de su propio bolsillo –una modalidad nada infrecuente por entonces en la edición independiente–, la novela sale en 1998 bajo el sello Simurg, con un falso Arcimboldo en la portada.” (Pauls, 2011, 20)

<sup>98</sup> Vale recordar que la reflexión de Mario antes de los eventos es religiosa, impulsada por la visita del cura.

como dijimos con Barthes, a partir del encadenamiento de los sentidos que determinados objetos utilizados en conjunto adquieren. El pez, por ejemplo, en *El agua*, aunque se haya hecho del mismo tipo de metáfora prestando su boca a la cabeza humana, adquiere en las distintas telas un sentido también distinto: en la primera tela mencionada, el sentido es de asco, de una “carne intragable”, cuyos sentidos son ampliados cuando se lo ve al lado de un pollo también intragable, puesto que “desplumado y vivo”; en la segunda tela, el sentido del pez se une a los otros seres que viven en el agua y pierde su aspecto desagradable, aunque, para Barthes, su sentido alegórico todavía esté alejado del sentido maternal que el agua culturalmente lleva.

Más allá del encadenamiento de los sentidos que cada objeto/palabra adquiere al lado del tema elegido por el pintor, en el caso del pez, observamos que la distancia que el espectador toma del cuadro es también fundamental para que vea el pez intragable o la barba del jurisconsulto. Si de lejos se ve el rostro y de cerca se ve los objetos que componen este rostro añadiéndole sus sentidos, en Jorge Baron Biza tenemos un juego de perspectiva semejante.

Si estamos demasiado cerca de lo que leemos, capturados por la dimensión estéticamente receptiva, somos inducidos a construir una impresión intimista, biográfica, subjetiva del relato y a ver el narrador como un sujeto relleno de incongruencias, inconsciente de sus actos, herido edípicamente y narcisicamente, personalmente desfigurado. Si nos distanciamos de lo que el texto narra, tal como cuando, por su vez, nos aproximamos de un cuadro de Arcimboldo y percibimos que el pez desempeña la función de la boca y de la barba del rostro que de lejos vemos, pasamos a ver el narrador, Mario, no como este sujeto, pero como un discurso retóricamente consciente en el que la incongruencia, el intimismo y el inconsciente son efectos de elementos constitutivos y estructuradores de un cuerpo textual.

La desfiguración, en ese sentido, pasa a ser la propia figura que, para ser legible (o visible) exige distanciamiento del lector. El opuesto de ese movimiento también es posible de investigación y opera como figura de lectura. Es decir, si a primera vista (o lectura) vemos de lejos un rostro, cuando nos acercamos vemos que aquello que ocupaba el lugar de un ojo era, en realidad, una ciruela, como vimos. Tanto en uno como en otro sentido es la burla y el desplazamiento de perspectiva que el movimiento interno de la lectura realiza. De una imagen aparente a su modificación por el cambio de

perspectiva opera algo como un espejismo<sup>99</sup> en el desierto. La ironía, más allá de las escenas y sentencias en las que ocurre como figura de lenguaje, es producida de modo más decisivo en la configuración del texto por ese movimiento doble de aproximación y distanciamiento que figuran, dentro del propio movimiento, las figuraciones de la lectura estéticamente receptiva y las desfiguraciones de la lectura retóricamente consciente, ambas alegorías de la lectura.

Por ende, se nota que un cuadro de esta magnitud en el medio de la narrativa, o sea, repitiendo otra vez, en el lugar de los ojos, es, más allá de una exigencia, una invitación al lector para que se tome a la novela como una cabeza, como un rostro, compuesto por diversos géneros textuales “injertados”, imágenes “colgadas”, situaciones “fuera de lugar” y sensaciones producidas por tropos distintos que van cambiando sus sentidos a partir de su contigüidad metonímica (agresión del padre), de la secuencia del surgimiento de los eventos y de la manera como son contados. Es una jugada, un desafío para que este lector cambie su mirada y busque el encadenamiento de sentidos que estas partes que lo componen agregan al nombre que da título a la novela: *El desierto y su semilla*.

### 3.5 El título

Retomando a Barthes, cuando habla sobre la capacidad de Arcimboldo tanto de construir una infinidad de sentidos para sus obras cuanto de preservar ambos los sentidos de algunas de sus metáforas de sustitución usando el ejemplo del *plato* y del *casco*, dice, como anteriormente citado, que lo único que consigue sujetar la cabeza en relación a su multiplicidad de sentidos es el título (136). El título hace que el plato permanezca como símbolo que, por metonimia, se refiere al hombre que lo utiliza profesionalmente.

Todavía pensando a partir del análisis de Barthes sobre Arcimboldo, para él es el título también lo que va a agregar a las *Cabezas Compuestas* del pintor milanés su carácter alegórico y, por consecuencia, cultural. Conforme vimos, Barthes observa que cada objeto dibujado por Arcimboldo como trazo para componer sus obras se constituye, en realidad, de una palabra, ya que este objeto que el pintor utiliza es *nombrado*. Juntos, estos elementos construyen otro objeto nombrado, la cabeza

---

<sup>99</sup> En portugués, “espejismo” es “miragem”, palabra proveniente del verbo “mirar”.

compuesta. Los sentidos de cada *objeto-trazo* y de la cabeza que toma forma como ‘parte del cuerpo’ son denotativos. El tercer sentido, figurado y alegórico, sería agregado apenas después de la obra lista, a partir de las metáforas que el título desarrolla en los elementos dibujados que, por su vez, tienen sus sentidos multiplicados. Este sentido figurado, alegórico y cultural propuesto por Arcimboldo a partir del título de sus *Cabezas Compuestas*, para Barthes, se relaciona a aspectos bastante sutiles de estos cuadros, como expresiones que los rostros construyen a partir de la disposición de los objetos que los componen; como el estado de estos mismos objetos – frescos o podridos; como la relación que estos elementos presentan con el cuerpo social, o partes específicas de determinada sociedad, por ejemplo, como la religión o la política.

Vimos que Giuseppe Arcimboldo y Jorge Baron Biza, como retóricos, comparten una serie de procedimientos en su trabajo artístico, desde el uso deliberado de las figuras, como la metáfora, la metonimia, la ironía; las técnicas de perspectiva que presuponen el acercamiento y el alejamiento del espectador/lector; el juego con las nociones de proporción y lugar común; la incorporación de lenguajes ajenas al arte que practican, sea la literaria en la pintura o la pictórica en la literatura. Considerando estas similitudes y el juego literario que Jorge Baron Biza plantea, nos proponemos a interpretar el título y algunos de los sentidos que se desarrollan de él, bien como los signos que componen esta alegoría en *El desierto y su semilla*.

En su sentido denotativo, desierto es la parte geográfica del planeta en la que el suelo está constituido de arena, rocas, sal u otro elemento que impida la variedad de vegetación y que, por la ausencia cercana de agua potable, impida también la construcción de una vida social humana. El desierto es siempre lo árido y difícil que hay que atravesar en una jornada, es el lugar en el que Cristo ha pasado los cuarenta días de probación, es sinónimo de soledad y es el terreno donde la semilla tirada por el sembrador de la parábola cristiana no ha crecido. Infertilidad de la tierra. Sus sentidos figurados se esparcen, además, hacia los cambios de paisajes por la fluidez de la arena al viento, la inconstancia y la pérdida de dirección, ya que por su mutación constante, es necesario, en el desierto, orientarse por el cielo o por la brújula.

La palabra semilla es todo su contrario, pues es algo que lleva la posibilidad de vida de una planta, y por eso es el símbolo de la fructificación y de la esperanza, es lo que lleva, en embrión, la fuerza para romperse la cáscara y crecer, producir, proliferar, compartir en abundancia. La semilla cuida también de la preservación de la especie a la

que da origen y, por lo tanto, figura la permanencia. Es la que lleva también los aspectos de sus ancestrales, se planta la semilla, entonces, de cuyos mejores modelos se quiere guardar. Hay apenas que encontrar un buen suelo. Agua, quizás.

Aproximar “desierto” de “semilla”, por sus oposiciones semánticas, puede generar una antítesis, una contradicción entre sus sentidos metafóricos, un fracaso profundo de la semilla que no alcanza brotar en el desierto. El pronombre relativo/posesivo que pertenece al título de esta obra de Jorge Baron, sin embargo, cambia todo. El desierto deja de ser el suelo pobre y débil, que no alimenta las semillas que le caen para esparcir a sí mismo como semilla, como posibilidad de reproducción de su propia soledad, inconstancia, infertilidad. La semilla, por su vez, en contacto con buena tierra, prolifera este desierto.

Diferentemente de Arcimboldo en este caso, el título de Jorge Baron Biza, al contrario de sujetar los sentidos que componen su obra a una clara alegoría, manteniendo la amplitud de posibilidades de significaciones dentro del campo semántico de la palabra que *encabeza* la obra, producen la incongruencia y la agudeza de una alegoría<sup>100</sup> que ya en el título rompe con la naturalidad de la analogía entre desierto y semilla, a saber: semillas no brotan en el desierto. La ruptura de esta fluidez de interpretación metafórica que nos lleva a pensar el desierto no como el suelo que va a recibir, sin suceso, la semilla, pero como el germen de vida que esta semilla carga a otros suelos, fértiles, pueden, entonces, hacer con que volvamos la mirada a los eventos de la narrativa para, en este caso, buscar sujetar esta amplitud de significaciones y sentidos que el título produce a la tragedia familiar que Mario nos cuenta. Así que la idea de *árbol* genealógico prolífico en el fracaso se torna consistente.

Con el propósito de no divagar por las infinitas posibilidades de sentidos, elegimos discutir los momentos de la narrativa de Jorge Baron Biza en los que las palabras “desierto” y “semilla” aparecen y tejer relaciones entre las situaciones que ahí se presentan y los sentidos que adquieren a lo largo del texto y de la historia narrada. Las imágenes del desierto y de la semilla no se fijan a lo largo de la narrativa, siempre sirviendo en el texto para designar cosas distintas y que no se acercarían si la misma

---

<sup>100</sup> Hansen, en *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006), empieza el estado de la cuestión sobre el tema partiendo de una definición propuesta por Heinrich Lausberg en el *Manual de retórica literaria* (Fundamentos de una ciencia de la literatura): “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento.” (7).

metáfora no fuera utilizada para ellas, como la referencia al padre y a la madre del narrador, descritos como distantes y diferentes. Esto genera otro encadenamiento de sentidos que no se concluye y que el lector no consigue agarrar, tal como la arena cuando se la quiere coger. Algo parecido como lo que sucede con el rostro de la madre, como vimos, cuyas transformaciones a lo largo de los acontecimientos en torno de la agresión que ha sufrido y de su recuperación piden una serie de metáforas distintas en el intento de retratarlo hasta el punto de se las haber terminado y el narrador mencionar la imposibilidad de usar metáforas para describirlo (25). Estas metáforas, sin embargo, han generado una multiplicidad de imágenes para el mismo rostro de la madre, que, por su vez, también se han encadenado distorsionando el significante ‘rostro’ que ha pasado a ser varias otras cosas que no un rostro. Eso, como vimos, fue leído por los críticos que mencionamos de diversas formas: como pérdida de la humanidad, ya que el rostro pierde su carácter de rostro humano; metáfora de la identidad o la subjetividad del yo narrativo; alegoría política de la Argentina.

Más allá del título, la palabra ‘desierto’ aparece cinco veces en el texto. La primera de ellas, sobre la cual ya tratamos en este estudio, surge como parte de una de las múltiples imágenes que el narrador utiliza para intentar describir el rostro de Eligia. La palabra está acomodada en el fin de uno de los párrafos de la larga escena en la que Mario cuenta sobre cuando la carne del rostro de Eligia se transforma de frutas en rocas<sup>101</sup>. La misma paradoja semántica que percibimos al leer el título con detenimiento se nota acá, cuando el narrador supone una parálisis de los cambios de la piel del rostro a partir de una imagen del desierto que, a pesar de poder ser estable, fijo e inexpresivo en algunas localidades geográficas (como en Gageac, por ejemplo), es justamente la imagen de la mudanza y de la ausencia de solidez. Esta estabilidad desértica que ha adquirido el rostro de Eligia, por su vez, sufre la agresiva interferencia de erupciones a mover, otra vez, lo que se creía fijo. La carne, ahora erosionada, adquiere, por fuerza del verbo que la transforma, aspecto de tierra. El reverso semántico bíblico surge aquí cuando no es la tierra y el barro que se hace carne, pero su opuesto; y de las semillas de

---

<sup>101</sup> Cito otra vez el trecho: “Este florecer estafalario cesó por causa de las rocas. Después de las dos semanas empleadas en remover las necrosis, le aplicaron los primeros, apresurados injertos. El ritmo de las intervenciones quirúrgicas se calmó, y las idas al quirófano se espaciaron más y más en los tres meses siguientes. Eligia dejó de ser brillante y se tiñó de una costra oscura y opaca. El tiempo de los colores había pasado y llegaba el tiempo de las formas. Sobre la piel se dibujaron líneas que se extendían por caminos inesperados. Las corrientes de ácido se manifestaron con taimado retraso, moldeándose sobre la carne, erosionándola, transmutando la vida en geología, no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpresiva como el desierto.” (23-24)



las frutas que coloreaban esta misma carne brotaron esta geología especial sobre la que menciona Mario: “no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica”. Tampoco es la tierra lo que nutre esta semilla, pero es de ella que se origina el desierto que compone momentáneamente el rostro de Eligia.

La secuencia de imágenes que Jorge Baron Biza crea a partir del inicio de esta escena de transformaciones ininterrumpidas, empezando desde los frutos hacia el desierto, compone, dentro de la misma esfera de un rostro, diversos cuadros que sustituyen partes constituyentes del cuerpo – como carne, piel, venas, sangre, huesos, mejillas, párpados – por elementos otros (o su ausencia) que transitan de la vida a su mineralización, o, para usar la misma expresión del narrador, *transmutan* “la vida en geología”. Estas imágenes, por su vez, surgen en el texto aunque la aparición de cada palabra que las dibujan sea precedida de su negación, como en el trecho que citamos recién: “no una geología sedimentaria y horizontal, sino un trazo de la actividad volcánica”, ya que la mera mención a la condición de esta geología, por ejemplo, es suficiente para construir su imagen en el momento de la lectura y destruirla inmediatamente.

Este procedimiento es repetido a cada imagen que se construye del rostro de Eligia a lo largo de su proceso de recuperación y se asemeja al método de Arcimboldo cuando consideramos el tipo de metáfora de sustitución: la carne por fruto y roca, semilla y desierto. Se nota, sin embargo, que, aunque los sentidos que el pintor mueve en sus cabezas compuestas sean creados a partir de *nombres* dibujados y exijan un movimiento de cambio de perspectiva del espectador, como ha observado Barthes, lo que predomina en sus obras es la imagen, lo estático, lo simultáneo, el espacio íntegro que la pintura ocupa, especialmente porque, para que la cabeza sea vista, es necesaria esta mirada total de extrañamiento e impacto.

Jorge Baron Biza, consciente tanto de la retórica y su capacidad de afectar el lector cuánto de la palabra como vehículo de imágenes mentales, sabe también que lo literario pertenece al orden del desarrollo y que la relación entre imagen y lengua, a partir del cine, ha priorizado la oralidad en detrimento de un trabajo lingüístico más complejo<sup>102</sup>. Su diálogo con Arcimboldo, por ende, incorpora las técnicas figurativas que el pintor desarrolla retóricamente y pone en movimiento las transformaciones de un

---

<sup>102</sup> Vale recordar que lo menciona en su propio texto, “Los ojos de las palabras” (2010), como vimos anteriormente.

único rostro que se multiplica en imágenes sucesivas, extrayendo del arte que domina, la literaria, todo su potencial de visualidad y progresión a partir del juego con los signos y sus campos semánticos que en sus lugares comunes se opondrían, pero que acá se *transmutan*, se transubstancian. El ritmo que intercala tensiones y vacíos en la piel, repetido en el texto, imprime este movimiento, como vimos, a partir de la temática que el narrador desarrolla al contar sobre el cuerpo tensionado de su madre o el espíritu vaciado de su padre, pero también a partir de la construcción de las imágenes mentales de su lector que, mientras lee, consigue ver las frutas, las rocas, la actividad volcánica y el desierto tomando forma y lugares en el rostro carcomido por el ácido como también se deformando progresivamente.

A este momento de la narrativa, central en la construcción de imágenes del rostro que después se van a diseminar como semillas de sentido hacia otros instantes del texto, sigue la observación de Mario a respecto del término de “la ilusión de las metáforas”, sobre la cual nos gustaría llamar la atención para un pequeño trecho: “El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados. La fertilidad del caos la abandonó”. (25) A pesar de la afirmativa reforzar la dificultad que el narrador encuentra de trabajar la connotación y la creación de metáforas para las situaciones que pretende contar, sea sobre el rostro de su madre y su proceso, sea sobre sí mismo y sus sentimientos, esta sentencia sigue la cadena de sentidos recién construida. La negación que hizo el cuerpo de Eligia es el desierto, improductivo, inmóvil, incapaz de moverse a solas; su semilla, ahora, es el ataque de Arón, que ha originado esta conversión. Lo que se produce de esa geología activa, por su vez, es el caos, que Mario, mágicamente, consigue organizar de forma terriblemente armónica, puesto que es literariamente efectivo.

La segunda vez que la palabra ‘desierto’ aparece es como conclusión de una reflexión de Mario sobre la relación de sus padres. Tras la larga serie de descripciones que Mario hace sobre las primeras transformaciones del rostro de Eligia, largamente reproducidas anteriormente en este trabajo, y sobre su doble condición de dependencia y de dignidad, el narrador sitúa otros personajes de su familia a partir de estos eventos: la hermana, todavía niña, permanece en la provincia donde vivía con la madre; el hermano mayor pasa a atender los negocios de la familia para costear el tratamiento y él, Mario, estaría a cargo de los cuidados de su madre. A partir de ese punto, Mario hace una pequeña digresión en el tiempo de la historia y retrocede para el momento

inmediatamente anterior a la agresión y presenta al lector su propio lugar en la familia – desde vivir con Arón en su departamento, huir y vivir vagando por veinte días e irse al departamento de un familiar que lo convenciera a eso – y su posicionamiento en relación a “las pretensiones de maldad de los seres humanos”: ridículas. Concluye la sesión en un párrafo con esta única sentencia: “Así me hice desde muy joven una idea burlable del mal” (30).

Reproduzco acá los dos próximos párrafos que le siguen:

En una oportunidad, un abogado trajo al sanatorio una carpeta de Arón en la que había papeles que servían para empezar la sucesión. Sostenía los documentos frente a los ojos de ella, explicando con voz aburrida de qué se trataba cada hoja. Entre los escritos burocráticos, que pertenecían a los muchos juicios de divorcio que habían iniciado con frecuencia en sus veintiocho años de matrimonio, encontramos una foto de Arón con Eligia, en la que ella estaba instalada muy comfortable bajo su hombro. No reflexioné sobre la expresión de felicidad que mostraba Eligia en la foto ni sobre los motivos que había tenido Arón para guardarla. La manoteé con un gesto hosco y me la guardé en un bolsillo, creyendo que ella no quería verlo ni en fotos.

Después, sentado en el bar, examiné con atención la imagen. Comprendí que la relación de Eligia con Arón no se mostraba de una manera sencilla ni se prestaba con facilidad a las palabras. El episodio me sirvió para desechar toda certeza respecto de mis suposiciones. No estaba para sutilezas. El andamio de necesidades construido por el sufrimiento de Eligia y las exigencias del tratamiento me sirvieron para no ahondar en el tema. Pero la idea de que lo caótico es más tolerable que lo desértico, que yo había referido tanto al Arón espiritual como a la Eligia física, quedó sembrada en mi conciencia de aquellos años: la idea de que el mal no era un tema al alcance de la voluntad, que si alguna vez afectaba al hombre (con menos frecuencia de lo que su orgullo lo suponía) era bajo la misma condición que tiene en la naturaleza: involuntario, total y ausente, como en los desiertos de rocas. (31)

Aunque Mario diga que haya sido impedido por las circunstancias de “ahondar en el tema” respecto de la relación entre Arón y Eligia, la comparación que construye moviendo el campo semántico propuesto desde el título hace este papel, ya que los sentidos salen de la cara y del cuerpo de Eligia transformados en desierto, como forma e

inmovilidad, para agregarle el sentido “involuntario, total y ausente” que, para el narrador, la naturaleza le impone. El desierto del que Mario habla acá es específico: el de rocas; y la semilla de que trata acá es la idea sembrada en su conciencia con respecto al mal. Gageac, desierto de rocas, es la palabra que los nombra uniendo a todos: Arón, Eligia y Mario, como caminantes hacia un mismo destino. Eligia y Arón como cuerpo y espíritu<sup>103</sup>, Mario como brote de un *árbol* genealógico que se interrumpe porque irrumpe como el propio desierto que le dio origen.

El nombre Gageac, que es el mismo nombre de la región de rocas en Francia donde la familia Barón Biza poseía un castillo del siglo XVI, participa también del juego autobiográfico de la novela cuando funciona como metáfora también de la trayectoria de los personajes. El nombre que se vincula efectivamente al linaje genealógico por herencia, en este momento ya perdida, figura también el rostro de Eligia, la relación entre Arón y Eligia y todo lo que de sus vidas se torna árido y rocoso, ya que todos quitan la propia vida. Mario, que transforma ese deseo explícito en texto, lo transforma también en desierto cuando el lector percibe la rigidez, la dureza, la agudeza de sus metáforas y figuras para una comprensión más profunda de lo que nos propone. El lector que inevitablemente se ha envuelto con la narrativa, con los eventos que Mario nos cuenta, con sus reflexiones acerca de sí, de sus padres, de la historia trágica de que participa en la narrativa (y el autor fuera de ella) ingresa también él en el desierto de desesperanza y quiebra de expectativa. La tensión que la lectura nos genera nos lleva necesariamente al vacío, el mismo que nos agarra cuando se está perdido en un lugar para donde no hay salida, en el que para todo lado que se mire no hay nada, como el desierto.

El apellido Gageac acompaña los nombres propios de estos personajes que, por su vez, especifican individual, metafórica e irónicamente los designios de cada uno de ellos. Sus nombres, tal como un título de Arcimboldo, sujeta y condiciona los personajes a su destino personal. Arón, nombre bíblico y patriarcal (pero también el nombre del padre Barón sin la “B”, de *bien*), es el sacerdote que ha acompañado su hermano Moisés hacia la tierra prometida. Su muerte en la narrativa bíblica<sup>104</sup> se dio mientras él y su hermano Moisés sacaban agua de la roca para los hijos de Israel, que

---

<sup>103</sup> O *fantasma*, como vimos con Agamben en *Estancias* (2006) el capítulo anterior.

<sup>104</sup> Biblia Sagrada. Números, 20. Reina-Valera 1960, Agua de la roca. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=N%C3%BAmeros%2020&version=RVR1960>. Visto por última vez el 8 de diciembre de 2021.

los habían seguido atravesando el desierto. Después de este evento y siguiendo las órdenes divinas, Arón es desnudado de sus vestiduras por Moisés que se las vistió a su hijo, Eleazar. Este toma el lugar del padre, que se está preparando para morir. Reunido a su pueblo, Arón muere en la cumbre del monte y para él se hizo, allí mismo, una tumba que hasta hoy es punto turístico por su belleza y rara funcionalidad: ser túmulo, tumba, sepulcro, lápida. Y por su localización geográfica, en el desierto.

Eligia, además de la ironía de llevar un nombre cuyo significado es “elegida”, en este caso elegida para la desgracia y el desierto que se le propaga, es el anagrama de “Ligeia”<sup>105</sup>, personaje de Edgar Allan Poe de un cuento de mismo nombre. En la narrativa de Poe, la personaje que le da título es descrita a partir de sus rasgos de belleza, una belleza “exquisita”, cuya irregularidad el narrador “se esforzaba en vano por descubrir”. La descripción de su rostro y sus líneas es detallada, concentrándose en la frente, la boca, la nariz, los ojos, de manera románticamente apasionada, metafóricamente asociando su belleza grandiosa al sentimiento que el narrador nutre por ella, también grandioso, como “una estrella de sexta magnitud, doble y cambiante”, produciendo, en el que narra, un sentimiento análogo. Esta primera esposa, amada y admirable, se enferma y viene a fallecer. El narrador se casa otra vez, ahora con Róvena, a quien, por sorpresa, odia, pues no consigue olvidarse de la esposa anterior. Róvena, por su turno, también se enferma gravemente y muere, resucitando y muriendo delante del narrador por tres veces, hasta que realmente vuelve a vivir. Lo hace, sin embargo, cambiando la apariencia y renace como Ligeia, reconocida por los largos pelos y ojos grandes, todos negros, al contrario de Róvena, que los tenía claros, pelos y ojos.

El nombre que Jorge Baron Biza delega al personaje que supuestamente es el de su madre, fácilmente identificable por las semejanzas entre los eventos principales conocidos entre la persona y el personaje, hace parte del juego biográfico que propone. Más allá de vincular estos eventos entre su madre y la madre de Mario, el autor le concibe un nombre literario que dialoga con otros aspectos de su vida familiar de forma explícita en la novela, como el hecho de ser una de las esposas que tuvo el narrador de Poe, la pasión desmesurada en relación a una y el odio en relación a la otra al punto de, fantasmagórica en el texto, desfigurarse de una a la otra. Por supuesto que, en *El desierto y su semilla*, este diálogo con la literatura de Poe se da una vez más de manera

---

<sup>105</sup> Alan Pauls, en “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo” (2011), dice: “Eligia es Clotilde, rebautizada según “Ligeia”, el clásico romántico-*freak* de Poe.” (21)

irónica, ya que la desfiguración del rostro de Eligia le genera una secuencia de muertes en vida para constituirse gradativamente del desierto a la nada. Ligeia de Poe resurge encerrada en la alta torre; a la primera esposa, Arón/Raúl le entierra en “una tumba de doscientos pies de alto”; la segunda decide por sí misma interrumpir una vida proveniente de las muertes que le antecedieron tirándose de altura equivalente. Vale la pena recordar que Ligeia es también el nombre de una de las sirenas de la mitología griega, constituida por mitad mujer y mitad ave.

Mario, el nombre común y viril que el narrador recibe, también se muestra irónico cuando, por medio de los eventos que narra sobre sí, se encuentra constantemente inserido en una serie de escenas de sexo en las cuales nunca es el protagonista, ridiculizándose en estos contextos (69; 95; 122; 164) y confirmando que la práctica sexual efectiva se consume bajo alto pago, con prostitutas extranjeras. La virilidad que su nombre anuncia, por lo tanto, se dirige al vacío de las relaciones que concluye y de que participa, mostrándose víctima y agresor de múltiples tipos de violencia, reproduciendo por un lado el comportamiento del padre como aquel que hiere y por quien ya fue herido; pero también, en otro nivel, el de autor que narra la pornografía que no se constituye representación de tensión o de excitación sexual por interferencia del humor y de lo ridículo.

La tercera vez que el narrador utiliza esta palabra, ‘desierto’, es para concluir su descripción sobre el cuadro de Arcimboldo, reproducida anteriormente con el largo trecho que le precede<sup>106</sup>. Aunque no hayamos explicitado en el análisis anterior este detalle específico, la doble mirada que Mario percibe en el cuadro de Arcimboldo coincide moralmente con los aspectos que a lo largo del texto esparce sobre cada uno de sus padres. El “aire de víctima asombrada” (125) que viene del ojo del pollito “desplumado y vivo” (125) se vincula a Eligia, descarnada y viva, víctima asombrada del golpe que ha sufrido. “La mente siniestra de estratega” (125) que despide el ojo del jurisconsulto, por su vez, se revela como la de Arón. El “anamorfismo psíquico” (125) que asociamos anteriormente a la mirada de Mario y a la invitación que hace a su lector

---

<sup>106</sup> Cito nuevamente las dos últimas sentencias a que nos referimos en este análisis: “Me sorprendió que esa cara imaginada cuatrocientos años atrás conservase el poder de revelar dos estados de signo moral contrarios y superpuestos. Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato — la fría y despiadada — una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas, instrumento de la transrazón, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos, como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto.” (124-125)

para que perciba lo oculto a partir de las lecturas estéticamente receptiva y retóricamente consciente, abarca también “la inocencia más despojada” (125) de su madre y “el cálculo frío y despiadado” (125) de su padre. De él surge el mal, que para el narrador ahora deja de ser “involuntario, total y ausente, como en los desiertos de rocas” (31), para acomodarse como rocas “detrás de la carne sin plumas” (125).

Esta transferencia de sentidos, que, como vimos, se da en el plano de la construcción de metáforas específicas que se esparcen a lo largo del texto por metonimia, presenta otro aspecto vinculado a la retórica sobre el cual nos gustaría mencionar: la agudeza. Las primeras metáforas construidas en la narrativa y vinculadas al rostro de Eligia llevaron la imagen del rostro destruido por el ácido hacia otros contextos los contagiando con la memoria constante de la tragedia anunciada y en proceso durante el desarrollo del texto. La palabra “desierto”, por su vez, se ata a ese funcionamiento a partir de otra estrategia, especialmente porque la estamos tomando como la metáfora continuada responsable por la principal alegoría del texto por presentarse de inmediato en el título de la novela.

Para llegar, sin embargo, al aspecto que une “rostro” a “desierto” como metáfora, fue necesario la construcción, en el texto, de la narración de los eventos y de la situación clara (aunque inverosímil para el autor, en la vida concreta) que ha permitido esa aproximación. Tal como otras de las palabras que fueron hechas metáforas de las etapas de recuperación del rostro de Eligia, la palabra “desierto” se refiere a otros contextos también figurados, como estamos viendo. La cuestión que se plantea acá, no obstante, parte del distanciamiento agudo que se fue estableciendo entre la metáfora y los sentidos que alcanza, exigiendo de su lector, obligatoriamente, como en Arcimboldo, una mudanza de perspectiva para que la figuración produzca su efecto, que produzca “sentido”.

João Adolfo Hansen, en su estudio sobre la alegoría, nos muestra las definiciones de Quintiliano, que la explica como una secuencia de metáforas que puede presentar sentidos diversos de lo de las palabras y, por veces, incluso su contrario (28-29). El retórico romano, que ha vivido en el primer siglo de la era cristiana, asocia la alegoría, entonces, “a la metáfora, la comparación, el enigma”; “los *asteísmos* o sarcasmo, el proverbio, la contradicción”; la ironía, la parodia (29). Quintiliano va también definir la alegoría como *tropo*, o sea, como transposición, sustitución de un

signo *en presencia* para un signo *en ausencia*, basándose en la relación posible entre trazos semánticos de los significados de ambos los signos (29).

Dado que estos signos presentan necesariamente una incompatibilidad semántica, percibida por el lector, este es también forzado, por esta incompatibilidad, a buscar aquello que las vincula; cuando este movimiento se da continuamente tenemos la alegoría (31). Esa incompatibilidad, por su vez, se produce en grados de alejamiento, pudiendo ser juzgada como elogiada, *verosímil* y *decorosa* hasta intolerable, *inverosímil*, *incoherente* o *hermética*. Como “lugares comunes” (*loci* o *topoi*) alegóricos, por lo tanto, se han ordenado por la Retórica, como vimos anteriormente, en relación a su “léxico, temática y fraseología” (30-31). Considerando que la alegoría movimenta tres instancias, a saber, un sentido literal (descriptivo), un sentido figurado (asociativo) y otro sentido literal ausente<sup>107</sup> (substancia/tema) (43), “o critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é, retoricamente pensado, o critério desse discurso implícito: seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção” (42).

Las cualidades a que deberían subordinarse el discurso, para que se mantuviera la *convención* y la *naturalidad* eran la *brevedad*, la *claridad* y la *verosimilitud* (44). El propósito era construir una buena *mimesis*, juntar oyentes y predisposición para ser escuchado; la facilidad de comprensión de lo que se estaba siendo dicho y la factibilidad de lo que se dice con efecto de producir persuasión, inducir a la creencia y a la acción (46-47). Según Hansen, aún, la alegoría que mantiene las “virtudes” retóricas necesarias encuentra por lo menos una parte del enunciado vinculado a su sentido literal para que la transición para el sentido figurado sea clara y agradablemente ornamentada.

No es de ese tipo de alegoría que se trata “El desierto y su semilla”. La mezcla de metáforas que no se ordenan en un único haz de significaciones es criticable y, por lo tanto, recibe la definición de “incongruencia”. En ese tipo de alegoría, *la malla affectatio*, “ocorre uma espécie de contrariedade no gênero, não se respeitando as diferenças específicas que são condição de um conceito proporcionado ou da figuração ordenada” (67). Otro nombre que se le da a este tipo de alegoría es *inconsequentia rerum*, la inconsecuencia de las cosas, pues de ese acercamiento y yuxtaposición de

---

<sup>107</sup> Es decir, el sentido alegórico, que Barthes ha analizado como el sentido cultural que se construye en la obra de Arcimboldo.



elementos distantes de manera inadecuada se produce hibridismos y monstruos retóricos, como ocurre con las *Cabezas Compuestas* de Arcimboldo.

Nos parece interesante el nombre de *inconsequentia rerum* para poner en funcionamiento un juego alegórico de metáforas cuyas referencias no se asemejan e inclusive se contradicen. La trayectoria de la palabra “desierto” en la narrativa, por ejemplo, surge como metáfora de la piel quemada de la madre por el ácido, naciendo de las semillas de los frutos que por allá también surgieron, pasando por el cuestionamiento del supuesto afecto que sus padres nutrieron entre sí. Esta metáfora se desarrolla hasta llegar a ser parte yuxtapuesta, pero escondida, en una Cabeza Compuesta de Arcimboldo, en la cual se ve la muerte estampada por medio de la calidad que une los elementos que componen el rostro del *Jurisconsulto*, en lenta descomposición. La sorpresa de encontrar un animal “desplumado y vivo”, como Eligia, y un “brillo distinto” en el ojo, como el de Arón, lleva el narrador a imaginarse, por *ausencia*, el desierto y las rocas por tras de la descomposición en vida que Mario percibe en el cuadro.

Para Hansen (2006),

A *agudeza* – que o século XVIII iluminista considerou *incoerência* – corresponde a uma relação inesperada, artificialíssima, entre dois conceitos distantes, feita de modo a pôr em correspondência também inesperada relações de objetos distantes. O leitor ou o ouvinte são convidados a deduzir, relacionando a expressão aguda com o significado pretendido; se conseguem fazê-lo, tornam-se cúmplices do autor, tão agudos ou inteligentes quanto ele. (70)

Sería pretencioso afirmar con seguridad sobre el *significado pretendido* por el autor, porque este camino apunta para muchas direcciones, pero se observa que más allá del juego autobiográfico que Jorge Baron establece con el lector desde el principio, la complicidad que también se quiere construir no parte apenas del narrador con sus íntimas reflexiones, pero parte también del autor, escondido, como esta roca, por detrás del enunciado que nos presenta a sus lectores. A pesar de la agudeza, del distanciamiento entre la relación que se propone a establecer entre los elementos que van a constituir la alegoría, los antiguos retóricos la calificaban como productoras de armonía, belleza, eficacia, espanto y efecto inesperado de maravilla. João Adolfo Hansen explica, aún, que esta incongruencia se genera por la combinación de categorías

distintas para construir las metáforas, a partir de las categorías aristotélicas<sup>108</sup> y puede ser significada por medio de tres especies de signos y relaciones: “1ª. por mera convenção; 2ª. pela relação de inclusão ou sinédoque entre a coisa significada e a significante; 3ª. pela semelhança entre elas” (330). La primera de ellas se construye a partir de las metáforas cristalizadas de manera arbitraria, como el rojo representar la guerra o el cristal representar “cualquier cosa lisa, transparente, húmeda, fría o líquida”. La segunda se da por sinécdoques alegorizantes, como “la espada por la guerra, la pluma por la doctrina, el arado por la agricultura”. La tercera es la relación de semejanza, en la que un signo es sustituido por otro, y eso puede ser de tres especies: “atribución, proporción y proporcionalidad”. Hansen sigue:

Assim, por atribuição, tem-se a semelhança de duas coisas que participam em uma única forma, chamada “unívoca”; por proporção, a semelhança de duas coisas que não têm uma forma comum, mas duas formas proporcionalmente análogas; por proporcionalidade, tem-se a mesma relação de proporção, mas operada com conceitos distantíssimos, que são entendidos como alegorias ou enigmas que correspondem às anamorfozes da pintura. (330)

En *El desierto y su semilla*, el rostro de Eligia en aquel estado específico ha generado la metáfora del desierto por atribución, ya que ambos tenían la misma forma. La relación entre Arón y Eligia se asocia al desierto por proporción, pues las categorías que se vinculan son la de relación y la de substancia, o sea, formas distintas pero análogas en relación a sus efectos; el desierto escondido detrás del rostro de Arcimboldo, por su vez, se inserta en una alegoría que ya opera con conceptos distantísimos, generando por sí misma la anamorfose que construye la ambigüedad de observación. El “anamorfismo psíquico” que el narrador agrega a su crítica de la obra incluyendo el desierto de rocas escondido agudiza todavía más una alegoría que ya viene desde el principio cargada de signos otros construidos hasta este punto de la narrativa. La noción del mal que se ha vinculado al desierto dialoga con la descomposición en vida que el cuadro de Arcimboldo por su parte alegoriza, incluyendo cada vez más sentidos a una palabra ya pesada por los contradictorios sentidos bíblicos que ya cargaba y los sentidos ya construidos en esta misma novela.

---

<sup>108</sup> Ver también “Retórica da agudeza” (2000), de João Adolfo Hansen.

La cuarta vez que la palabra ‘desierto’ aparece en esta narrativa significa ausencia de personas<sup>109</sup>, y la última vez es en el último capítulo de la novela, el décimo segundo, que se asemeja a una página de diario, con fecha de enero de 1979, con signo de interrogación sustituyendo el lugar y el día de la cabecera. La situación que se dibuja es la última ida de Mario al departamento de sus padres para, después del suicidio de Eligia, vaciarlo y ponerlo en venta. En ese ejercicio de recoger algunos objetos y tirar a otros, Mario parece desarrollar una triple actividad: revistar lo que resta a esta historia narrada, reflexionar sobre sus efectos y consecuencias y escribir como si trajera la carga de toda su narrativa, ya compartida con su lector, al presente de la enunciación para ahí interrumpir el tiempo del discurso y de la historia.

Mientras tomaba de todas las botellas que todavía estaban en el departamento, Mario encuentra, en el cofre, muchos años después de su muerte, la última novela de Arón, la que en el capítulo anterior el licenciado lo busca disuadir de leer, y la lee:

Leo: “¿Por qué no negar al hijo engendrado más por curiosidad que por deseo? ¿Qué obligación de amar al nacido? Que carguen ellos con su vergüenza y no yo con su perdón.”

Trato de imaginar qué lugar puedo hacerme yo en ese texto y no encuentro ninguno. Trato, también, de rechazar de plano todo lo que me vincule con esas letras impresas y su autor. La indignación me hace dar un respingo. Releo algunos pasajes: ha ido mucho más allá que los borrachines, ha construido un espacio en el que es imposible reconocer un límite. Abrió un desierto al que no se le ven fronteras, género de mal que ya no necesita ejercitarse en la agresión, porque se ha encerrado en un orbe en el que no cabe lo humano; un mundo narcisista, que se crea a sí mismo, que corta toda relación, toda perspectiva, toda reunificación. Ha elegido mirar hacia el vacío, el grado cero de la esterilidad, producir donde no se produce ni se admite ningún defecto, porque reconocer un defecto supone ya admitir que existe alguna perfección: el grado cero de la esterilidad. Para llegar voluntariamente al desierto, Arón ha desandado su amor por Eligia y su trayectoria política rescatable de los años treinta. (240)

---

<sup>109</sup> “Cuando ya el local estaba casi desierto, aparecieron por primera vez unos viejos parroquianos a los que no les importaba el fútbol. Preguntaron asombrados por qué había tan poca gente. Un barman hizo un gesto ampuloso y dijo: “¡Hubo una batalla que no le quiero ni contar...!” Y así entró esa noche del 13 de agosto de 1966 en la historia y la leyenda.” (160)

Diferente de las otras menciones al desierto que tratamos acá, siempre comparativas y refiriéndose a una imagen específica del desierto, acompañado de las rocas, acá la palabra aparece ya como metáfora, añadida al verbo que le antecede como en la historia bíblica en la que Moisés, por milagro, abre el mar. Sin embargo, la abertura que Arón genera es el camino para tierra ninguna que florezca. El vacío de sus momentos en la narrativa recibe su justificativa porque este desierto que Mario pone en diálogo cercano con el mal, lo no humano, la soledad, el propio vacío, lo estéril, trae en sí desde el principio del texto el devenir del rostro de Eligia petrificado, relleno de vacíos; la figura de sus padres juntos y felices antes de la entonces involuntariedad del mal; la mirada fría y despiadada, atenta al mal y sin conciencia de sí misma.

La semilla que se vincula inmediatamente a ese desierto, por herencia, es el propio Mario, que la niega. Y niega con las reflexiones finales sobre su padre en tono que se posiciona entre la denuncia y la confesión, ya que en el medio de estas reflexiones reconoce el mal hecho a Eligia por Arón, cuestionando este daño con estupefacción hasta reconocer en sí mismo la origen de sus afectos y de su propia contradicción, bien como la repetición del mismo tipo de actitud y comportamiento del padre, como los daños que ha hecho a la propia madre y a la Dina:

Ahora, la opción parece ser, para mí, o parricida de su memoria, o resentido por herencia, sin beneficio de inventario; o vulgar imitador en la copa y el balazo.

(...)

Todas las reflexiones que me he planteado respecto de Arón, valen también para mí. Parece la única puerta que me dejó entreabierta. Comprendo que esa abertura hacia el abismo quedará en mí para el resto de mi vida. (242-243)

Más allá de celebrar la memoria del padre y de transformar su resentimiento en texto relleno de belleza y profundidad, la toma de conciencia del personaje en relación a su propio ímpetu de negación exhibe un proceso narrativo que el propio narrador ya nos había brindado: el efecto del inconsciente provocado por la distorsión entre enunciado y enunciación. David Wellbery, crítico que también va a dedicarse a reconocer la retórica como técnica de escritura todavía vigente, la que él va a llamar de “retoricidad”, percibe una relación entre la retórica y la psicoanálisis, ya que en este,

os mecanismos de um mundo mental de outro modo oculto são revelados nas figurações da linguagem. Padrões verbais, metáforas, trocas e tropos similares que o retórico clássico poderia ter descrito em termos de ornamentação superficial e efeitos sobre uma plateia se transformam em manifestações externalizadas, sem intenção consciente, de vontades e temores, desejos e terrores que foram internalizados. (36)

A lo largo de toda la narrativa Mario dice considerarse “enemigo personal de la violencia” (129) y alejarse de observaciones sentimentales en relación a los eventos que narra (25, 39, 151), pero estos eventos, siempre rodeados de mucha bebida, ironía, apatía y ridiculizaciones, cuentan también con gestos de pasión y violencia por parte del narrador. Si lo que *dice* en la enunciación promueve este alejamiento entre sí y la conducta que considera abominable de su padre, lo que *hace*, reproducido con gesto y acto en el enunciado, nos muestra todo lo contrario, inclusive habernos brindado con este libro y la toma de conciencia profunda de sí y de sus semejanzas genealógicas en medio al alcohol.

La palabra ‘semilla’, por su vez, aparece en el texto apenas dos veces. La primera es cuando Mario, en su viaje solo por Italia, conoce a la pareja de australianos y pasa a seguir con ellos como guía turístico. Al visitar el cementerio del pueblo en donde se encuentran, el señor cuestiona sobre las tumbas, que no son de la misma época que la de la iglesia. Mario traba una conversación con la florista – que vende habas e insiste bastante para que él se las compre – y ella le cuenta que el cementerio había sido levantado para el cultivo de las habas. Es un trecho largo pero bastante intenso con respecto a un tipo de juego que Biza hace con los significantes de las palabras. Los temas de estas diez páginas giran alrededor de situaciones tensas tanto de la vida de Mario como de la vida de los nuevos personajes, bien como del cotidiano común: cementerios, iglesias, huesos, tumbas, comida, nacionalidades, muerte, soledad. La narrativa, por su vez, se encarga de tirar estos temas en el texto jugando con sus sentidos deslizados para culminar en la broma que el narrador hace a la pareja de australianos, mencionada por Sylvia Saítta y retomada en la primera parte de este capítulo. Cito la larga escena en la que la palabra ‘semilla’ aparece, tras el momento en el que Mario cuenta que en Italia los cementerios muy grandes son desechos para beneficio de la agricultura, enterrando cuerpos de épocas distintas en una misma tumba y los huesos son recogidos para transformarse en piezas para la construcción de capillas e iglesias,

como la Vía Veneto, en Roma, donde, de acuerdo con Mario, “los ángeles de los altares son los esqueletos de los principitos Barberini muertos por la peste”:

— ¿Usted no está burlándose de nosotros? — y Sarah, incrédula, me atraviesa con su duda.

— No. Vayan y compruébenlo ustedes mismos. Hay otra, en Milán, pero es muy alta y menos estable; tuvieron que ponerle un alambre tejido para sostener los muros de fémures y cráneos, para evitar un derrumbe... Si no fuese por esas capillas, casi toda Europa sería un cementerio. Usted tiene aquí más muertos que metros cuadrados... Tome por instancia los arqueólogos: llevan consigo, en sus trabajos de campo, pequeñas cámaras fotográficas. Con aparatos de sonar buscan las antiguas tumbas. Cuando hallan una, a varios metros debajo del olivar o trigal, taladran un minúsculo agujero, y con esa especial cámara sacan fotos. Si encuentran valiosos objetos, abren; si no, ¡oquéí!, deja los campesinos arando. No es bueno que los cementerios crezcan demasiado, a expensas de las semillas. Déjalos sembrar habas... como aquí.

— Esa cosa de desarmar los cementerios me parece un pecado, una falta de respeto — observa muy preocupado el viejito, mientras toma fotos y fotos —. ¿Cómo sabe usted tanto de tumbas?

— Está en la familia. Mi padre construyó en su rancho una gigantesca, de doscientos pies de alto, y una catacumba de mármol negro debajo, para enterrar a su primera esposa, de sólo veintitres años, con todas sus joyas. Él leía Poe.

Los australianos se miran entre sí.

— ¡Una tumba de doscientos pies alto! — exclama Charles. Usted está bromeando. Usted ha estado entontándonos todo el tiempo. ¡Qué fantasía!

Pero el viejito no está enojado; en realidad, parece bastante complacido.

— Bueno, sí... era una broma, una grande, pero ahora les diré la verdad: en mi país hay unos salvajes que no sólo reducen las cabezas, sino también todo el cuerpo de sus enemigos: quedan como muñecos de apenas medio pie de alto. Sus mujeres los consideran los adornos más preciados; no los cambiarían por ningún brillante del mundo. Nadie sabe qué sustancia usan para la reducción.

— Sí, algo oí en torno de eso. Me parece a mí muy interesante — comenta Charles — pero tampoco me parece una buena idea. Esos salvajes, ¿no entierran en tumbas a sus pobres enemigos? (184-186)

El trecho, a pesar de parecer retratar un momento de recreo o de pausa para Mario en su rutina de intercalaciones entre la tensión que el intento de restablecer un rostro para Eligia genera y el vacío que la memoria de Arón le sugiere, se posiciona en la narrativa inmediatamente después de que el narrador cuenta que ha dejado caerse la sopa humeante en la cara recién construida de su madre (168-169). Este capítulo, el VIII, empieza con la epígrafe de Paul Celan<sup>110</sup> y el género en el que Mario escribe se parece también a una página de diario, con fecha de septiembre de 1966. Las tres páginas anteriores al encuentro con la pareja de australianos se desarrolla como una reverberación, de esa vez, de su propio vacío y de su percepción sobre la soledad, de cuestiones que el hecho de viajar solo le plantea, de su situación de escasez financiera (por gastar todo “en tres días, en whisky y una puta polinesia” (174)), de la falta de empatía en relación a los “muchos idiotas” que encuentra en el camino, de su observación perspicaz con relación al arte que solamente él ve en todos lugares por donde va y a la estupidez de los que le quieren averiguar su procedencia. La sensación de pérdida y el descanso físico, por lo tanto irónico, en un banco de iglesia (176).

El efecto sobre el cual mencionamos anteriormente sigue su ritmo entre tensiones y vacíos pero también entre las temáticas que le corresponden, como la irrupción de otro gesto violento a agredir el rostro de Eligia, ahora involuntario por parte del narrador, pero que genera una vez más la abertura de la misma herida, y, como dijimos, la reflexión sobre su propio vacío, que se nutre de la ironía con la que va a

---

<sup>110</sup> Un signo/ se habría de unificar/ como respuesta a un cavilante arte rocoso (173)

tratar de este momento de la narrativa. El momento de “recreo”, por lo tanto, no se realiza en la escritura, pues los elementos que el narrador trae no se separan de la experiencia narrativa anterior, de las imágenes que ha construido con relación al rostro de Eligia ni a la memoria de Arón y todo lo que eso ha implicado a lo largo de lo que nos cuenta. El encuentro con la pareja extranjera, al contrario de seguir la secuencia de sentidos vinculados a la carne y a la nariz, por ejemplo, pone de relieve los huesos y la muerte. Los personajes se encuentran para visitar a cementerios e iglesias, las cuales también son una especie de cementerio, pues llevan huesos como partes constituyentes de su estructura; los australianos poseen una funeraria y Mario menciona la tumba que Arón ha hecho a su primera esposa, o sea, una serie de encadenamiento de sentidos que parece llevar la novela a otra instancia.

Se podría decir que esta escena no presenta relación aparente con el tema central de la narrativa, no hubiéramos leído recién sobre los huesos de Eligia expuestos en vida y sobre la muerte voluntaria de Arón, que fue “de la morgue, rápido al crematorio” (68). La ironía y la burla que se hacen sentir en el trecho transcrito cala todo el capítulo, mezclando la temática seria que envuelve las tumbas, su historia europea y la crítica del arte de las tumbas y de los frescos, estatuas, columnas y muros de las iglesias (179-181) a la riña aparentemente superflua entre el narrador y la florista (182-183).

La segunda y última vez que la palabra ‘semilla’ aparece es cuando Mario habla con el licenciado cuyo nombre se omite y este intenta ridiculizarlo por las revisiones bien hechas que hacía aunque estuviera siempre alcoholizado, lo que no se mantiene en relación a la “sintaxis culinaria”. La palabra aparece cuando el narrador menciona la definición de todos los granos utilizados en las recetas cuyas revisiones hacía mezclando todas las semillas:

— (...) En las recetas te armaste un lío con los garbanzos, las habas, las judías, los porotos, las lentejas, las habichuelas, las arvejas... ¿Pero para vos es todo lo mismo?

—¿No son más o menos lo mismo? Todavía hoy no sé distinguir... Eso sí, conozco todos los nombres. Te olvidas del guisante, el frijol, la alubia, la judía negra, el caragilate, la algarrobilla y unas cincuenta más, pero como en mi diccionario dice siempre lo mismo: “Planta herbácea leguminosa, que produce



un fruto esférico y comestible, en vaina. / Semilla de esta planta”, ¿cómo querés que las diferencie? (232)

El tono irónico de esta escena prevalece, en especial, por la justificativa de Mario basarse en la unicidad del significado literal que todos los granos mencionados llevan en el diccionario. Aunque designen tipos de granos distintos, se asemejan a partir de esta definición. Lo que llama la atención en estos dos momentos de la narrativa es que ambas las “semillas” son de habas. Estas ‘habas’, por su turno, aparecen más veces en el texto: la primera es cuando Mario estudiaba en Montevideo y era obligado a arrodillarse sobre habas como punición (39); la segunda es justamente cuando Mario está con la pareja de australianos y las habas son plantadas en lugar de los huesos, conforme vimos recién; y la tercera vez es cuando Mario habla con la tía de Dina y ella le cuenta que se ganaba la vida durante la guerra cocinando para un grupo de oficiales alemanes, pues estes, cuando lo hacían, cocinaban tan mal “que las habas quedaban duras como huesos” (211). Importante recordar que cuando Mario corta el rostro de Dina, dice que le ha podido ver el hueso (220).

De estas dos veces en que las semillas se asocian a los huesos, vemos una metáfora que se forma, como en Arcimboldo, primero por sustitución y después por semejanza. Pero a partir del momento en que los huesos se atan a esa secuencia semántica, el hueso pasa a ser, como la carne, un signo mutante, cambiante, que se refiere tanto a los huesos desenterrados para construir iglesias y a las habas duras como huesos cuanto a los huesos expuestos de Eligia, y el de Dina, que aparece cuando Mario le corta la faz. Los huesos enterrados en la tierra como semillas tampoco pueden generar mucha vida que se propague. La lápida surge acá como el brote de esa semilla plantada.

La lápida, por su vez, es la metáfora que Jorge Baron Biza toma prestada de William Wordsworth con respecto a la *autobiografía*. En ensayo publicado en 2001<sup>111</sup> intitulado “La autobiografía” (2010), Biza discurre con respecto a ese tipo de escritura tratando de la relación que escritor y lector establecen en el pacto autobiográfico, cuestionando algunos de sus supuestos preceptos, como el de que el escritor es un sujeto que puede conocerse a sí mismo y expresar este conocimiento, al paso que el lector es alguien que acepta estas bases y verifica lo que de esta escritura es verdad. Para el escritor, el autobiógrafo ni siquiera posee un conocimiento privilegiado sobre sí mismo, porque uno puede equivocarse, el punto de vista sobre los hechos puede cambiar con el

---

<sup>111</sup> Recopilado por Martín Albornoz en *Por dentro todo está permitido* (2010), como vimos anteriormente.

paso del tiempo, y la memoria es selectiva. Tras desbancar una serie de argumentos que mantenían la definición del género, Biza menciona la búsqueda de la crítica hacia lo que sería “una célula mínima que nos da pie para la autobiografía: el nombre” (143). A pesar de justificar la función del nombre como la identidad del que escribe, Biza llama la atención para la relación del nombre con nuestra muerte. Y es entonces que la metáfora de la lápida ingresa en su reflexión, pues “trae los hechos fundamentales de nuestra vida: el nombre, el momento del nacimiento, el año de la muerte (el marco temporal), a veces una declaración de afecto, de amor, que también es un elemento clave de la autobiografía” (143).

Esta imagen de la lápida, al mismo tiempo que es concisa y objetiva, una vez que lleva el resumen de una vida después de la muerte, funciona en nuestra lectura como un punto en el que se concentra también las principales metáforas que desarrollamos, presentes en *El desierto y su semilla*, como el nacimiento de una vida que surge tras un evento que, como semilla del desierto, esparce la aridez, la muerte, la esterilidad, la nada. De los primeros frutos que maduraron en el rostro de Eligia, solo surgió más tierra y roca, desesperanza y desilusión, la muerte como voluntad, a considerar que todos los personajes se han tirado la vida con excepción del narrador que, como ya lo sabía, se ha transformado en texto preservando también como semilla una memoria que se irrumpe a cada vez que es leída, como un desierto.

Citando en este ensayo el mismo texto que cita en su literatura, “La autobiografía como desenmascaramiento”<sup>112</sup>, de Paul de Man, Jorge Baron Biza retoma la reflexión de De Man sobre la misma metáfora. Para De Man, segundo Biza,

la lápida tiene dos aspectos: uno abierto al mundo y otro enterrado. El aspecto abierto – esa parte de la lápida que tiene la escritura, que da la cara al sol, que representa los aspectos luminosos de nuestra vida – comunica con una parte enterrada que representa – o que es – la muerte. Esa pieza oculta también es todo aquello que no tiene forma, que permanece en nosotros de manera informe, y que por lo tanto no se puede expresar tan sencillamente, como por ejemplo el sueño o el subconsciente. (143-144)

A pesar de Jorge Baron Biza, como dijimos, nunca haber negado que su texto se trataba de una autobiografía, aunque no confesional, como va a decir el autor a Christian

---

<sup>112</sup> “La autobiografía como desfiguración” (1991).

Ferrer<sup>113</sup>, Jorge Baron Biza cambia en el texto justamente aquello que él propio va a decir, con la crítica, que es la “célula mínima” para la autobiografía, el nombre. Vimos que muchos críticos ya se han debruzado sobre esta cuestión, pero nos gustaría señalar una vez más, en presencia del reconocimiento explícito del autor en relación a este tema, esta ruptura que ha generado tantos estudios.

*El desierto y su semilla*, entonces, como una narrativa que se apropia de eventos verídicos y los recrea literariamente, construye una linealidad textual que empieza el tiempo de la historia en el momento de los primeros cambios en el rostro de la madre y se cierra luego después de su muerte, relleno de interferencias en el tiempo del discurso, como reflexiones y digresiones del narrador con respecto a estos eventos que a él mismo le aterroriza. Tras todo eso, es interesante preguntar no apenas por que cambia su nombre, una de las pocas informaciones clave para la autobiografía, pero por qué elige para sí el nombre Mario?

Más que dialogar con la crítica y la teoría, lo que hace, como vimos, Jorge Baron Biza dialoga con la propia tradición literaria. Los nombres de los personajes de la novela no son aleatorios, como vimos y aquí retomamos: Arón, hermano del Moisés bíblico, que lo ha acompañado a atravesar el desierto para que llegaran con el pueblo de Dios a la tierra prometida. Este mismo Arón después es el que va a incitar este mismo pueblo a idolatrar un becerro de oro en cambio de venerar a Dios<sup>114</sup>; Eligia, más que “elegida” – uno de sus significados – es también, como vimos, Ligeia, personaje de Allan Poe que muere y renace como la primera esposa del personaje que es su marido en la historia.

Mario, por su vez, antes de ser el nombre del narrador de *El desierto y su semilla*, es un personaje de “Mario y el mágico”, corta pero potente novela de Thomas Mann, escritor que ya mencionamos estar al lado de Proust como lecturas de Biza en la solapa del libro. La novela narra la historia de una familia francesa en visita a una pequeña ciudad de Italia. Tras algunas situaciones y críticas de cuño político en la narrativa, la familia, compuesta de un padre que narra la historia, la madre y dos hijos,

---

<sup>113</sup> “Quien conociera la tragedia podría haber supuesto que, si bien Jorge Barón no había logrado domesticar sus fantasmas ululantes, al menos los dejó en orden. Me escribió: “La novela es obviamente autobiográfica, pero no es confesional. Es cierto que hay una base existencial en la trama, que busca, más que cicatrizar, establecer qué pasó en aquellos años.” (Ferrer, 2007, 15)

<sup>114</sup> Biblia Sagrada. Éxodo, 32. Reina-Valera 1960, El becerro de oro. Disponible en <https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%89xodo+32&version=RVR1960>. Visto por última vez el 9 de diciembre de 2021.

van a un espectáculo del mágico Cipolla, construido como una figura oscura, entre el mal y la representación del mal, percibido por la descripción que el narrador hace de él, personaje de huesos contorsionados, dientes podridos, llevando una mirada entre indiferente y cruel, una capa negra, bebida y cigarrillos, de los cuales se servía a cada rato, y un látigo.

Este personaje, el mágico, en el día de su espectáculo, demuestra un tipo de magia muy perversa, a la que comprendimos cómo hipnosis. Hace que, por pequeñas provocaciones en la platea, los que reaccionan sean obligados a hacer cosas que les deja feos, avergonzados, con dolor perante el público, tal como poner la lengua afuera para todos, contorsionarse de dolor en la panza, caminar hacia determinada dirección como sonámbulos, acostarse en dos sillas apoyados por apenas el cuello y los pies y todavía permanecer con el cuerpo duro para que otro se le siente encima, entre otras manipulaciones con intuito tanto de divertir a las personas no atentas al que sucede en esta presentación como a mostrar el dominio que el mágico, en realidad, tiene de las personas presentes y cómo se las puede poner bajo su control.

Mario, personaje que da título a esta novela de Mann, es un joven sencillo, humilde y el último de los presentes en el espectáculo que ha sido víctima del truco propuesto por el mágico. Este personaje tiene su vida sentimental expuesta y burlada por carcajadas del público. El narrador demuestra sufrir al contar “porque fue la prostitución de los secretos más íntimos” (68). Cipolla crea la ilusión de ser, él propio, la mujer de quien Mario está enamorado y le fuerza, por la inducción de su imaginario, a darle un beso apasionado en el mágico perante la platea. Todos se ríen del joven, ridiculizado por la situación. La ebullición de sus sentimientos al verse expuesto de esa manera hace que Mario se vuelva en contra del mágico y, con tiros, saque la vida del hombre que lo había hecho de payaso en el espectáculo.

En las últimas páginas de *El desierto y su semilla*, el lector tiene la impresión que Mario finalmente toma conciencia de sí; que, con la ayuda de los objetos de memoria todavía presentes en el departamento y el trabajo de recogerlos, la lectura del libro de Arón y algunas botellas de alcohol, percibe el efecto contrario que la negación de su padre ha construido en su trayectoria de reproducir inconscientemente su comportamiento.

La confesión de Mario, sin embargo, no es la confesión de Jorge Baron Biza. Si Mario toma nota de su contradicción apenas al final de su narrativa produciendo un

relato expresivo y potente con relación a su rol en toda la historia que nos termina de contar, Jorge Baron ya la tiene desde el principio. Tal como un personaje de doble personalidad, Jorge Baron Biza, como el mágico de Thomas Mann se obliga a sí mismo como Mario a externalizar un posible proceso de identificación de sí que, como autor, ya lo sabía. La magia hacia Mario, entonces, busca crear el espectáculo y la producción de los sentidos por él vivido en nosotros, los lectores. A Mario le restó, como al personaje de Thomas Mann, matar a ese mágico que ha abierto a fuerza su más profunda intimidad.

### **3.6 Dina y las Fuentes**

El último de los ápices sensoriales que la novela construye y del cual nos gustaría tejer algunos comentarios es el corte que el narrador hace en el rostro de Dina, en un momento de pasión, como lo había hecho Arón a Eligia. Este gesto, sin embargo, surge tras una detallada escena de descripción del cuerpo desnudo de Dina, desde sus aspectos físicos hasta movimientos, posturas y efectos de luz y sombra en su piel y en sus formas. La compara a una “estatua pulida” (216): “Pero el cuerpo de Dina no era de mármol ni ninguna otra roca; casi me sorprendió cuando lo toqué y cedió allí donde mi dedo apretó, en el extremo superior del esternón.” (216)

Al utilizar la palabra “roca” para situar una descripción que niega textura semejante al tocar el cuerpo de Dina, el narrador trae otra vez a la escena la sobreposición de la imagen del rostro de Eligia, en una de sus acepciones. El diseño que Mario sigue dibujando, por su vez, contrapone el amontonado de fragmentos que se hizo la faz de su madre al construirse como una totalidad, un cuerpo entero, perfecto e íntegro. Esta escena se construye como acúmulo de procedimientos y convergencia de los sentidos encadenados desde la relación entre desierto y semilla, padre y madre.

La estupefacción con la cual el narrador sigue describiendo Dina en una especie de equilibrio matemático y proporciones simétricas lo hace comparar la escena que tiene delante sí al arte: “Los artistas son víctimas de los géneros – me dije en mente –, ningún pintor había logrado el equilibrio entre retrato y desnudo que conseguía Dina” (216). Se hace necesario señalar, en este comentario del narrador, la ironía de sus sentencias y el encadenamiento también irónico entre ellas. En la primera, cuando concluye al observar Dina que “los artistas son víctimas de los géneros”, él propio se utiliza de un género

(*ekphrasis*) y de un arte (técnica) para describirla. En un segundo momento, concluye que “ningún pintor había logrado el equilibrio entre retrato y desnudo” que su presencia alcanzaba. Aquí es importante notar que su presencia es literaria, y no una imagen que se ve a partir de una mujer real.<sup>115</sup>

Este momento de la narrativa, tal como vimos con Arcimboldo, encuentra diálogo extratextual con las imágenes dibujadas de la mujer renacentista. La descripción del cuerpo desnudo de Dina y la disposición de sus partes como el codo, el rostro, la manera de acostarse construyen un lugar común en estos cuadros, bien como una de la imágenes que la descripción de Mario produce:

Mientras estuvo de pie, desvistiéndose, Dina se mostró delgada, casi sin volúmenes, pero al recostarse sobre el sofá, le nacieron curvas de sensualidad imprevista, y el triángulo de ombligo y pezones se convirtió en una vela tensada, con sus músculos bien marcados en el abdomen y elongados en los brazos. En cada movimiento, en cada torsión, aparecía fugazmente una venus nueva, por un momento con el dorso de la pierna apretado contra el muslo, por otro, con el vientre que se abultaba al levantar las rodillas. Entonces, unos pequeños rollos de piel e insospechada gordura resonaban ante cualquier movimiento del resto del cuerpo.

Al acodarse sobre la tela, verde, rígida, amarilla y artificial, surgió una cadera poderosa allí donde antes parecía esconderse sólo la delgadez. Me pregunté cómo podía curvarse tanto y con tanta flexibilidad un hueso y su piel. La pelvis se había convertido en el trazo dominante que desencadenaba las formas del resto del cuerpo. El muslo había cobrado coherencia por proximidad a la cadera, le hacía eco a un ritmo que anunciaba o resolvía el trazo poderoso e iluminado del sacroilíaco según los ojos se fijasen primero en la cadera y después en el muslo, o a la inversa. En cualquier dirección que tomase la mirada, cada forma del cuerpo de Dina invitaba a comprender la próxima. Así supe que la belleza es totalidad, continuidad que se desarrolla en todas las posibilidades.

---

<sup>115</sup> No hemos leído todavía alguna crítica que haya mencionado minuciosamente esta escena del libro, así que asumimos el riesgo de su desarrollo estructural e interpretativo. También se propone acá la reflexión a respecto de cómo esta imagen participa del texto, una vez que de su conclusión salen efectos profundos para el cierre de la narrativa: la reproducción, en menor grado, del mismo gesto del padre.

Una vez recostada sobre el sofá, se apoyó sobre un codo, mientras su brazo libre caía sobre la cintura, con la mano apoyada en el tapizado. Quise conservar también ese instante. Los dos pasos que nos separaban producían una Dina entera, completa y nueva. Quedamos suspendidos unos segundos.

Después, tuvo un momento de abandono y se tendió, levantando el brazo que antes descansaba sobre la cadera y que, en ese momento de apertura de su cuerpo, quedó casi pegado a la mejilla. Una sombra modeladora cubría esa parte de la cara de Dina; otra más clara recorría el brazo, pero en ambas, la tonalidad pálida de la carne vencía a la oscuridad y se transparentaba como un desafío silencioso... sin colgajos que confundiesen brazo con mejilla.

Desvié mi mirada, primero hacia el sofá, después hacia la vulva de Dina, que, con, el vientre y los muslos, absorbían la luz de un velador encendido sobre una mesita, al lado del sofá, a los pies de la mujer. Miré nuevamente todo su cuerpo. “Si la beso, aniquilo este instante único y este sentimiento lírico que me inspira.” (218-219)

La absorción que el narrador manifiesta a partir de la observación del cuerpo de Dina y su completud se corta cuando surge la memoria de los retazos que constituyen el rostro y parte del cuerpo de Eligia. Las imágenes se confunden y Mario, a partir de este estallo, de este acercamiento entre fragmento e integridad, de esta invasión de roca y desierto en el mármol y en el arte, corta el efecto erótico que la construcción de esta secuencia de escenas le genera con la justifica de mantener el efecto que él nombra “lírico”. Al sentir este efecto erótico y afectivo que esta escena hecha de recuerdos, descripciones y percepciones de un tipo de belleza artística le ha producido, el narrador prefiere interrumpir la conducción del ímpetu sexual hacia su realización efectiva para mantener el efecto “lírico” que todo esto también le ha suscitado. Esta ruptura lo hace, entonces, buscar la interrupción de lo erótico, buscar el fragmento:

No estaba frente a un cuerpo perfecto y suspendido fuera del tiempo: llevaba una cicatriz de vacuna; tenía demasiado marcados los abdominales, por causa de su trabajo; la ropa interior dejó una línea de color rosa viejo apenas por debajo del ombligo; le habían salido callos en los pies, de tanto estar parada en el Corso de Porta Vigentina, pero el conjunto en sí permanecía alejado de la historia de los detalles.

Había cometido un error al concentrarme sólo en una pequeña fracción de piel del brazo, aquel día en que la vi acodada en el bar, y estaba cometiendo otro error al fijarme en callos y vacunas. Dina era infragmentable; resultaba inútil tratar de deducir algo de sus labios o de sus músculos abdominales, porque ella era el principio mismo de la unidad. Cada parte de su cuerpo existía tomando en consideración a la que la continuaba. Recordé mi Nietzsche: “tu cuerpo no dice ‘yo’ mas actúa como Yo”. Era con toda ella con lo que yo tenía que actuar, no con sus fantasmagorías ni fragmentos de su piel. Sentí calor y el pantalón tenso. Di un paso en su dirección. (219)

El fracaso de este intento, por su vez, lleva el narrador a buscar otra forma de aniquilar este efecto erótico y afectivo vinculado a la totalidad artística que percibe a partir de la observación de las formas de Dina, o, especialmente, que construye a partir de la creación de esta personaje. El párrafo siguiente describe el corte en el rostro de Dina<sup>116</sup>, hecho que establece con violencia la interrupción del erotismo. Mario decide no interrumpir el momento lírico que él describe con la efectivización del acto sexual, del deseo y del erotismo que manifiesta sentir, pero lo interrumpe con la agresión. Es decir, elige como interrumpirlo. La relación que el narrador presenta con las escenas de sexo que describe, sin embargo, siempre se ha mostrado de alguna manera interrumpida: sea por la dirección ridículas que toman, como la situación que ya mencionamos sobre el encuentro con el anciano (118); sea por la amenaza concluida por el narrador con carcajadas, como la situación de la pareja de exige un gesto de violencia de él, no realizada (103). A pesar de siempre flirtearen con la violencia, las escenas de sexo anteriores no caminan en su narración para la construcción erótica. Aunque biológicamente excitado en algunas de estas escenas, el narrador se ha mostrado indiferente y el lector se ha encontrado frente a una serie de actuaciones extrañas que cortan su efecto erótico.

Esta escena que estamos analizando, en especial, por otro lado, concentra toda la expectativa del lector de que esta vez va a ser distinto: sea por la relación de afecto que de alguna forma el narrador ha construido entre él y Dina, de la cual el lector está consciente; sea por la detallada descripción, lírica, artística, erótica, de la belleza en su

---

<sup>116</sup> “Dina comprendió que yo estaba conmovido. Cerró sus ojos y acercó sus labios. Tomé de mi bolsillo la navaja. La saqué sin vacilar y le corté un pómulo. Pude ver el hueso por un segundo, antes de que se cubriese de sangre. También tuve tiempo de aplicar un segundo corte en la cara, antes de que Dina abriese los ojos horrorizada, no por las heridas, sino porque no entendía lo que estaba ocurriendo. Recuerdo que en aquel momento pensé que sus cicatrices serían vistosas, pero no graves.” (220)



totalidad que antecede el gesto violento; sea por la constante negativa del narrador hacia el comportamiento del padre, lo cual termina por reproducir.

El hecho de que al final de la narrativa el narrador toma conciencia de la negación en relación a su padre nos muestra la conciencia anterior del propio escritor, conforme dijimos, que pone en escena el ápice del fracaso de estas negativas al poner su personaje para actuar como el padre. Esto nos hace pensar que Dina se fue construyendo a lo largo de la narrativa como un personaje cuya presencia pone en suspensión la figura de Arón, aparición fantasmagórica, “esa evanescencia nocturna que me liberaba de todo compromiso” (215). Además, la prostitución y las escenas de sexo de que hablamos protagonizadas por ella en la función de su trabajo dialogan con la escritura de Raúl Barón Biza, pornógrafo. Dina podría haber sido un personaje suyo, parte identificable de esta ficción que se escribe con la realidad, incluso la de la propia ficción. La construcción de imágenes románticas y renacentistas para figurar el cuerpo desnudo de Dina, después de todas las descripciones ya hechas en la narrativa, como la de Arcimboldo y la de los frescos de las iglesias europeas, nos permite observarla como artificio. Como arte. Erótica.

La cita de Nietzsche, la única incorporada al texto sin mención en las “Fuentes” al final de la novela, hace parte de “De los despreciadores del cuerpo”<sup>117</sup>, de *Así habló Zaratustra*. El trecho, cuyo autor es referido por Mario como ‘suyo’, muestra, en la narrativa, el momento de diálogo que Jorge Barón Biza produce entre el filósofo y filólogo alemán y Paul de Man. En *Alegorías da leitura* (1996), texto que mencionamos al principio de este capítulo, el crítico literario belga muestra, en otra de sus lecturas, el aspecto retórico del texto de Nietzsche, que juega irónicamente con conceptos graves y preciosos para la filosofía, como “debilidad y fuerza, enfermedad y salud” (143) y otras polaridades semejantes, llamando la atención tanto para el aspecto persuasivo cuanto del aspecto constitutivo de la retórica que utiliza. Esta manera que De Man lee a Nietzsche,

---

<sup>117</sup> La cita hace parte del siguiente trecho: “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor.

Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas «espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón.

Dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, - tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo.

Lo que el sentido siente, lo que el espíritu conoce, eso nunca tiene dentro de sí su final. Pero sentido y espíritu querrían persuadirte de que ellos son el final de todas las cosas: tan vanidosos son.” (20) Disponible en [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi\\_hablo\\_zaratustra\\_nietzsche.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf). Visto por última vez el 9 de diciembre de 2021.

priorizando el modo como el alemán conduce y ordena retóricamente su escritura lo acomoda no sólo al lado de la filosofía, sino también y principalmente de la literatura. Apoyándose, para desarrollar esta idea, en un texto de Nietzsche en el que el filósofo teje argumentos a partir de “la ley de la contradicción” de Aristóteles (144-145), De Man dice:

Isto então significa que agora podemos descansar tranquilos (embora não a salvo) no conhecimento de que o princípio da contradição é aberratório e de que, conseqüentemente, toda linguagem é um ato de fala a ser desempenhado em modo interpretativo? Podemos, conseqüentemente, nos livrar para sempre de todas as amarras da identidade, afirmando e negando a mesma proposição ao mesmo tempo? Será a linguagem um ato, um *sollen* ou um *tun*, e agora que sabemos que não existe mais essa ilusão do conhecimento, mas apenas verdades simuladas, podemos substituir o conhecimento pelo desempenho? O texto parece afirmar isso sem dúvida alguma: ele age negando a unidade e a identidade das coisas. Mas, fazendo isso, ele não faz o que alega estar autorizado a fazer. O texto não afirma e nega simultaneamente a identidade, mas nega a afirmação. Isso não é o mesmo que afirmar e negar a identidade. O texto desconstrói a autoridade do princípio da contradição demonstrando que esse princípio é um ato, mas, quando coloca em ação esse ato, não consegue desempenhar o feito ao qual o texto deve seu *status* como ato. (...) Essa complicação é característica de todo discurso desconstrutor: a desconstrução afirma a falácia da referência de um modo necessariamente referencial. (149-150)

Al utilizar esta pequeña cita de Nietzsche para marcar la ruptura que Mario establece entre el lirismo de la descripción que hace del cuerpo de Dina y la violencia que le lacera el rostro, Jorge Baron Biza pone en movimiento todos estos procedimientos que De Man observa en el propio Nietzsche. Vale la pena recordar de que esta cita se sitúa en el capítulo de *Así habló Zaratustra* intitulado “De los despreciadores del cuerpo”<sup>118</sup>. Al mismo tiempo en el que el narrador nietzscheano

---

<sup>118</sup> La cita de Nietzsche sigue: “A los despreciadores del cuerpo quiero decirles una palabra. Su despreciar constituye su apreciar. ¿Qué es lo que creó el apreciar y el despreciar y el valor y la voluntad? El sí-mismo creador se creó para sí el apreciar y el despreciar, se creó para sí el placer y el dolor. El cuerpo creador se creó para sí el espíritu como una mano de su voluntad. Incluso en vuestra tontería y en vuestro desprecio, despreciadores del cuerpo, servís a vuestro sí-mismo. Yo os digo: también vuestro sí-mismo quiere morir y se aparta de la vida. Ya no es capaz de hacer lo que más quiere: - crear por encima de sí. Eso es lo que más quiere, ése es todo su ardiente deseo.” (20)

ironiza la contradicción que propone entre los apreciadores y los despreciadores del cuerpo a partir de premisas de la metafísica, Mario se coloca justamente en el medio de ambos: aprecia el cuerpo de Dina antes de la cita y lo desprecia después, incorporando tal ironía en el texto representando el acto que simboliza esta contradicción. La referencia de Jorge Baron a Nietzsche, no mencionada en las “Fuentes” al final de la novela, a propósito, se muestra deconstructora por escenificar, en su propio texto, una lectura retóricamente consciente del filólogo, dando seguimiento a su juego, es decir, construye retóricamente las imágenes y figuras que afectan al lector y lo persuaden para, entonces, deconstruirlas, desfigurarlas con el intuito de mostrar su artificialidad. La desfiguración del cuerpo de Dina figurado por el propio narrador es, por su vez, figurada en el gesto de agresión de Mario en relación a Dina.

Dina, personaje que es construido mientras la enunciación se va creando y generando afectos en el lector, concentra en sí todas estas imágenes y figuras desarrolladas a lo largo de la narrativa. El efecto lírico que el narrador produce con la descripción del cuerpo de Dina se interrumpe por la percepción no apenas de la totalidad de su cuerpo, pero también por percibir que actuar con esta totalidad implicaría abrazar la totalidad del padre como fantasmagoría y la ausencia de totalidad de la madre por su piel fragmentada. Al reproducir por completo el comportamiento del padre, produce en Dina, la desfigurando, la ausencia de totalidad que identifica en la madre. Desfigura también el “yo” que dice para el “Yo” que actúa, o sea, que escribe en el acto de lenguaje la negación de “la unidad” y de “la identidad de las cosas”. El corte otra vez abrupto de esta escena para el próximo capítulo, que trae como epígrafe el trecho de Paul de Man sobre la prosopopeya y la desfiguración, deja la cuestión suspensa y justificada, ya que la epígrafe de que hablamos dice: “Nuestro tema se vincula con el dar y el quitar caras, con cara y descaro, “figura”, figuración y desfiguración.” (221-222) Es decir, literalmente justificado, enfatizando con ironía la imposibilidad dicha anteriormente sobre construir metáforas. El narrador no menciona, sin embargo, la construcción de estas metáforas hasta su límite y su consecuente deconstrucción, como lo figura integralmente en Dina.

Los tres últimos capítulos que siguen a esta escena del corte en el rostro de Dina, no obstante, la abstraen de los efectos sensoriales que mencionamos y cuyo

---

Disponible en [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi\\_hablo\\_zaratustra\\_nietzsche.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf). Visto por última vez el 9 de diciembre de 2021.

procedimiento desarrollamos hasta acá para insertarla en un juego retórico que explicita lo artificioso de esta escritura. Tras haber presentado como epígrafe la cita de Paul de Man, Jorge Baron Biza sigue construyendo su texto con retazos: el habla de la anciana de lengua “pancriolla”, el artículo académico adaptado para la cronología de la novela y la página de diario que comentamos atrás. La respuesta textual que brinda a su lector tras la ruptura final de la ilusión romántica con la que también juega, es una especie de ‘seudo asepsia’ universitaria, en la que les da a los licenciados el soporte con lo que “jugar”, carácter explícito en la existencia de las “Fuentes” como un apartado a la novela y sobre el cual discurrimos brevemente al principio de este capítulo. Vale la pena mencionar que la primera definición de la palabra “fuente” es ser “manantial de agua que brota de la tierra”.

### 3.7 Leyes de una escritura

El trazo de Jorge Baron Biza que busca herir la unidad encuentra todavía una figuración que ultrapasa la propia obra, ya hecha de retazos, como estamos viendo. Después de su publicación por la Editora Simurg de Buenos Aires, en abril de 1998, Jorge Baron publica, en la revista *El Banquete* de 17 de diciembre del mismo año, en Córdoba, “Leyes de un silencio”<sup>119</sup>. A pesar de ser una narrativa muy corta, el narrador cuenta, en las dos páginas que lleva, como fue el entierro de las cenizas de su padre, Arón, personaje de *El desierto y su semilla*.

En la recopilación de Albornoz (2010), en nota de pie de página sobre “Leyes de un silencio”, el editor menciona que, más allá del reemplazo de los nombres, “[e]l texto lleva por título el mismo que Jorge Baron había pensado utilizar en primera instancia para *El desierto y su semilla*” (Biza, 2010, 133). Es innegable que ambos los textos guardan claras relaciones entre sí, y la pregunta que surge es: ¿por qué la escena del entierro de Arón no figura en la novela?

“Un Edipo demasiado grande”, texto de Daniel Link ya mencionado por estas páginas, fue publicado en *Página 12* como un homenaje al escritor una semana después de su muerte y desarrolla 12 puntos específicos sobre Jorge Baron Biza, presentando una serie de informaciones sobre su vida personal. Enfatiza el incómodo de Jorge Baron con respecto a su distanciamiento en relación a la capital del país, ya que desde 1993

---

<sup>119</sup> Recopilado por Martín Albornoz en *Por dentro todo está permitido* (2010, 133-135).

vivía en Córdoba, y como eso puede haber perjudicado el éxito y la divulgación de *El desierto y su semilla*. El tema del *lugar* en este texto de Link se maneja entre la vida del escritor en Córdoba, la excentricidad de las cuestiones familiares que expone en su novela, el nombre de familia asociado a Alta Gracia, lugar provinciano que guarda la extravagancia de su padre, Raúl Barón Biza, por haber hecho, entre otras cosas, el túmulo inmenso para su primera esposa, Myriam Stefford. Al mausoleo, monumento en formato de ala, “altísimo y solitario”, símbolo de la fortuna y de la desmesura de la familia, se lo ve de lejos. De esta distancia geográfica y moral, Daniel Link parte para una lectura de *El desierto y su semilla* considerando el distanciamiento también entre escritor y narrador, entre narrador y eventos que narra: “Para que la novela sobreviva, para que el narrador sobreviva, para que su autor sea reconocido como un novelista, debía haber algo del orden del distanciamiento. “Yo no tengo fuerza suficiente para ser irónico, no hay tantas seguridades en mí. Lo que hay es un deseo de causar esa sonrisa típica de la toma de conciencia. Esa distancia sí se me hizo necesaria””, dice el crítico citando al propio autor. A pesar del autor no reconocer la ironía en sí mismo, vimos, a lo largo de nuestra análisis, como Jorge Barón Biza trabaja este aspecto retóricamente en su narrativa.

Link percibe *El desierto y su semilla* como una inversión del relato edipiano cuando, al contrario de Edipo cegarse por descubrir “que ha asesinado a su padre y ha copulado con su madre”, quien intenta cegar alguien en la novela es Arón a Eligia, al arrojarle ácido en la cara. Sobre esta cuestión, Jorge Barón Biza dice: ““La novela es totalmente antipsicoanalítica. El protagonista no sabe cómo 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.”” En los puntos siguientes, el crítico argentino habla sobre el trabajo con el *cocoliche* que Jorge Barón crea en su narrativa y sobre la relación que la tragedia aparentemente apenas familiar establece con lo político de Argentina y del mundo.

Este texto de Daniel Link dialoga profundamente con *Kafka: por una literatura menor*. Más allá del título, que pertenece al segundo capítulo del libro de Gilles Deleuze y Félix Guattari, apunta, en este pequeño homenaje a Jorge Barón Biza, cuatro aspectos del escritor argentino presentados también por los filósofos franceses sobre la obra de Franz Kafka: la relación edípica; la producción de un lenguaje fronterizo; la articulación con lo político y, entre todo eso, la *desterritorialización*. Especialmente en este capítulo,

los autores discurren sobre el tipo de crítica que se ha construido sobre la *Carta al padre*, de Kafka, enfatizando el exceso de interpretaciones psicoanalíticas, edípicas, tristes y débiles sobre este texto. Deleuze y Guattari, por su turno, muestran que Kafka produce un deslizamiento entre un “Edipo clásico tipo neurosis” a “un Edipo mucho más perverso”: “Este deslizamiento perverso, que saca de la supuesta inocencia del padre una acusación todavía peor, tiene por supuesto una *finalidad*, un *efecto* y un *procedimiento*”<sup>120</sup> (Deleuze & Guattari, 1990, 19-20).

Nuestro interés es, justamente, como hemos hecho en este trabajo, buscar responder a algunas de las preguntas que nos lleven a la *finalidad* y el *efecto* de determinados *procedimientos*. Sobre “Leyes de un silencio”, identificamos de inmediato el *procedimiento* de escisión explícita que el autor ha producido con la memoria del cuerpo que restó del padre a partir del desplazamiento de parte de *El desierto y su semilla* de la propia narrativa, o sea, su *desterritorialización*.

Como dijimos, “Leyes de un silencio” trata de narrar el entierro de las cenizas de Arón. En *El desierto y su semilla*, Arón surge en la narrativa como recuerdo y memoria, pues tras el evento inaugural de la novela, del cual fue el responsable, se suicida. Como la narrativa sigue cronológicamente los hechos, Arón no participa más con su presencia, apenas como cicatriz que jamás se cierra tanto en la madre como en el hijo. El corte que el narrador establece en relación a su padre en *El desierto y su semilla* aparece en la enunciación como odio y repulsa a las actitudes del padre, muchas de las cuales él propio, después, las va a reproducir, conforme registra, por su turno, el enunciado. El entierro de Arón, sin embargo, presentado en otro tiempo y otro espacio, enmarcado entre los límites de la novela por los nombres que se reproducen en ambos los textos, sugiere, por este procedimiento, el intento de *desterritorializar* a Edipo a partir del desplazamiento del padre, sacarlo de su *lugar*:

Arón pidió que su cuerpo fuera cremado y las cenizas esparcidas alrededor del monumento que le había construido a Cloë. Cuando llegamos, advertimos que el terreno que quedó como propiedad familiar en torno del obelisco de más de setenta metros, después de las ventas apresuradas de Arón, era tan pequeño que no había espacio suficiente para esparcir las cenizas. (133)

---

<sup>120</sup> Subrayado nuestro.

El primer párrafo del pequeño texto presenta otra cuestión que nos ayuda a pensar sobre esta *finalidad*. Más allá de no figurar en la novela, a propósito, el entierro del padre del cual participa activamente, el *lugar* donde el padre había deseado ocupar en la muerte ya no está más bajo la posesión de la familia. La mayor parte de esta pequeña narrativa se desarrolla sobre el problema de encontrar, entonces, un *lugar* para que las cenizas del cuerpo de Arón, acomodadas en una caja de treinta centímetros, pudieran ser enterradas: su deseo de tener sus cenizas esparcidas no pudo ser cumplido y la idea del cuidador del monumento de subir hasta su cumbre y arrojar las cenizas desde allí tampoco se pudo realizar. Este primer párrafo fortalece el juego autobiográfico que Jorge Baron Biza ha hecho en su novela, pues utiliza elementos históricos para producir este *efecto* de real. El texto también produce, sin embargo, un *efecto* cómico que Deleuze y Guattari, en el texto que mencionamos, van a apuntar como uno de los efectos del engrandecimiento de Edipo, “era necesario amplificar a Edipo hasta el absurdo, hasta lo cómico, escribir la *Carta al padre*” (Deleuze & Guattari, 1990, 21).

Esta reproducción no siempre invertida de Edipo en *El desierto y su semilla* figurada por el rechazo constante del hijo en relación al padre se amplifica cuando el autor retira de la novela parte de lo que narra sobre él y lo acomoda en otro *lugar*, pequeño, en dos páginas de una revista, como si fuera una caja de treinta centímetros. Lo cómico surge con seguridad cuando, en “Leyes de un silencio”, el tío del narrador decide que Arón será, por fin, enterrado en un pozo de unos cincuenta centímetros donde será plantado, al día siguiente, un olivo. Cuando el narrador volcó las cenizas sobre el pozo, una ráfaga se levantó:

La mayor parte llegó al fondo, pero una cantidad apreciable se arremolinó en torno de mí, haciéndome toser cada vez más fuerte a medida que las partículas impalpables descendían por mis pulmones. Tomé dos largos tragos de la petaca, mientras una nube de retazos plateados se alejaba más allá del alambrado, hacia los olivos. (134-135)

El efecto cómico es también resultado de uno de los procedimientos que desterritorializan a Edipo. De un “Edipo clásico” que mata el propio padre para tomar su lugar y de la tragicidad que envuelve este reconocimiento en la obra teatral, acá este “Edipo” desliza hacia la paradoja de haber sacado al padre de *El desierto y su semilla*, haberlo desplazado, *desterritorializado* de su obra maestra para contar, en otro *lugar*,

que el padre, *transustanciado* en aire, diferente de lo que ha deseado, ha pasado a hacer parte del cuerpo del hijo, que este lo ha *respirado*, tomando, por lo tanto, ahora sí, como Edipo, su *lugar* en la novela, *reterritorializado*. El alcoholismo, la ayuda a la manutención aparentemente inconsciente de la herida de la madre, la crueldad contra el rostro de Dina, todo eso reverbera en *El desierto y su semilla* como gestos que reproducen el comportamiento del padre. Lo *reterritorializa*, también, al compartir, aunque en otro lado, *fuera de lugar*, esta trampa, esta pista que produce un cambio de lecturas posibles sobre la novela.

El rostro de la madre, en constante transición de formas, “transmutando la vida en geología” (24), como vimos anteriormente en *El desierto y su semilla*, encuentra su contraparte en la mineralización del cuerpo de Arón, transformado en cenizas, transustanciado también él en la materia del mismo campo semántico de la novela, dándole seguimiento. Esta “transustanciación”, sin embargo, empieza cronológicamente antes, con el propio padre aspirando a transformarse “en la pulpa de los frutos”:

Suponía que sus cenizas sutiles se adherirían a las hojas o se infiltrarían en el suelo para alimentar las raíces y aparecer transustanciadas en la pulpa de los frutos. Quería que su cuerpo se incorporase a la tierra y estaba convencido que de esse modo iba a cambiar el mundo. (133)

Arón enterrado, hecho semilla por tener sus cenizas plantadas en circunstancias que nos son presentadas por la narración como adversas y contrarias al deseo del muerto, generan, no obstante, resultados semejantes a su voluntad. Parte de sus cenizas alcanzan los olivos vecinos como hubiera querido y su último gesto hacia Eligia sigue, después de su muerte y de tener sus restos plantados, hiriéndole la piel hasta transformarse en la pulpa de los frutos, que, madurados, se transformaron, por su vez, en el propio desierto, como mostramos en el encadenamiento de imágenes que figuran su rostro.

Cuando volvemos una vez más a la pregunta que ha generado esta reflexión – ¿por qué la escena del entierro de Arón no figura en la novela? – podemos observar que la propia pregunta se configura también en un efecto posible producido por el procedimiento doble que dibujamos acá. La escena del entierro no figura en *El desierto y su semilla* porque retirar el padre de la novela, más allá de mantener la figura del padre como la presencia ausente y fantasmagórica que lo asombra a través de la memoria, puede haber sido la forma más *material* que el narrador ha conseguido para



demostrar su repudio hacia él. Pero haberlo reacondicionado como el mismo personaje en una publicación de revista y contar que el polvo que se ha transformado su cuerpo – antes de ser tierra, o semilla para la pulpa de los frutos que van a nacer en el rostro de Eligia o para el desierto que pronto viene tanto para la madre cuanto para el hijo – ha hecho parte de los pulmones, orejas y nariz<sup>121</sup> del narrador es, para nosotros, una pieza del juego conscientemente propuesto por el escritor. Al servir como una vuelta de tuerca que expone la desterritorialización y la reterritorialización de Edipo en *El desierto y su semilla*, “Leyes de un silencio”, como la *Carta al padre*, para Deleuze y Guattari, en relación a la obra integral de Franz Kafka, se muestra como “engranaje indispensable” para hacer funcionar “la potencia diabólica de la máquina literaria” (Deleuze & Guattari, 1990, 46).

El Mario, de Biza, como lo de Mann, hipnotizado por la figura grotesca del *autor*, expone al lector aquello que Mario, semilla del desierto, oculta, guarda, refrena, omite. O sea, los elementos que constituyen su inconsciente, el miedo, la humillación, los deseos, las frustraciones, son reorganizados ficcionalmente por medio de las figuras, imágenes, memoria e invención. Para el psicoanálisis, el inconsciente no es dicho, pero hace decir, hace hablar para materializar, sin cesar, su silencio. Su silencio no cesa de ser escrito. “Leyes de un silencio” se construye como esa dimensión del inconsciente que hace hablar. Mario, sin embargo, hipnotizado por una magia retórica rara del autor, hace hablar no las hablas que escriben el silencio de este inconsciente, sino el propio silencio, y por eso calla en desierto las semillas de cualquier sentido. Retomando a David Wellbery, que propone la revelación del mundo mental oculto por medio de las figuraciones del lenguaje, ya que estas “se transforman en manifestaciones externalizadas, sin intención consciente, de voluntades y temores, deseos y terrores que fueron internalizados” (36), se observa que Jorge Baron Biza, a partir de su función de *autor*, *mágico* y *retórico*, ha subvertido este aspecto involuntario del inconsciente de Mario, percibido por la dimensión estéticamente receptiva que nos propone De Man.

---

<sup>121</sup> “En el baño de la estación me lavé las cenizas más evidentes, las que habían quedado encima de mis cejas y en mis manos. También pude sacudirme en parte las que habían quedado sobre mis pantalones y el blazer de gabardina gris oscura con cinturón (modelo que había copiado a Arón), pero muchas de las limaduras de lo que había sido un cuerpo se resistían a dejarme, principalmente las que se habían colado en mi cuello o se habían instalado en mis cabellos tiñéndolos de canas. Durante las diez horas de viaje, en la penumbra del ómnibus, estuve metiéndome los dedos en las orejas, la nariz, la pechera y el cuello de la camisa, de manera que mi compañero de asiento se mudó prudentemente, convencido de que yo estaba ensarnado o apeestado.” (135)

El *Edipo* agrandado y perverso que desplaza al padre como una venganza hacia él no es el narrador, que reproduce esta “edipización” en la novela. El *Edipo* agrandado y perverso es Jorge Baron Biza que, más allá de haber producido en esta narrativa el efecto simultáneo de una toma de conciencia sobre las semejanzas entre el narrador y su propio padre, por su parte, como escritor, esparce no cenizas, pero retazos. Retazos de un sofisticado procedimiento de escritura que busca restaurar, en los diferentes textos que constituyen su obra, los fragmentos desplazados de todo aquello que narra. El efecto de un inconsciente edípico pasa, antes, por la conciencia del escritor en relación a la construcción textual, a su artificialidad.

Vimos que esta artificialidad trabaja la palabra retóricamente (como Arcimboldo) al construir las imágenes del rostro de Eligia con la materia de lo que se supone que puede haber sido, injertando los eventos autobiográficos como forma de establecer este pacto ambiguo y subversivo con el lector, de cuya toma de conciencia se produce tal “sonrisa típica” mencionada por Jorge Baron. Estas imágenes construidas en movimiento siguen siendo proyectadas narrativa adentro, sintetizadas alegóricamente en la construcción y deconstrucción en Dina, personaje que figura, en su trayectoria y en las descripciones dedicadas a su cuerpo, tanto la madre como el padre, concentrados en los eventos que encierran la historia, reproduciendo el espanto y el asombro de un *Edipo* que distorsiona su enunciación pero que confirma su lugar en el enunciado. El padre, por su vez, apenas espejismo en *El desierto y su semilla*, es *desterritorializado* tanto de su *lugar común* en la narrativa como de la novela, hecho escenificado por el desplazamiento de su entierro hacia afuera del libro. La lápida que ha elegido para sí lleva, más que datos, la irónica posibilidad de *reconciliación*, como leemos en su último párrafo:

Me instalo en el recuerdo de Dina, como en una carpa. A su manera, se había ocupado de los otros - enamorados o torturadores - o, por lo general, una mezcla confusa de ambos. Se había plegado a los deseos de los que la deseaban; los había acariciado como querían; incluso les había robado, cuando ésa era la conducta que esperaban. Conmigo, había aparecido y desaparecido con una exactitud angélica, siempre tomando mi mano, llevándome y dejándome en el lugar decisivo, para que yo pudiera - si así lo hubiese querido - ponerme en pie y abrazarla. Cuando comprobó que yo no era capaz de retenerla, abandonó su cualidad angélica y fantasmal para amarme: la destrocé.

Siento la gravedad de estas imágenes de ella que vuelven a mí después de haber estado calladas tanto tiempo. Me calientan hasta un punto indigno. Es de reconciliación de lo que estoy hablando. (246)

Esta *reconciliación*, tan ambigua cuánto la historia que terminamos de leer, presenta otra acepción en *Alegorias da leitura* (1996). La reconciliación de que habla Paul de Man no es afectiva, no está vinculada al *pathos* del escritor o a la forma como supuestamente expone su subjetividad en el texto (39). Para De Man, la reconciliación posible se da entre los tropos y el significado en la figura que la lectura identifica (71). Retomar a Dina y hacer de su recuerdo una “carpa”, un lugar donde se pueda acomodar de manera razonablemente confortable en relación a todo lo narrado, inclusive a ella, adquiere este múltiple sentido acá en el final, pues ella es la forma que el propio Biza ha dado a su historia. La imagen de Dina, entonces, figura compuesta por tropos como metáfora, metonimia, *ekphrasis*, sinécdoque, como vimos, pues se ha mostrado paradójicamente parte que figura el todo, la *totalización*, reconcilia en sí el sentido de los afectos y desafectos del padre, de la madre, de sí mismo y de toda la herencia que el narrador lleva en esta historia familiar y que es, definitivamente, irreconciliable.

El olivo, árbol símbolo de la fecundidad, plantado sobre las cenizas de Arón, se hizo lápida, aquella que condensa en sí el nombre, el nacimiento y la muerte. Literal en “Leyes de un silencio”, este árbol, en *El desierto y su semilla*, se hizo como una trayectoria genealógica dibujada como un último golpe edípico no por Jorge Baron Biza, como parece, haber compartido la elección por la misma muerte de sus familiares, pero por haberse tornado un escritor más potente que su propio padre ha sido.

## **Conclusiones**

La propuesta de nuestro trabajo fue desarrollar una lectura de las últimas obras de tres autores latinoamericanos contemporáneos e investigar cómo problematizan, en estas escrituras, el vínculo entre escritura y muerte. Las obras elegidas - *El amor de mis amores* (2007), de la paraguaya Raquel Saguier; *Mano, a noite está velha* (2011), del brasileño Wilson Bueno y *El desierto y su semilla* (1998), del argentino Jorge Baron Biza -, a pesar de los rasgos que las aproximan, exigieron distintas estrategias de lectura.

Todos nacidos en la década de 1940, tienen sus últimas obras publicadas ya grandes, después de sus 50 años. Han participado, por lo tanto, de una formación escolar semejante, todavía vinculada a la tradición de la enseñanza clásica de las lenguas europeas y de las bellas letras, hecho que reverbera en sus técnicas narrativas y en la elección de sus vocabularios. Esta generación se ha formado en la transición de una tradición que tenía la literatura todavía como eje central de la cultura a partir de los proyectos de nación y de la construcción de la identidad nacional<sup>122</sup>. Como escritores, han tenido conocimiento del conjunto de movimientos teóricos que, a partir de los años 60 ha transformado la comprensión respecto del fenómeno literario. Estos autores, sin embargo, escribieron en su madurez, conscientes de estar ya en un momento todavía distinto, en un momento en el que esas propias transformaciones y cambios de perspectiva respecto de la literatura estaban siendo cuestionados y otro conjunto de teorías de la cultura emergiendo, ofreciendo nuevas comprensiones.

Estos cambios, por supuesto, no sustituyen o suprimen uno al otro. Se puede observar que hasta hoy estas perspectivas se entrecruzan, convergen o divergen, de modo que la comprensión de la historia literaria - siempre parcial - no puede presuponer una secuencia lineal progresiva e irreversible en su evolución. Así, es oportuno pensar por este eje las tres obras que elegimos, pues ellas nos remiten de alguna manera a estas fronteras: si de un lado la formación de esos autores se da en el borde de las tradicionales bellas letras y de los estudios literarios, los lectores contemporáneos de esas obras asisten y participan de esa otra linde, la que se hizo entre los estudios literarios y culturales. De eso resulta, entonces, la necesidad del lector que pretende profundizar su lectura operar, sin prejuicios, este conjunto amplio, ora suplementario ora conflictuante, de perspectivas.

---

<sup>122</sup> Sobre esta cuestión ver “A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada” (2015), de Alcir Pécora, disponible en [https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/1\\_9](https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/1_9), visto por última vez el 9 de diciembre de 2021, y “Literatura e Subdesenvolvimento” (1989), de Antonio Candido.

Estas últimas obras de Raquel Saguier, Wilson Bueno y Jorge Baron Biza presentan de manera central en su enunciación los relatos familiares y testimonios de la muerte de familiares cercanos. En *El amor de sus amores*, la narrativa cuenta la trayectoria del amor de la pareja, pero su ápice es la descripción de cómo se debilita y muere el marido de Raquel Saguier, acometido por una grave enfermedad degenerativa. En *Mano, a noite está velha*, el texto se presenta como un diálogo constante con el hermano muerto, con quien comparte memorias de eventos y emociones, construyendo un ambiente fantasmático desde el principio de la narrativa, culminando con la muerte de la madre del narrador y la percepción, por él, de que ella pudiera ya estar muerta por un día y medio, corroborando la idea inicial de la presencia constante de los muertos a su alrededor. *El desierto y su semilla*, por su vez, a pesar de mencionar las muertes por suicidio del padre y de la madre del narrador de manera bastante cruda y sin muchos detalles, toda la narrativa trata del proceso de sufrimiento familiar ocasionado por el gesto agresivo de su padre contra su madre, así que su muerte trágica se va construyendo como el único desenlace posible para ambos tras todo lo narrado. La forma de ficcionalizar los eventos biográficos verificables y expuestos por los propios autores fue el punto que nos ha hecho leerlas a cada una de las obras de manera distinta. En este sentido, hemos buscado permitir que las lecturas nos movieran y conmovieran hacia el juego que percibimos ser sugerido por cada libro en particular.

Con Raquel Saguier establecemos el “pacto autobiográfico” propuesto por Philippe Lejeune para la lectura de *El amor de mis amores*. Aunque en sus estudios posteriores el propio Lejeune haya observado que los requisitos de “confiabilidad” entre autor y lector eran muy frágiles a punto de generar otras nomenclaturas para el género, como la autoficción, de Doubrovsky, identificamos en esta escritura la búsqueda de complicidad con su lector, especialmente su *lectora*, persona con quien las tareas del hogar, desafíos y superaciones narradas podrían encontrar reconocimiento inmediato. El cuidado de la autora, que escribe en primera persona sobre sí y sobre su propia historia de amor, en desmenuzar detalles de su vida íntima y cotidiana, compartiendo las dificultades de conciliar en su rutina el papel femenino que le fue otorgado por pertenencia al género y el llamado interno para escribir, ha encontrado eco en las reflexiones de Virginia Woolf, en “Mulheres e ficção” (2014), publicado por primera vez en 1929, y de Norma Telles en “Autor+a” (1992), en quien nos basamos para desarrollar este punto de nuestro análisis.

El embate entre el cuidado del otro y la escritura, sea este “otro” la casa, los hijos, el marido o todos ellos juntos, es uno de los temas que las escritoras inglesa y brasileña discuten en sus artículos, circunstancia que, en este último libro, Raquel Saguier presenta, con humildad, como condición social. En esta obra, la construcción de las técnicas literarias que la hicieron ser reconocida, premiada y alabada inclusive por Augusto Roa Bastos en Paraguay y en otros países que la tradujeron dio lugar a la confesión de este conflicto en el fin de su vida, hecho que, no obstante, no la ha impedido de escribir.

La manera que la escritora paraguaya ha ordenado su memoria, sin embargo, no es sin propósito, como un mero desahogo. Consciente de su lugar social, Raquel Saguier se inserta, ficcionalmente, entre sus propios personajes femeninos. Más allá de apuntar en esta obra la continuidad de su proyecto estético y la técnica estructural de su narrativa, nuestra lectura también se ha apropiado de las observaciones de Sylvia Molloy, en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (1996), para trazar qué imágenes Saguier ha construido de sí con esta escritura. La primera de ellas es la de una mujer que, a pesar de los conflictos que mencionamos entre cumplir su rol social como esposa, madre y ama de casa y seguir el ímpetu de escribir, ha conseguido registrar y dar forma a las voces que tanto la atormentaban. Quiere, por lo tanto, ser reconocida, antes de todo, como una mujer de los libros y de las letras, como una escritora.

La segunda imagen que quiere dejar de sí es la de su honrada herencia familiar. A pesar de nombrar con orgullo a un abuelo que ha sido miembro importante del gobierno de Paraguay, el ancestro con quien se identifica y a quien quiere unir su imagen es la abuela que ha recibido el título de “Madrina de Honor” en la guerra que ha destrozado el país, especialmente por el cuidado con el dolor ajeno. Cabe recordar a propósito que la narradora ha pasado largo período de su vida cuidando de los otros, al principio de sus hijos y después del marido, dolorosamente enfermo. La tercera imagen, finalmente, es la que la escritora diseña entre sí y la muerte, ya que esta la acompaña a lo largo de toda su narrativa: antes del momento de la enunciación, con el dolor por la del marido; después, con la lúcida espera de la suya.

Para leer *Mano, a noite está velha* buscamos otro pacto de lectura. A pesar de la narrativa también presentar hechos de la vida del autor, observamos que Wilson Bueno propone un juego ficcional que no solamente organiza una memoria empírica, sino que

construye personajes, eventos o memoria de eventos de existencia dudosa; incluye referencias de ficciones literarias y pone en escena un diálogo con el hermano muerto, moviendo piezas de una antigua tradición de la memoria. Los datos biográficos y los elementos literarios se indeterminan a punto de crear una atmósfera aérea, vaga, imprecisa, de límites borrosos. De los elementos literarios que participan de este juego, demos énfasis a la referencia directa e inicial a Graciliano Ramos, Roberto Bolaño, Hilda Hilst - los dos últimos amigos personales del escritor -, bien como referencias implícitas pero inmanentes al texto, como Machado de Assis y Guimarães Rosa. A pesar de la mención directa a escritores como Edgar Allan Poe y Shakespeare, por ejemplo, el diálogo con los latinoamericanos nos pareció más contundente.

Otro elemento de esta intervención mutua entre el universo literario y su biografía es el cambio de los nombres del protagonista y de los personajes a quien se refiere, juego que pone la propia literatura como personaje de su “autoficción”, contrastando con el origen inculto, “graciliano”, de su familia. El término “graciliano”, que el narrador utiliza como adjetivo constante para referirse a sus ancestros, fue explorado a partir del texto de Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo” (2006), ya que en este texto el crítico brasileño desarrolla una investigación sobre la relación que Graciliano Ramos, autor cuya referencia es claramente apropiada por Wilson Bueno, establece entre humanidad y animalidad. En *Mano, a noite está velha*, el adjetivo “graciliano” está, en su mayoría, antecedido por el sustantivo “bichos”. Para concluir este análisis, nos basamos en las reflexiones de Giorgio Agamben en *El abierto. El hombre y el animal* (2017) y de Achille Mbembe, en *Necropolítica: biopoder, soberanía, estado de exceção, política da morte* (2020), especialmente por la mención constante que el narrador hace a diversos animales en su diálogo ininterrumpido con el hermano y por la denuncia que hace con respecto a la participación de su familia en los distintos modos coloniais, al principio como los privilegiados de la Colonia y generaciones después como aquellos para quienes la muerte es cierta y “sobrevivir” sin las condiciones mínimas para eso pasa a ser un desafío.

Incorporada de manera constitutiva de ese texto de Wilson Bueno, sin embargo, es la creación de este ambiente aéreo, vago y fantasmático que se va infiltrando en todo el texto. Nuestra lectura, por lo tanto, ha buscado investigar cómo esta atmósfera va siendo construida en la narrativa, ya que, más allá de contaminar el yo que narra y todo el relato, eso interfiere también, por su puesto, en el condicionamiento de la lectura. En



ese sentido, identificamos en esta estrategia narrativa parte del juego ficcional que Wilson Bueno nos invita a tomar parte, ya que es también el modo en el que la experiencia material y social narrada se vincula a la dimensión simbólica y/o literaria de *Mano, a noite está velha*. Para acceder a ese humor que produce fantasmas en un mundo de ausencias recurrimos al Agamben de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (2006) con la intención de explicitar que, a pesar de las innúmeras diferencias y mudanzas históricas alrededor de la relación de la palabra y sus fantasmas, la literatura de memorias se integra, cada cual con su modo particular, a esa tradición fantasmática, la *phantasia*, inaugurada por Simónides. Es decir, la memoria presentifica el muerto ausente a partir de la reconstrucción del evento en el que el muerto, cuando vivo, hizo parte, llevando el que rememora en dirección a un humor alterado, acidioso, que, según el estudio de Agamben, produce más imágenes de los ausentes, construyendo un ciclo que se autoalimenta, especialmente cuando existe el sentimiento de pérdida afectiva.

Observamos, entonces, eligiendo algunos episodios cruciales del texto, que el diálogo ininterrumpido de Frederico con su hermano muerto se asemeja a un flujo de conciencia o a un monólogo interior que conduce la narrativa hecha de divagaciones personales, de fantasías proliferantes, del cansancio, de la indisposición, de la conciencia de la propia vejez, la dejadez y el descuido de sí, de la imaginación corrompida, de la melancolía, del tedio, de los deseos persistentes e irrealizables, mezclándola a posibles relatos de memorias del autor, indistinguibles en ese espacio borroso. El espacio ficcional que construye, por lo tanto, preserva los eventos narrados de verificabilidad y orienta al lector hacia un tipo de confiabilidad íntima, un tipo de confesión no de hechos pero sí de sentimientos, deseos y emociones.

Esta percepción se fue constituyendo porque el protagonista presenta claros cambios en relación al autor para más allá del nombre. En este modo ficcional, el narrador es construido a partir de una figura que desentona bastante de la que presenta el escritor, ya que Frederico es gordo, calvo, lento y Wilson Bueno es flaco, de cabellos fuertes con suaves canas, guapo, a quien la vejez da sutiles señales. La figuración de Frederico en primera persona puede indicar, sin embargo, la forma de Wilson Bueno verse, identificarse y posicionarse frente al propio proceso de envejecimiento. Es decir, es como si Frederico fuera la figuración de la imagen fantasmática de sí mismo en contraste con su imagen real y social. La oruga peluda, bicho graciliano con quien

Frederico se identifica, puede ser la imagen de la imagen de la imagen que Wilson Bueno hace de sí.

A pesar de no ser posible, por lo tanto, establecer un pacto autobiográfico con Wilson Bueno para leer *Mano, a noite está velha* por todas las razones que presentamos, se nota la sinceridad del autor con respecto al imaginario que literariamente construye de sí en la figura del personaje, de cuya intimidad nos tornamos cómplices a partir del relato de una experiencia o de un deseo de experiencia, de una fantasía. La relación que el autor establece con la muerte en este libro ha, como vimos, excedido los límites de esta investigación, ya que ella y sus fantasmas se hicieran parte constitutiva de la propia obra. La muerte de la madre de Wilson Bueno - relatada con dolor en la narrativa ficcional por Frederico - y la escritura de este libro a lo largo del duelo por su pérdida; el pedido de su publicación solamente después de la propia muerte y el diálogo literario que traba con los muertos que habitan su imaginario en esta obra muestran claramente que, no obstante haya sido asesinado de manera brutal y sin aviso previo, el escritor no ignoraba la contigüidad de este evento seguro para todos.

*El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza, presenta semejanzas con algunos aspectos importantes de *Mano, a noite está velha*, como el relato de memorias autobiográficas; como la presencia constante de las ausencias, ya que los familiares a que el narrador se refiere en *El desierto y su semilla* también están muertos a lo largo de la enunciación; como el diálogo entre los elementos biográficos y literarios que coexisten en la obra, más allá de también marcar la diferencia entre estos espacios a partir de la creación de nombres ficcionales. La distinción profunda entre las obras se da, sin embargo, por la disposición material retórica del lenguaje de la narrativa argentina y del juego que su autor establece a partir de esa materia retórica que busca como efecto una imagen en constante cambio: la figuración sucesiva del rostro de la madre violentado por el padre. Es decir, Jorge Baron Biza, diferente de Wilson Bueno, que produce el efecto aéreo, vago y fantasmático, da énfasis a la figuración de la materialidad del cuerpo, de la carne, de la herida, del concreto, del mineral, de la geología, de las frutas, del cuadro de Arcimboldo.

El pacto de lectura que este texto nos ha movilizad, análogo a Wilson Bueno, fue el de también seguir las referencias que el propio Jorge Baron Biza pone en escena, más allá de buscar a Jorge Baron Biza como crítico de arte y ensayista. En relación al diálogo literario, buscamos enfatizar Thomas Mann y Marcel Proust, más allá de

Nietzsche, todos mencionados por el escritor en algún punto de su juego ficcional. Proust y Nietzsche, por ejemplo, son leídos también por Paul de Man, otra referencia que Jorge Baron cita en un momento determinante, tal como en su ensayo “La autobiografía” (2010). El estudio, especialmente, de *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust* (1996), de De Man, texto en el que el crítico comenta los escritores mencionados, nos ha conducido al desarrollo de una lectura retórica de *El desierto y su semilla*.

Esta lectura retórica, por su parte, considera tanto la retórica de las referencias textuales que señalamos como la retórica de Arcimboldo, arte plástica del siglo XVI que Jorge Baron Biza también trae como referencia central. Para la comprensión de la retórica de las alegorías, de las imágenes y de los procedimientos que Arcimboldo desarrolla en su arte y que Jorge Baron incorpora en su texto de manera pictórica e imagética, recurrimos a Roland Barthes. En el texto “Arcimboldo o El retórico y el mago” (2009), Barthes trata de manera específica la retórica y la “magia” que Arcimboldo hace en la creación de sus *Cabezas Compuestas*, de las cuales *El Jurisconsulto*, cuadro falsificado reproducido en la tapa de la primera edición de *El desierto y su semilla* y descrito en el medio de la narrativa, hace parte. La visita a los estudios sobre las técnicas retóricas y la alegoría de João Adolfo Hansen, lector de Paul de Man, en “Instituição retórica, técnica retórica, discurso” (2013) y *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006), también fue decisiva en nuestra lectura.

A partir de la distinción que Paul de Man hace entre la lectura estéticamente receptiva y la retóricamente consciente con respecto a Proust, buscamos trazar la trayectoria retórica que las descripciones del rostro de Eligia construyen en el texto y el efecto de esas descripciones en otros momentos de la obra. Recuperamos las metáforas que Mario crea para dibujar con palabras las imágenes que el rostro de su madre va adquiriendo durante el proceso de recuperación desde las primeras transformaciones que el ácido le produjo hasta la conclusión del narrador de que no hay más metáforas posibles para seguir con estas descripciones. Identificamos, en este trabajo, que esas metáforas, sin embargo, siguen produciendo impacto, pues a cada vez que alguna palabra del mismo campo semántico que el de las imágenes del rostro surge *a posteriori* en el texto, esta palabra trae, metonímicamente, toda la memoria de la descripción que nos fue presentada páginas antes.

La interrupción de la construcción de metáforas para el rostro de Eligia, sin embargo, da lugar a otra figura de lenguaje: la ironía, señalada por Paul de Man como figura central de la ficción literaria. Los sentidos producidos en determinadas palabras utilizadas para la descripción de las diferentes etapas del rostro herido fueron adquiriendo sentidos distintos de acuerdo a su secuencial aparición en determinados momentos del texto, construyendo también el mismo “ritmo de vacíos y tensiones” que Mario menciona sobre el rostro de su madre en su relato. La ironía, por lo tanto, surge como una figura que estructura el texto y las ambigüedades existentes entre el enunciado y la enunciación. Esta transformación en los sentidos de las palabras es uno de los recursos retóricos que Barthes observa en el trabajo de Arcimboldo y que percibimos ser un aspecto también emulado por Jorge Baron Biza en la producción de su novela.

Todo en la construcción de las *Cabezas Compuestas* de Arcimboldo es siempre a dos niveles, dice Barthes, exigiendo de su espectador un movimiento de aproximación y distanciamiento. Es decir, si uno ve de lejos la cabeza, no consigue percibir los detalles que la componen, que pueden ser vistos solamente si se acerca a la pintura. Más allá del *trazo* que el objeto dibujado hace en la pintura y de los sentidos denotativos de la palabra que nombra este objeto, los sentidos figurados y culturales de esos objetos nombrados que Arcimboldo utiliza para la creación de su obra son los que construyen sus “sentidos alegóricos”. Jorge Baron Biza hace un juego semejante. En relación a este movimiento de aproximación y distanciamiento, Jorge Baron transfiere, ingeniosamente, para la materia textual de su arte aquello que, en Arcimboldo, es visual. Así, este juego se establece a partir de la lectura, es decir, a partir de la distancia que determina la lectura estéticamente receptiva, que se afecta con la proximidad del *pathos* provocado por el texto, y la lectura retóricamente consciente, que se aleja para analizar los elementos artificiosos que construyen este *pathos* como efecto. Este juego doble se vincula al que señalamos con respecto a la ironía.

Todavía siguiendo los comentarios de Barthes con respecto a Arcimboldo, que dice que el título es el que direcciona la multiplicidad de los sentidos de la obra produciendo la alegoría, hemos decidido, entonces, buscar el encadenamiento de sentidos y significados que el título *El desierto y su semilla*, alegórico, produce en el texto. Para eso, investigamos las situaciones de la narrativa en las que las palabras “desierto” y “semilla” aparecen y ellas condujeron de ahí en adelante nuestra lectura.

Identificamos, aún, que más allá de *La montaña mágica*, Jorge Baron Biza establece un diálogo con el cuento “Mario y el mágico” (1973), de Thomas Mann. Al principio este diálogo se da por la semejanza entre los nombres de los personajes del cuento de Mann y de la novela de Biza. Sin embargo, la lectura de la corta narrativa nos muestra otro juego que el autor argentino propone y que conduce ficcionalmente su lector a otra comprensión de la contradicción entre la enunciación y el enunciado. Mario Gageac *dice* una cosa y *hace* otra porque, tal como el mago o del cuento alemán que *hace a* Mario hablar y lo humilla delante del público, el mago Jorge Baron Biza, como autor, hace hablar a sí mismo en la figura de Mario como narrador y personaje de su novela, construyendo para eso una estructura retórica en el texto que produce el efecto de inconsciente. La importancia que Jorge Baron Biza da al nombre en la autobiografía nos llevó a la búsqueda de las posibles razones para la elección de Mario para el nombre del personaje que cuenta su propia historia. En el cuento de Mann, no obstante, Mario, cuando percibe la humillación que sufre por la exposición que la hipnosis del mágico ha producido, lo mata. Jorge Baron Biza, por su vez, ha conseguido sobrevivir por algunos años tras la profunda complicidad compartida en su novela antes de morir por sus propias manos.

La contradicción entre la enunciación y el enunciado de *El desierto y su semilla* se constituye principalmente por el movimiento de negación del propio padre por el narrador, que por más que lo aleje de sí en su enunciación, los actos que registra a lo largo de la narrativa, desde el uso desmesurado del alcohol hasta el gesto violento en contra el rostro de la mujer, reproducen la conducta negada. La negación del padre genera, textualmente, una “desterritorialización” de su lugar en la narrativa. Leímos el desplazamiento del entierro de las cenizas de Arón, narrado en “Leyes de un silencio” (2010), con el soporte de Gilles Deleuze y Félix Guattari en “Un Edipo demasiado grande”, capítulo de *Kafka: por una literatura menor* (1990).

Lo que nos queda de esta lectura retórica que hicimos a partir de la elección de un pacto ficcional que considera el *juego* autobiográfico propuesto por el autor es el ejercicio y el esfuerzo profundo de alejamiento de una narrativa que nos hipnotiza y nos acerca a cada párrafo. Esta lectura nos ha exigido plena atención para que la lectura estéticamente receptiva no nos hiciera perder el hilo lanzado en el labirinto de sus referencias, del campo semántico producido, de la ingeniería retórica extremadamente sofisticada que une recursos artísticos del siglo XVI con técnicas y estrategias narrativas

modernas y contemporáneas. Por más distantes que nos hayamos puesto de la narrativa de Mario para desarrollar esta lectura retóricamente consciente, más admirable se nos hizo la literatura de Jorge Baron Biza, que ha, como quisiera, dado no sólo un sentido para todo que le ha pasado, sino sentidos múltiples e infinitamente renovables. Este trabajo, obviamente, quizás sea el encaje de solamente una de las piezas de un juego que parece estar todavía lejos de terminar.

Sobre la decisión por la súbita interrupción de su vida, a pesar de esta investigación buscar las relaciones de cada autor con la muerte, no nos sentimos hábiles para tejer ningún comentario. La inteligencia aguda que lo llevó a elaborar artificialmente una profunda complicidad con su lector a partir de un *pathos* que probablemente existía en sí, trabajado a punto de ser presentado en la narrativa como *efecto* del inconsciente de Mario nos muestra que, antes o a lo largo del proceso de escritura, eventos, sentimientos y contradicciones fueron conscientemente elegidos, organizados, comprendidos, aceptados y, entonces, *reconciliados*. Que nos haya dejado como legado este libro es, al mismo tiempo, un gesto de extrema generosidad y de perversa venganza, ya que su padre como escritor no ha alcanzado el distanciamiento del *pathos* necesario para producir obra de tan grande envergadura.

Al concluir estas lecturas que, obviamente, no encierran las posibilidades de juego todavía abundantes en cada uno de estos textos literarios, nos volvemos a preguntar sobre nuestra cuestión inicial: es posible que estas obras puedan funcionar, para sus autores, como “ejercicios de sí” y “meditaciones de la muerte”? Tras el deslumbramiento que una primera lectura produce, vimos que históricamente esta asociación no es posible. A lo largo de las clases de *La hermenéutica del sujeto* (2005), Michel Foucault aclara innumeradas veces sobre la pérdida irrevocable de estas prácticas (su punto de partida para este estudio, a propósito), proponiendo inclusive que haber ignorado la “inquietud de sí” y el “ocuparse de sí mismo” en favor del “conócete a ti mismo” puede haber sido, para él, “un momento decisivo en el cual se compromete incluso nuestro modo de ser de sujetos modernos” (FOUCAULT: 2005, 26). Las diferencias, por lo tanto, entre el sujeto presocrático que tenía en estas prácticas, y solamente en ellas, el camino seguro para el encuentro con *la verdad* a partir de la profunda transformación de sí mismo, es decir, de la transformación de su *alma* (67) y el sujeto moderno que no pone su *ser* en cuestión para tener acceso a *la verdad*,

Foucault dice creer que “entramos en otra era de la historia de las relaciones entre la subjetividad y la verdad.” (37).

Además, los “sujetos” a que tenemos acceso por medio de estas escrituras, por más que sus autores puedan haber elegido exponer datos autobiográficos en sus relatos de las maneras distintas que observamos y compartimos, no dejan de ser sujetos “ficionales”, ya que, a partir de una elaborada articulación con el imaginario, producen este “efecto de real” (Iser, 2011). Identificamos que los textos literarios que leímos, sin embargo, más que buscar y compartir *la verdad* sobre sí, comparten, rescatando ahora “la teoría de las ediciones humanas” de Machado de Assis, las distintas ediciones que hicieron sobre sí: Raquel Saguier como una mujer entre sus mujeres; Wilson Bueno como un bicho graciliano, fantasma vivo desfigurado entre sus muertos; y Jorge Baron Biza como esa violenta sobredeterminación de la lucidez hacia su inconsciente. Ediciones que, aunque “definitivas”, siempre están *en definición*.

Hay, todavía, una última observación que quisiéramos hacer con respecto a este trabajo y a la hipótesis que nos ha dirigido hasta acá. Al final de *La hermenéutica del sujeto*, Foucault señala una vez más al concluir su curso, el cambio de perspectiva por el cual el sujeto ha pasado a través de los siglos con relación a lo que él va llamar *tekhne tou biou*, es decir, “el arte de vivir, una técnica de existencia” (Foucault, 2005, 426). Dentro del desarrollo del arte de vivir están como requisitos fundamentales, en este mundo antiguo que Foucault nos va desvendando, la “inquietud de sí” y el “ocuparse de sí”. En aquel mundo, la *bios*, es decir, la vida, “la manera como el mundo se nos presenta en el transcurso de nuestra existencia” (427) era objeto de esta *tekhne tou biou*. El desarrollo de las técnicas de sí, la búsqueda por la *tekhne tou biou*, por lo tanto, eran la *prueba de sí*, es decir, la inscripción de sus existencias en el mundo. En el mundo moderno, sin embargo, no se hace necesario el desarrollo de ninguna *tekhne*, de ninguna técnica de sí para probar la propia existencia, ya que la *bios* por sí misma es el lugar mismo de esta experiencia, de este ejercicio de vivir.

Vale la pena llamar la atención aún para el radical *tekhne*, utilizado acá por Foucault para designar el conjunto de prácticas del cuerpo y del pensamiento que conducían la ocupación de sí que el sujeto necesitaría desarrollar para alcanzar la plenitud del arte de vivir. El radical griego *tekhne*, *ars* en latín, que ha originado tanto la palabra “arte” como la palabra “técnica” se ha hecho, también como sufijo de *cosmética*, *práctica*, *política*, todas actividades existentes en nuevos formatos. Si, como

dice el pensador francés, la *vida* ya no es más objeto de ninguna *técnica*, podemos decir, sin embargo, que la *técnica* o el *arte* particular desarrollada por cada uno de estos escritores que estudiamos, entonces, pueden haber sido, al revés, objetos de estas *vidas*, sea la *estética*, la *hermenéutica*, la *retórica*, la *terapéutica*<sup>123</sup>. En ese sentido, quizás la única dimensión común que estos textos puedan guardar en relación a las antiguas prácticas estudiadas por Foucault sea justamente la *terapéutica* que el acto de escribir posee para sus autores. Cada uno de ellos posee un *mal* particular y personal y, a pesar de la molestia común de la muerte, la cual *meditan* o *figuran*, la dimensión *terapéutica* de sus escrituras requiere, *para sí*, el *ejercicio* de una *estética*, una *hermenéutica* y una *retórica* igualmente particulares.

Los nuevos avances de la psicología y de la neurociencia han subrayado el sustancial papel de la *plasticidad humana* como factor que posibilita al ser humano adaptarse y sobrevivir en las variadas regiones del planeta, tanto las más raras como las más inhóspitas. Para esta *plasticidad*, apuntan como elemento determinante el sueño<sup>124</sup>, es decir, las *ficciones* que producimos todas las noches de manera involuntaria y necesaria para la salud del organismo. A nosotros nos resta preguntar, sin que podamos concluir, sobre la importancia y la necesidad de la literatura, este sueño lúcido, en la efectiva salud y supervivencia del humano moderno, también en definición.

---

<sup>123</sup> “Para hablar de “ocuparse”, Epicuro emplea *therapeuein*, que es un verbo de valores múltiples: se refiere a los cuidados médicos (una especie de terapia del alma cuya importancia entre los epicúreos es conocida), pero *therapeuein* es también el servicio que un servidor presta a su amo; y, como saben, el verbo *therapeuein* se relaciona igualmente con el servicio del culto, con el culto que se rinde obligatoria y regularmente a una divinidad o una potestad divina.” (Foucault, 2011, 24-25)

<sup>124</sup> Sobre este tema ver *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho* (2019), de Sidarta Ribeiro.



## **Referencias bibliográficas**

**a) Corpus:**

BIZA, Jorge Barón. *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg, 1998.

BUENO, Wilson. *Mano, a noite está velha*. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

SAGUIER, Raquel. *El amor de mis amores*. Asunción: Servilibro, 2007.

**b) De y sobre Jorge Barón Biza:**

BIZA, Jorge Barón. *Por dentro todo está permitido: reseñas, retratos y ensayos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. Escándalo y crítica. In: *Ratona*. Revista de Artes Visuales, n°14, Buenos Aires, julio de 2001. p. 50-51. [www.cooltour.org/ramona](http://www.cooltour.org/ramona)

BOERO, María Soledad; VAGGIONE, Alicia. “Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz”. In: *Nuevos frutos de las indias occidentales*, Astrolabio n°3, Noviembre de 2006, ISSN 1668-7515 <http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/194/202>

BOERO, María Soledad. Los rostros de la escritura: Una lectura de *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza. Trabajo final de Licenciatura en Letras, Universidad Nacional de Córdoba, 2000.

\_\_\_\_\_. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 523-538.

\_\_\_\_\_. Sobre rostros caídos. La construcción de una estética en *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza. In: *Cartaphilus* 3, Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238, 2008, p. 20-30. <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23441/22701>

\_\_\_\_\_. Los misterios del rostro. Notas sobre *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009.

\_\_\_\_\_. *Trazos impersonales, Jorge Barón Biza y Carlos Correa: una mirada heterobiográfica*. Villa María: Eduvim, 2016.

BOTTINI, Ernesto. La fecundación del erial. In: *Rincón Bibliográfico*. Boletín Función Lenguaje, 2007. <http://funcionlenguaje.com/rincon-bibliografico/baron-biza-fecundacion-del-erial.html>

DOMÍNGUEZ, Nora. Dar la cara. Rostridad y relato materno en *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza. In: MORAÑA, Mabel y OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (eds). *El salto de Minerva: Intelectuales, género y estado*. Berlín, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

FERREIRA, L. M. A máscara e o monstro: a relação entre rosto, máscara e monstruosidade no romance *El desierto y su semilla*, de Jorge Baron Biza. Revista *Entrecaminos*, 3(1), 41-51, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9748.v3i1p41-51>

\_\_\_\_\_. A tradução como forma de literatura - um exemplo latinoamericano. Anais do IX SAPPIL - Estudos de Literatura. Rio de Janeiro: UFF, 2018. <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/IXSAPPIL-Lit/article/view/1130>

FERRER, Christian. *Barón biza: el inmoralista*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

FERROGIARO, Federico. La destrucción del rostro y de la identidad en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza. Publicación académica de la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR): *Saga Revista de Letras*, n° 8. primer semestre de 2018, p. 20-38.

GUIU, Andrea. Vidas privadas, cuerpos públicos. In: Suplemento de Cultura. Diario *La Voz*, 06 de septiembre de 2002. [http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0906/suplementos/cultura/nota117335\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0906/suplementos/cultura/nota117335_1.htm)

\_\_\_\_\_. La memoria incesante. In: *Lecturas Argentinas*, 17 de febrero de 2010. <http://missvera.wordpress.com/2010/02/17/el-desierto-y-su-semilla-jorge-baron-biza/>

JUAREZ, Fernanda. Baron Biza, semillas de una escritura. In: *Continuidad De Los Libros*, 11 de abril 2018. <http://continuidaddeloslibros.com/baron-biza-semillas-una-escritura/>

\_\_\_\_\_. En carne viva y Los escritos de Jorge Baron Biza. *Zigurat*. Revista de la carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, N° 7, 2013, p. 64-67 y 78-87.

LINK, Daniel. Un Edipo demasiado grande. Suplemento Radar libros. Diario *Página 12*, 16 de septiembre de 2001. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-09/01-09-16/nota1.htm>

\_\_\_\_\_. En el nombre del padre. *Perfil Cultura*. 26 de junio de 2011. <http://linkillo.blogspot.com/2011/06/en-el-nombre-del-padre.html>

MUSITANO, J. (enero-junio de 2017). El problema del nombre. Los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert. *La Palabra*, (30), 23 – 34. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6209>

PAULS, Alan. Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo. In: GUERRIERO, Leila (Ed.). *Los malditos*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011.

SAYTTA, Sylvia. *El desierto y su semilla* de Jorge Barón Biza o el derecho de escribir. *Entrepasados*, año VII, n° 14, comienzos de 1998. Págs. 185-196. ISSN: 0327-649X.

VARGAS, Denise Daniela. El desierto y su semilla: política e ironía. *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 45, N° 1, ene.-jun. 2015, p. 63-86.

**c) De y sobre Wilson Bueno:**

ACHRE, Simone. As artimanhas da memória em Wilson Bueno. Tesis de maestría, Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), 2017.  
<http://tede.unicentro.br:8080/jspui/handle/jspui/896>

\_\_\_\_\_. A escrita em si como mecanismo de memória em *Mano, a noite está velha*, de Wilson Bueno. *Jangada: crítica, literatura e artes*, n.12, 2018.

DOI: <https://doi.org/10.35921/jangada.v1i12.180>

<https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/180>

BELON, Antonio Rodrigues. Os elementos no *Jardim Zoológico*, de Wilson Bueno. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias. (Org.). *Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: UFMS, 2004, v. 1, p. 9-33.

\_\_\_\_\_. A leitura de Kafka na escrita de Wilson Bueno. In: *Anais ABRALIC*, 2008.

[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANTONIO\\_BELO\\_N](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANTONIO_BELO_N)

\_\_\_\_\_. As águas do *Mar Paraguayo*, de Wilson Bueno. In: ANAIS - ISSN 2177-6350. Universidade Estadual de Maringá – PR Junho de 2010.

\_\_\_\_\_. Wilson Bueno, o poeta de Curitiba: um pequeno retrato em forma de entrevista do cantor das tardes melancólicas da floresta. *Germina Revista de Literatura e Arte*, out. 2009. [https://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas\\_wilsonbueno\\_out2009.htm](https://www.germinaliteratura.com.br/2009/pcruzadas_wilsonbueno_out2009.htm)

BUENO, Wilson. *Manual de zoofilia*. Ponta Grossa: UEPG, 1997.

\_\_\_\_\_. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mar Paraguayo*. Buenos Aires: tsé-tsé, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pequeno Tratado de Brinquedos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Meu Tio Roseno, a Cavallo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cachorros do céu*. São Paulo: Planeta, 2005.

\_\_\_\_\_. *Pincel de Kyoto*. São Paulo: Lumme, 2008.

\_\_\_\_\_. *A copista de Kafka*. São Paulo: Planeta, 2007.

CALOMARDE, Nancy. “Allí donde un lodoso río traiciona a un hombre”. Wilson Bueno y su poética de la territorialidad fluvial. In: PATIÑO, Roxana; CÁMARA, Mario (orgs). *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recorridos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*. Villa María: Edivim, 2017.

CASTELLO, José. Ensaio: A penteadeira de Wilson.  
<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Ensaio-penteadeira-de-Wilson>

\_\_\_\_\_. (2011) <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/jose-castello-comenta-livro-postumo-de-wilson-bueno-398343.html>

DANIEL, Claudio. Um zoo de signos: os bestiários de Wilson Bueno. *ZUNAI* - Revista de poesia & debates, out. 2004, São Paulo.  
[http://www.revistazunai.com/ensaios/claudio\\_daniel\\_wilson\\_bueno.htm](http://www.revistazunai.com/ensaios/claudio_daniel_wilson_bueno.htm)

DE FLORENTINO, Nádya Nelziza Lovera. A crônica do vagau em A morte e a morte do cronista Carlinhos Oliveira, de Wilson Bueno. *Travessias*, Cascavel, v. 13, n. 1, p. 239-254, abr. 2019. ISSN 1982-5935. Disponível em:  
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/20971>.

ECHAVARREN, Roberto. O interior do Brasil: Wilson Bueno. *Bólido* Revista de literatura e arte, n.1, 2013. [https://editoramedusa.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/BOLIDE\\_01\\_19.pdf](https://editoramedusa.com.br/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/BOLIDE_01_19.pdf)

KAISER, A. Selvagerias da civilização: os “bichos gracilianos” de Mano, a noite está velha, de Wilson Bueno. *Revista Landa*, Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 9 n°2, 2021, p. 9-31. <https://revistalanda.ufsc.br/vol9-n2-20211/>

LEMINSKI, Paulo. Bueno’ s Blues Band & Seus Boleros Ambíguos (à guisa de introdução). In: BUENO, Wilson. *Bolero's Bar*. 2. ed. Curitiba: Travessa dos Editores, 2007.

LIMA, Manoel Ricardo de. Um bolero em Curitiba. *Germina* Revista de Literatura & Arte. jun. 2007.  
[https://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas\\_wilsonbueno\\_jun2007.htm](https://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm)

\_\_\_\_\_. Entrevista: Wilson Bueno. *Correio Braziliense*, mai. 2007.  
[https://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas\\_wilsonbueno\\_jun2007.htm](https://www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_wilsonbueno_jun2007.htm)

LUCENA, Suênio Campos. O múltiplo inquieto. In: *Jornal Rascunho*, julho de 2014, Curitiba. [https://rascunho.com.br/?redirect\\_to=%2Fensaios-e-resenhas%2Fmultiplo-inquieto%2F](https://rascunho.com.br/?redirect_to=%2Fensaios-e-resenhas%2Fmultiplo-inquieto%2F)

MACIEL, Maria Esther. Bestiários latino-americanos. In: \_\_\_\_\_. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

\_\_\_\_\_. De enciclopédias e bestiários: lugares incomuns. In: *Revista de Letras*, UFC, 2006. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/1119>

\_\_\_\_\_. Bestiários contemporâneos: animais na poesia brasileira e hispano-americana. In: *Revista Via Atlântica*, n.11, USP, 2007.  
<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50671/54783>

MANFREDINI, Luiz. *A pulsão pela escrita*. Curitiba: Ipê Amarelo, 2018.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. Tio Roseno e seu cavalo: reflexões sobre o tempo histórico. Congresso *ABRALIC*. 2011.

<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0068-1.pdf>

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Wilson Bueno, Jorge Luis Borges, o tigre. *Suplemento literário* de MG, Belo Horizonte, out. 2010, p. 32-35.

<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/suplemento-litelario/edicoes-suplemento-literarios/2010-1/15--15/file>

PERLONGHER, Néstor. Sopa paraguaya. In: BUENO, Wilson. *Mar Paraguayo*.

Buenos Aires: tsé-tsé, 2005. (Archipiélago, 17) pp. 7-10.

PERON, Eliza da Silva Martins. Amar-te a ti nem sei se com carícias de Wilson Bueno: da margem ao centro. Congresso *ABRALIC*, 2008. [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/ELIZA\\_PERON.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/ELIZA_PERON.pdf)

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. O intertexto de Wilson Bueno em A copista de Kafka. *Itinerários Revista de Literatura*, nº. 28, 2009, Araraquara.

<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2154>

SANTOS, R. C. Z. O credo da dúvida ou do amorismo da memória. *Línguas & Letras*, 9(17), 2009, p. 103-115. doi:<https://doi.org/10.5935/rl&l.v9i17.2067>

VAZ, Valteir Benedito. *Hibridismo e semiosfera em Mar Paraguayo e "Mascate", de Wilson Bueno*. 2017. 219f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

WIMMER, N. Um texto de fronteira: Meu tio Roseno, a cavalo. *Raído*, 1(2), 2008, p. 143-147. <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raído/article/view/84>

YAMAMOTO, Cícera Rosa Segredo. Tradição e Modernidade: os tankas na poética de Wilson Bueno. Tesis de maestría. Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012. <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1540>

YELIN, Julieta. Animales errantes: Dos reflexiones sobre la zooliteratura de Wilson Bueno / Animais errantes: duas reflexões sobre a zooliteratura de Wilson Bueno. *Aletria Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 201-207, dez. 2011.

doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.21.3.201-207>

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/4505/4276>

\_\_\_\_\_. O giro animal na literatura de Wilson Bueno. <http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2012/03/O-giro-animal-naliteratura-de-Wilson-Bueno-Julieta-Yelin-portugu%C3%AAs.pdf>

#### **d) De y sobre Raquel Saguier:**

ACOSTA, Delfina. Raquel Saguier, tributo a una grande de la novelística paraguaya.

<https://www.abc.com.py/edicion-impresa/locales/raquel-saguier-tributo-a-una-grande-de-la-novelistica-paraguaya-246608.html>

DIONISI, Maria Gabriella. Denuncia e ironía en las novelas de Raquel Saguier. *Hispanorama*, n.98, 2002, p. 27-30.

FERRER, Renée. La liberación de la mujer a través de la escritura. *América sin nombre*, n.4, 2002, p. 28-34. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq300>

MÉNDEZ-FAITH, Teresa. Rompiendo tabúes: Tres narradoras del posboom paraguayo. *Alba de América*, n.23, 2004, p. 117-30.

\_\_\_\_\_. Re-encuentro y adiós de una niña que se perdió en un circo. *Crónicas y ensayos paraguayos de ayer y de hoy*, Asunción, Intercontinental Editora, 2009, tomo II, p. 580-83.

\_\_\_\_\_. La niña que perdí en el circo y El amor de mis amores: Continuidad autobio-novelesca en dos obras de Raquel Saguier. *Hispanamérica: revista de literatura*, Año 38, n.114, 2009, p. 117-122.

PÁEZ, César González. Raquel Saguier deja un vacío en las letras paraguayas. 30 de noviembre de 2007. <https://www.ultimahora.com/raquel-saguier-deja-un-vacio-las-letras-paraguayas-n80905.html>

SAGUIER, Raquel. *La niña que perdí en el circo*. Asunción: RP, 1987.

\_\_\_\_\_. *La vera historia de Purificación*. Asunción: RP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Esta zanja está ocupada*. Asunción: RP, 1994.

\_\_\_\_\_. *La posta del placer*. Asunción: RP, 1999.

STECKBAUER, Sonja M. Raquel Saguier: ficción autorreflexiva y sociocrítica en busca del amor. *América sin nombre*, n.4, 2002, p. 86-90. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq83b4>

#### e) General:

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. O autor como gesto. In: \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-63.

\_\_\_\_\_. *O aberto*. O homem e o animal. Trad. Pedro Mendes. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 3ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Memorias Póstumas de Blás Cubas*. Bogotá: Editorial Retina, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI Editores, 1997.
- \_\_\_\_\_. Arcimboldo o El retórico y El mago. In: \_\_\_\_\_. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Paidós Iberica, 2009.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- \_\_\_\_\_. Os bichos do subterrâneo. In: \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 101-128.
- D'ANGELO, H. Quando Hilda Hilst tentou falar com os mortos. 30 de janeiro de 2018. <https://revistacult.uol.com.br/home/quando-hilda-hilst-tentou-falar-com-os-mortos/>.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- \_\_\_\_\_. *La resistencia a la teoría*. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés. Madrid: Visor, 1990.
- \_\_\_\_\_. La autobiografía como desfiguración. Suplemento Anthropos, n.29, 1991. <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2019/08/de-man-p-la-autobiografc3ada-como-desfiguracic3b3n.pdf>
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Un Edipo demasiado grande. In: *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1990, p. 19-27.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Nova Veja, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La hermenéutica del sujeto*. Curso en el Collège de France (1981-1982). Trad. H. Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.



\_\_\_\_\_. *El gobierno de sí y de los otros*. Curso en el Collège de France (1982-1983). Trad. H. Pons. Buenos Aires:Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_. *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II*. Curso en el Collège de France (1983-1984). Trad. H. Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Autor. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

\_\_\_\_\_. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], v. 20, n. 33, dez. 2013. ISSN 2446-6905. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19759>.

\_\_\_\_\_. Retórica da agudeza. *Letras Clássicas*, (4), 2000, p. 317-342. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i4p317-342>

\_\_\_\_\_. Por que o ser e não antes o nada? *Jornal de Resenhas*, Folha de S. Paulo, 11 de abril de 1997. [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/11/caderno\\_especial/13.html](https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/4/11/caderno_especial/13.html)

ISER, W. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.105-118.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. *How to do theory*. Blackwell Publishing, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul – Endimión, 1994.

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do animal”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 85-101.

MANN, Thomas. *Mario e o mágico*. Trad. Claudio Leme. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. 7ª. ed. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: El colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Dominio público. [https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi\\_hablo\\_zaratustra\\_nietzsche.pdf](https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/asi_hablo_zaratustra_nietzsche.pdf).

NORONHA, Jovita M. G. (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2014.

PÉCORA, Alcir. A musa falida: a perda da centralidade da literatura na cultura globalizada. *Biblos*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, n.1, 2015, p. 203-235. DOI: [https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-1\\_9](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-1_9)  
[https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/1\\_9](https://impactum-journals.uc.pt/biblos/article/view/1_9)

POE, E. A. Ligeia. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Terror e Morte*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 64-89.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 120a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

\_\_\_\_\_. *Cartas*. 8a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RIBEIRO, Sidarta. *Oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

TELLES, Norma. Autor+a. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem”. In: \_\_\_\_\_. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2007, p. 157-228.

\_\_\_\_\_. Reprodução de aula pública: Os involuntários da Pátria. *Revista ARACÊ – Direitos Humanos em Revista*, v.4, n.5, 2017, p. 187-193.  
<https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140>.

VON MATTER, Sandro. Em SP, a incrível insônia do sabiá-laranjeira. *Outras palavras*, 04 de outubro de 2019. Outras mídias. Conexão Planeta.  
<https://outraspalavras.net/outrasmidias/em-sp-a-incrivel-insonia-do-sabia-laranjeira/>

WELLBERY, David. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

WOOLF, Virginia. Mulheres e ficção. In: \_\_\_\_\_. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 270-283.