

El problema del nombre: los casos de Jorge Baron Biza y Julián Herbert*

Fecha de recepción: 03 de abril de 2017
Fecha de aprobación: 04 de junio de 2017

Resumen

Dos relatos sobre el dolor ajeno. Dos madres convalecientes en una cama de hospital, dos hijos sentados en el sillón contiguo a esa cama. Dos hijos que escriben en primera persona para intentar escaparle al dolor, con la simple diferencia de que uno usa su nombre para hacerlo y el otro elige modificarlo. Me interesa leer juntos *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza y *Canción de tumba* de Julián Herbert, para indagar en el problema del nombre propio. En el análisis sobre la ambigüedad entre autobiografía y novela que revelan ambas autoficciones, quisiera problematizar sobre la elección del nombre para poder, primero, establecer la operatividad del término autoficción; y segundo, señalar, en cada caso, la singularidad de la voz narrativa a través de la técnica que pone en tensión los mecanismos de recuerdo y memoria.

Palabras clave: nombre propio, autoficción, Baron Biza, Herbert.

Citar: 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>

Julia Musitano

Doctora en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Becaria del Conicet. Editora asistente de la Revista *Badebec*.
musitanoj@gmail.com

*Artículo de reflexión.

The Problem of the Proper Name. The Cases of Jorge Barón Biza and Julián Herbert

Abstract

Two texts about the pain of the other. Two convalescent mothers in hospital beds, two sons sitting in chairs next to their beds. Two sons writing in first person in order to escape the pain, with the simple difference that one of them uses his own name to do it and the other chooses to modify it. In this article I propose a parallel reading of Jorge Barón Biza's *El desierto y su semilla* [Desert Seeds] and Julián Herbert's *Canción de tumba* [Tomb Song], to examine the use of the proper name in both. In the analysis of the ambiguity between autobiography and novel, I ask questions about the use of the proper name in the two texts, in order, first of all, to establish the way in which the term "autofiction" operates; and secondly, to point, in each case, to the singularity of the narrative voice through this technique that creates tension between remembrance and memory.

Keywords: Proper name, Autofiction, Barón Biza, Herbert.

Le problème du nom: Les cas de Jorge Barón Biza et Julián Herbert

Résumé

Deux récits sur la douleur d'autrui. Deux mères convalescentes dans un lit d'hôpital, deux fils assis dans un fauteuil à côté de ce lit. Deux fils qui écrivent en première personne pour échapper à la douleur. L'un utilise son nom, tandis que l'autre le modifie. On veut faire une lecture du roman *Le désert et sa semence* de Jorge Barón Biza et de *Canción de tumba* de Julián Herbert pour étudier la problématique du nom propre. Il y a une ambiguïté entre autobiographie et roman dans les deux autofictions. Ainsi, dans une première partie, nous nous demanderons dans quelle mesure le choix du nom permet d'établir l'efficacité du terme autofiction. Dans une deuxième partie, nous signalerons la singularité de la voix narrative, dans chaque cas en particulier, à travers la technique qui met en tension les mécanismes de souvenir et mémoire.

Mots-clés: nom propre, autofiction, -Barón Biza-Herbert

Si nos referimos a dos definiciones pertinentes, el nombre designa, define y proyecta: pone en perspectiva narrativa el personaje. Spitzer, en sus Estudios de estilo, señala que “el nombre es de alguna manera el imperativo categórico del personaje”, y Barthes “que un nombre propio debe ser interrogado cuidadosamente porque el nombre propio es, si puede decirse así, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas” (Miraux, 2005, p. 30).

El año pasado, para unas Jornadas Internas del Centro de Estudios de Literatura Argentina en el que trabajo, en la Universidad Nacional de Rosario, presenté el proyecto de investigación posdoctoral que llevo actualmente a cabo, y rescaté de los comentarios posteriores a la lectura una discusión interesante acerca del corpus que había elegido para trabajar autoficciones latinoamericanas. En este corpus, incorporé cuatro autores¹: Rafael Gumucio, Pedro Juan Gutiérrez, Daniel Guebel y Julián Herbert. Los elegí cuidadosamente pensando en que las cuatro autoficciones respetaran las reglas del género, quiero decir que se tratara de narrativas en primera persona y con nombre propio que relatan la propia vida con elementos ficticios que ponen en duda la veracidad o referencialidad de lo contado². Y los une, a su vez, el hecho de que sean relatos del dolor (el exilio, la pobreza, un divorcio, la muerte de la madre) en los que se pone en juego la idea de una vida como proceso de demolición y supervivencia.

Para ese entonces, me inquietaba no haber incorporado *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza, y aquellos que formaron parte de la discusión poslectura acordaron conmigo que hubiese sido una buena idea. Sin embargo, mi objeción era que *El desierto y su semilla* no es una autoficción porque no respeta uno de los fundamentos básicos de la forma: Jorge Baron Biza utiliza el nombre de Mario Gageac para relatar un momento muy particular de su historia de vida. Se cumple el pacto autobiográfico porque la referencialidad es clara, sobre todo, porque se trata de un acontecimiento que escandalizó a la sociedad argentina de la época, y simultáneamente hay atestación de ficción porque se intercalan historias ficticias en Milán con la recuperación del rostro de su madre; pero no hay identidad onomástica. Por ende, no hubiese sido un corpus de autoficciones dado que si dejaba ingresar la novela de Baron Biza podrían ingresar numerosas escrituras íntimas, y el objetivo del proyecto hubiese sido uno muy distinto.

Sin embargo, se sembró en mí la duda, y hoy me propongo indagar un poco más sobre la utilización del nombre propio en las autoficciones para problematizarlo, en primer lugar; y para pensar y confirmar, en segundo lugar, la operatividad del término autoficción. Para esto, pensé que lo mejor era trabajar en paralelo una autoficción que sí está incluida en mi corpus, *Canción de tumba* de Julián Herbert, con la novela de Baron Biza. Este paralelismo se impone porque ambos son relatos sobre un hijo que acompaña la recuperación de una madre en un hospital. En el caso de Herbert, una madre que se está muriendo de leucemia, *leucémica madre*; y en el caso de Baron Biza, una madre cuya cara debe ser reconstruida luego de la agresión con ácido propiciada por su marido, una madre sin rostro.

Baron Biza y Herbert no escriben su historia de vida como podrían hacerlo en una escritura autobiográfica, sino que realizan un particular recorte, y a partir de allí aprovechan para que los recuerdos propios y ajenos se conjuguen con el

¹ En la investigación doctoral que llevé a cabo entre los años 2009 y 2014, trabajé la autoficción en la narrativa de Fernando Vallejo. Me interesaba seguir indagando en la teoría sobre esta forma literaria y continué en la misma dirección, pero intentando construir un corpus de autoficciones latinoamericanas que demostrará la potencia de la forma en el continente.

² Vale aclarar que no fue tarea sencilla, dado que se han publicado cantidad de escrituras del yo a lo largo de América Latina, pero que no cumplen con la particularidad de haber sido escritas en nombre propio y en clave ficticia.

presente impiadoso de la narración. Baron Biza comienza “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...”. Herbert, “Alguien, al ingresarla por Urgencias, escribió mal su nombre: Guadalupe Charles. Así la llaman todos en el hospital”. El argentino y el mexicano se instalan en el sillón contiguo a la cama de la madre y relatan, desde allí, la experiencia más íntima de la enfermedad y el pasado más impropio de los recuerdos. La estructura de ambas novelas es la misma: cuando los protagonistas pueden descansar de ese sillón y salir de la habitación de la enferma, se escapan; uno por las calles de Milán en compañía de una prostituta en busca de alcohol y sexo; otro utiliza un personaje ficticio Bobo Lafragua para dejar que aparezcan los deseos de la madre y adentrarse en un mundo imaginario. Los episodios de alcohol, drogas y sexo, aparecen en las dos historias como una salida del horror de la enfermedad, como ética de la supervivencia.

Habría que reparar aquí en que esta estructura remite directamente a la forma autoficticia, en el sentido en que ambos cuentan un momento particular de sus vidas, cuya referencialidad

es ineludible, apelando al devenir de los recuerdos, a la suspensión de la realidad, a la ficción. La diferencia reside, y he aquí nuestro primer problema, en que Herbert utiliza su nombre para hacerlo, y Baron Biza utiliza el de Mario Gageac. Manuel Alberca (2007), referencia obligatoria de la teoría de la autoficción, plantea que cuando el protagonista utiliza un nombre distinto del autor, a pesar de que utilice materiales biográficos, se acentúa el distanciamiento propio de la novela y se ratifica el carácter ficticio (p. 100). Sería el caso de la novela autobiográfica que juega a esconder la identidad para darle fuerza a la ficción y que hace funcionar lo autobiográfico como un complemento de la historia. Sin embargo, entiendo que ni la autoficción ni la novela autobiográfica se definen por la cantidad de momentos autoficticios o autobiográficos que aparecen en un texto, y mucho menos se define por los límites entre realidad y ficción. Entonces, el problema reside en dos cuestiones fundamentales: la voz narrativa (esto implica la técnica con la que el autor pone en juego recuerdo y memoria para narrar la propia vida), y el nombre.

La autoficción, además de conjugar el pacto autobiográfico y el novelesco en un mismo rela-

to, trabaja con la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos³. Organiza un relato en retrospectiva ordenado y sistematizado, como lo hace la autobiografía por ejemplo, y simultáneamente lo interrumpe y lo desordena por el carácter disruptivo y engañoso de los mecanismos del recuerdo. Como decía, la historia que el argentino y el mexicano cuentan sobre sus madres, está organizada cronológicamente y tiene una referencia real por fuera del texto. Ahora, ese relato ordenado que se figura dentro del hospital, queda desdibujado y desarmado en el momento en que deben hacerle frente al dolor más crudo. En el caso de Baron Biza, el alcohol y las aventuras con Dina le permiten paliar el horror del proceso de reconstrucción de un rostro al que solo le quedan contornos. En el caso de Herbert, la fiebre y el delirio lo sacan del dolor de lo propio y de la incertidumbre por la muerte de su madre para colocarlo en el mundo de los deseos.

La abundancia de las figuras

La propia historia familiar de Mario Gageac tiene como escenario un tramo de la historia política argentina. El relato nunca niega los vínculos autobiográficos ni evade su referencialidad. La madre del protagonista, Clotilde Sabattini, es funcionaria

³ Para un desarrollo exhaustivo del tema, ver artículo de mi autoría “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Revista Acta Literaria*, julio de 2016.

educativa del gobierno de Frondizi y autora del primer Estatuto Docente. El padre, Raúl Baron Biza, es un escritor excéntrico calificado de pornógrafo e inmoralista, y en la novela se intercalan extractos de algunos de sus textos cuyas referencias completas figuran en las fuentes como página final del libro.

Mario, el menor de los tres hijos de Eligia, acompaña a su madre a firmar los papeles de un divorcio –el de Eligia con su padre– largo y traumático. Luego de trazar la firma en los formularios, Aron le arroja un vaso de vitriolo a la cara de su mujer con la intención de dejarla ciega. No lo logra porque la mano le funciona de escudo entre los ojos y el ácido, pero sí llega a desfigurarla. Mario es testigo de la agresión y de todo lo que sigue a ella: la primera internación que consiste en limpiar los restos de la sustancia para que no continúe actuando sobre la piel; y la segunda, en Milán, que consiste en la reconstrucción de la cara a partir de la generación de colgajos. Mario oficia de enfermero. Para sobrevivir a semejante empresa –limpiarle la cara a la madre, o darle de comer con cuidado de que los restos de comida no ensucien el trabajo de los médicos–, Mario se toma ciertos descansos del hospital y de su madre. El narrador genera distancia, no solo a través del nombre, sino fundamentalmente a través de una voz que no se deja ganar por sentimen-

talismos o golpes bajos. El protagonista sitúa a su madre en el espacio del dolor y se distancia de esas imágenes íntimas; se corre, dice Nora Domínguez (2007), del espanto que produce la cercanía con el cuerpo materno para sobrevivir. Y Nora Avaro (2016) cree que el carácter autobiográfico está dado menos por las coincidencias entre el relato y lo acontecido que por “la potente sobriedad de sus distancias”. Esas distancias son las que protegen al autor de su experiencia. La contrapartida del espanto, aclara Domínguez, son las experiencias sexuales y el alcohol. El tono con que el narrador cuenta esas escenas se contrapone con el relato del hospital y la reconstrucción del rostro. El narrador protagonista se aventura en recorrer las calles de Milán en búsqueda del mejor whisky, y en compañía de Dina, una prostituta que se somete a un proceso de transformación a lo largo de la historia cual novela de aprendizaje. “Los encuentros con Dina me procuraban una cuota de acontecimientos imprevisibles que recompensaba la vida planificada en el sanatorio; la usaba a ella para atraer sucesos que me aliviaban de las incertidumbres del tratamiento de Eligia” (Baron Biza, 2013, p. 138).

Además, dice Avaro (2016), esa forma operacional de la distancia, esa perspectiva, se resuelve, en el mismo relato, en contenido, en proceso de reconstruc-

ción (p. 174). Por esto mismo, la autoficción se nos presenta entre esos dos movimientos que Domínguez llama abundancia de formas y ausencia de formas. Allí, entre los opuestos se le impone al narrador la tarea de reconstruir un rostro deshecho; y esa construcción se alterna entre lo caótico de las formas (no encontrar la cara que conozco entre los pedazos que restan y los colgajos que se suman) y lo desértico (una cara que ya no es, que hay que volver a formar).

Comprendí que, para mí, había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Aron 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. Solo 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 (Baron Biza, 2013, p. 33).

En ese juego, que Domínguez describe con lucidez, se basa a sí misma la voz narrativa para relatar el dolor propio y ajeno. Baron Biza o Mario Gageac cuenta con distancia (como dije antes, la distancia que le permite sobrevivir), y casi sin

metáforas, el proceso de reconstrucción del rostro de su madre, la espera en el hospital, la asistencia como enfermero; y simultáneamente, al abrirse espacio por fuera del lugar del dolor busca una recompensa en una voz que cuenta los efectos del exceso (exceso de alcohol, de sexo). Una voz narrativa que se enfrenta a la ausencia y a la abundancia de las figuras y que se mueve con comodidad en cada uno de los ámbitos. Los movimientos que realiza la voz narrativa, dentro y fuera de la clínica, son parte de las variaciones, de la continua actividad del ácido. Los recuerdos irrumpen como flechazos desde el pasado, y le permiten a Mario sobrellevar el presente de la narración. Avaro (2016) dice que:

Hay, por ejemplo, una “armonía” en la descripción de un patiecito que sólo puede ajustarse en confrontación con el desorden quirúrgico de Eligia; hay una “heterogeneidad

“que se sale de quicio” en la nave mayor de una iglesia italiana que remite por analogía a la cara de la madre; hay una belleza y continuidad en la desnudez de Dina, la prostituta, como hay aberración e interrupciones en la piel de Eligia (p. 178).

Para mostrar esa paradoja, Baron Biza (2013) recurre a las palabras del profesor Calcatera, quien atiende a Eligia en Milán: “Se necesitaría inventar una palabra que no existe, algo así como ‘derrumbe constructivo del enigma’” (p. 74). La ausencia y la abundancia, la sistematicidad y el exceso, se miden en el suceder de la memoria y los recuerdos: el relato encuentra un ritmo sobrio y carente de metáforas que “reconstruye” la estadía en la clínica a través de la organicidad de la memoria, y a su vez, desarma la linealidad con los excesos fuera de la habitación, ya sea los encuentros del protagonista con Dina, la

búsqueda obsesiva por un buen whisky, o la descripción de una obra de Arcimboldo, a través la escritura de los recuerdos⁴.

Vivía en dos esferas -la que giraba en torno de Eligia y la que giraba en torno de Dina-, muy próximas en el espacio y el tiempo, pero aisladas entre sí. La de la noche estaba -según creía entonces- separada de todo proyecto que se vinculase con mi vida. Sabía que la esfera de las heridas de Eligia me ataba para siempre. Lo de Dina, en cambio, yo lo constituía de manera que a ella y lo que la rodeaba pudiera hacerlo desaparecer en cualquier momento (p. 139).

Los daños que produce el ácido sobre la piel de Eligia tienen efectos secundarios sobre la construcción de la historia que los une como madre e hijo, y sobre la figuración de un personaje que elige no usar su nombre

⁴ La *retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos* son dos fuerzas en tensión que Alberto Giordano (2006) identifica en las ficciones autobiográficas en un ensayo sobre Tununa Mercado en *Una posibilidad de vida*. Para definir la autoficción, me interesa profundizar en esta idea, en lugar de pensarla únicamente como la mezcla entre realidad y ficción. A mi modo de entender, la autoficción potencia los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter organizativo de la memoria. La memoria es la que se encarga de transformar la vida en relato, de ordenar, de dar sentido a una historia; es la que permite que la narración de una vida se transforme en un encadenamiento verosímil de momentos verdaderos. Presenta la temporalidad como sucesión de presentes porque implica una pulsión sistematizadora, una urgencia constructiva que se conecta con los procesos de autofiguración. Las escrituras de los recuerdos, en cambio, operan detalladamente. Los recuerdos están en plural porque se precipitan en el umbral de la memoria. Irrumpen como desprendidos de la voluntad del autobiógrafo. Sorprenden cuando aparecen por el trabajo que realiza el olvido. Las escrituras del yo o los relatos en primera persona están inmersas en un fondo de indiscernibilidad entre realidad y ficción. La autobiografía rechaza esta indecisión, se construye reactivamente para situarse del lado de la conciencia, de la memoria como síntesis y pulsión sistematizadora. La autoficción, en cambio, la afirma y permite que se evidencie en la escritura la temporalidad del recuerdo porque el modo en el que el recuerdo ocurre neutraliza en acto la oposición. Entonces, se podría decir que la autobiografía se sitúa del lado de la retórica de la memoria, y la autoficción del lado de la escritura de los recuerdos (lo que no implica que en ambas no funcionen las dos pulsiones simultáneamente). Para un desarrollo exhaustivo del tema, ver artículo de mi autoría “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, Revista Acta Literaria, julio de 2016.

para contarla. La distancia que impone la invención de otro nombre se ve, por lo menos, contradicha por la utilización de una cita de Paul De Man en el interior de la historia: “la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia”. ¿La distancia con la que Baron Biza (1991) cuenta el proceso de destrucción y reconstrucción del rostro de su madre con una “descomunal potencia novelística” se manifestará, entonces, a modo de síntoma, en la elección del nombre?

El deseo de mi madre

En *Canción de tumba*, Herbert se propuso escribir un retrato de su madre con “datos biográficos y algunos toques de ficción”, pero más acá de las intenciones y más allá de la vida, Herbert escribió sobre la agonía de su madre para sobrevivir a la despedida, para sobrevivir al dolor, para transgredir los límites que impone la muerte. Escribe para hacerse compañía en el momento de enfrentar la muerte, para acompañarse en la supervivencia. Escribe en las ruinas de la vida para que en el desequilibrio, en la disolución del yo, pueda encontrar una identidad,

un modo de sobrevivir. La vida de Julián se desbarranca en el momento en que se entera de la enfermedad de su madre: “Enfermar posee un daltónico rango perceptivo que va del arruinamiento de tu fin de semana al horror. [...] Alguien te conecta de pronto a un cable de intensificación” (p. 47). La vida, como proceso de demolición, provoca el *desbarrancadero de los recuerdos*⁵, hace que Herbert se diluya en una poética del suspenso y en una poética del deseo: esperando que su madre se muera (¿se morirá?, ¿se curará?). El deseo juega con el recuerdo y brotan, a pesar de sí, escenas *afiebradas/ficcionales* que descolocan al lector hasta el punto de ser confundidas con la realidad de lo acontecido.

Esta autoficción se divide en tres grandes capítulos: “I don’t fucking care about spirituality”, “Hotel Mandala” y “La vida en la tierra”. Específicamente, en el apartado “Fiebre (1)” del segundo capítulo aparece por primera vez la fiebre de Julián que provoca la intercalación de historias confusas. La fiebre mezcla recuerdos de infancia con ciertos episodios extraños dentro del hospital. En uno de esos

episodios, Julián escucha detrás de una puerta cómo dos médicos tienen relaciones sexuales dentro de la morgue, y, acto seguido, se encuentra fumando un cigarrillo en el sótano del hospital con Bobo Lafragua, el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás. Bobo Lafragua es un personaje literario de Herbert que no encontró lugar en otra escritura salvo en la del propio dolor. Se constituye en un fantasma que ayuda al narrador a transgredir la muerte. Porque, como explica Agacinski (2009), la ambigüedad del fantasma, contrariamente a la idea de simple conservación, supone la finitud, la muerte que él transgrede. La supervivencia es una manera de transgredir la muerte y no de seguir siendo. Herbert se deja atravesar por el tiempo, puede devenir otro y atravesar las huellas de un pasado, que es el suyo, y otro que no lo es. La fiebre de Julián tergiversa el relato de lo acontecido, y entre delirios enfermos, recuerda la desventurada vida de su madre intercalada con lo propio, con lo de sus hermanos, y con lo de sus fantasías. La fiebre se constituye en la puerta de entrada para que la ficción se apropie de lo

⁵ Esta es una expresión acuñada en la tesis doctoral a partir del título de una de las autoficciones de Fernando Vallejo para dar cuenta de que la inestabilidad –la indiscernibilidad entre realidad y ficción, y la oscilación del personaje entre ser y no ser– se asienta sobre el desbarrancadero de los recuerdos. Es necesario aclarar que el *desbarrancadero* del recuerdo siempre está en tensión con ciertos procesos de autfiguración que propone el autor y que están íntimamente relacionados con la construcción de una imagen de autor en y por fuera de los textos. Es decir, ese derrumbe de la sistematización de la historia que construye la memoria es llevado a cabo no solo por el carácter ambiguo e imaginario inherente al proceso de recordar, sino también, y simultáneamente, por el carácter propositivo de la construcción de una imagen de autor determinada. En este caso, la noción del desbarrancadero está ligada a la figuración de la vida como proceso de demolición, según la conceptualiza Gilles Deleuze en “Porcelana y volcán” (1989) y en “Tres novelas cortas o qué ha pasado” (2006).

acontecido y haga aparecer lo verdadero de una vida, eso que no puede decirse, esa imposibilidad que no hace otra cosa que aparecer en síntoma.

La madre de Herbert tuvo tres hijos con tres hombres distintos, vivió y los crió con el dinero que conseguía prostituyéndose en un sinfín de pueblos mexicanos. Se mudaban en tanto la profesión de Marisela Acosta ya no funcionaba. Marisela Acosta era el seudónimo con el que Guadalupe Chávez Moreno vivió la mayor cantidad de años, y el nombre con el que crió a Julián. Los deseos de una madre prostituta se entrecruzan con los recuerdos de un hijo que la acompaña a morir. Marisela soñaba, entre otras cosas, con viajar a La Habana. “De donde se infiere que, en sus treinta, mi madre fue una fantasiosa comunista, odiaba el frío y tenía una intuición antropológica más aguda que la de Fidel: sabía que las revoluciones también necesitan prostitutas” (p. 158). En el viaje irrealizado, en el apartado “Fantasmas de La Habana”, Herbert decide viajar a Cuba. Allí se encuentra con su amigo artista conceptual Bobo Lafragua y mantiene, junto a él y dos amigos más, alcoholizados, una serie de aventuras por los bares de La Habana.

Pero, al inicio de “Fiebre (2)”, cuando pensábamos que la fiebre lo inducía al relato de una

fantasía, Herbert vuelve a confundirnos:

Es una sarta de mentiras. [...] Bobo Lafragua sólo existe en mi imaginación. [...] Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado con fiebre, muriéndome en mi cama de hospital, deprimido y solo, conectado a la máscara negra. [...] Miento: la milagrosa medicina cubana curó a mi madre de leucemia (p. 171).

Bobo Lafragua, que se resiste a salir de un relato que no le corresponde e insiste en aparecer en diversas modalidades, proviene de la lógica de la catástrofe, ha sucedido un desastre y esta es la consecuencia. Luego de la enfermedad y la muerte de su madre, Herbert tiene que trabajar con restos, con ruinas, en diálogo con personajes que no fueron y que definitivamente ya no serán. El hombre, dice Daniel Link (2009), está habitado por un *mortirurum*, un muerto-vivo en suspensión, su doble, que lo constituye. “Hay personajes que simplemente no se marchan. Esperan paciente-mente a que tengas un breakdown para venir a cobrar lo que les debes” (Herbert, 2012, p. 175).

En la construcción de una imagen de sí, de una imagen de la madre, de una retórica del dolor, Herbert sucumbe al poder de la mujer mortífera. El tiempo de la espera lo coloca por fuera de sí, lo lleva al cuerpo de la madre enferma hasta el punto de confundirse en uno, hasta el punto de que el deseo de la madre devenga ficción. Dice Kristeva (1991) que quien atraviesa la pérdida de un ser querido manifiesta la angustia de perder al otro haciendo sobrevivir al yo, de hecho abandonado, pero no separado de lo que lo nutre ahora y siempre y se metamorfosea en él —que resucita además— a través de ese devoramiento (p. 16). Ahora bien, la espera en el sillón de un hospital, horas sin dormir, vivir la aniquilación del cuerpo de su madre, demuelen cualquier lógica de escritura. “Vivir en el interior de un cadáver” echa por tierra cualquier proceso de reafirmación. *Canción de tumba* es la despedida a una madre y punto. Esa madre, que no ha sido la mejor, tampoco ha sido la peor. Es una canción sin sentimentalismos, sin necesidad de encontrar el perdón de nada, sin resignarse a nada, es, en palabras de Herbert, “un perfecto reflejo de pánico”. “Canta para entonar el sufrimiento”, pero con ello no se pretende hacer ningún balance, se pretende únicamente sobrevivir.

El desierto y su semilla, como vimos antes, no se juega con

el poder de la intriga ni con el suspenso sino con la paradoja entre la abundancia y la carencia, pero, hacia el final, Baron Biza también se encuentra huérfano de padre y de madre. Y si de despedidas se trata, Avaro anota que la novela opera en la descripción póstuma de los restos de una diégesis pasional. Si Herbert, que escribe en el presente de los acontecimientos con la laptop en su regazo sentado en el sillón contiguo de su madre enferma, utiliza la lógica de resolución del enigma --¿Qué pasará? ¿se morirá?--; Baron Biza escribe en el después de la catástrofe, empieza cuando el melodrama concluye, dice Avaro. *Canción de tumba* se desarrolla en el devenir de los hechos, se escribe mientras se sufre. *El desierto y su semilla*, no se espera más nada, estos son los restos de la catástrofe y la única posibilidad es la de la reconciliación --“Es de reconciliación de lo que estoy hablando” es la última frase que cierra el libro.

Con nombre propio

Los nombres en ambas autoficciones tienen un gran protagonismo por diversas razones. En *Canción de tumba*, Julián Herbert cuenta los vericuetos legales por los que pasó en el registro civil por un error en una letra de su primer nombre. Error de los empleados o de los padres, el punto es que hay una letra que sobra: Favio Julián

por Flavio Julián. “El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una chuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país” (p. 78). Y habría que agregar que para escribir usa solo el segundo nombre, Julián. Por otro lado, el mexicano repara en los pseudónimos que inventaba la madre en función de la personalidad que adquiriría en cada mudanza, y advierte sobre el malentendido a la hora de la internación. La madre de Herbert se llama Guadalupe Chávez Moreno, “Sin embargo, ella asumió --en parte por darse un aura de misterio, en parte porque percibe su existencia como un acto criminal-- un sinfín de alias a lo largo de su vida” (p. 17). La identidad que más le duró y que Herbert utiliza a lo largo de la autoficción, es la de Marisela Acosta. Cuando la ingresan a Urgencias, en la primera internación, el nombre lo anotan equivocado y pasa a llamarse Guadalupe Charles. “A ratos, en medio de la oscuridad, cuando tengo más miedo, trato de hacerme la idea de que velo el delirio de una desconocida” (p. 25). El nacimiento de Julián y la muerte de Guadalupe, entonces, están marcados, sellados por un error, y con esto, podría decirse que ese error los coloca en el afuera de sí mismos (no es mi madre Guadalupe Charles y, por ende, no es la muerta o no soy yo Flavio, y por ende firmo como

Julián), y al mismo tiempo, los constituye simbólicamente en el interior de la cultura.

En “La ilusión biográfica”, Bourdieu (1997) dice que el nombre es por excelencia la forma de la imposición arbitraria que operan los ritos de institución, que puede atestiguar la identidad de lo que nombra solo a riesgo de una formidable abstracción. El nombre del autor forma parte de ese campo intelectual en el que operan el reconocimiento, las proyecciones, las tradiciones que los preceden, todo lo que sucede en el marco cultural de la institución literaria. Elegir escribir en nombre propio significa darse vuelta sobre sí, y mostrar menos aquello que se gana académica y culturalmente que aquello que se pierde en una pirueta autofigurativa. Esto es: construir un yo, en el marco de la autoficción, no implica dotar de ilusoria continuidad algo que de por sí es inestable, sino mostrar la pérdida, poner en evidencia lo ilusorio. Giro complejo por el que se anuncian de una vez la súbita revelación de un sujeto fraccionado y múltiple, y la permanencia de identidad socialmente asignada por el nombre propio, dice Bourdieu.

Canción de tumba se instala en una lógica que juega entre el suspenso y la suspensión. Sin idealización amorosa, la depresión de Herbert se dirige sin escalas hacia el más puro

narcisismo. El trauma narcisista de un yo que no hace otra cosa que figurarse, y reconfigurarse –en nombre propio– a través de un cuerpo vecino con la incertidumbre de la espera y el encuentro con la angustia. Barthes dice que a la muerte del ser amado le sucede el narcisismo y a este “un egoísmo triste”. Lo vemos a Herbert, al final de la autoficción, en un encuentro de escritores en Acapulco (la ciudad en la que pasó parte de su infancia con Marisela y la ciudad en la que vive su padre) codeándose con grandes poetas mexicanos, tendiendo, así, los lazos referenciales para terminar de definir una estética ególatra. Julio Premat (2009) explica, en *Héroes sin atributos*, que la inestabilidad esencial en la construcción de una identidad de escritor se define a partir de procedimientos contradictorios y ambivalentes como la pertenencia a una colectividad y la afirmación de una singularidad (p. 12). Para convertirse en escritor, hay que primero fingirse escritor. “La inestabilidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto” (p. 13).

El desierto y su semilla viene a mostrar, con un ritmo peculiar de escritura, dos movimientos contradictorios y opuestos: cómo se desbarata la autofiguración a medida que el personaje se escribe y cómo todo

eso que se desfigura a lo largo del relato –el rostro, el yo, la herencia familiar– se transforman en un arte de figurarse. Así y todo, la novela de Baron Biza no es una autoficción porque el protagonista cambia todos los nombres reales: Aron Gageac por Raúl Baron Biza, Eligia –no se nombra el apellido– por Clotilde Sabbatini, y el propio –que presenta ya por sí mismo ciertas contrariedades– por Mario Gageac. Pero, esto no nos evita el problema del nombre que implica una complejidad mayor que la de pensar en la identidad onomástica como regla irrefutable. Habría que reparar en las implicaciones de la no identidad y cómo se reconstruye el vínculo entre las tres instancias. *El desierto* no se acomoda a las normas, las excede, muestra el nombre como ese punto que parpadea en el horizonte y que no puede apagarse, que no puede quedarse en silencio porque todavía tiene algo que decir, una herencia con la que lidiar, un desafío por concluir, algo con lo cual reconciliarse. En el nombre, para Jorge Baron, está toda la carga afectiva del relato: algo que no se puede negar, algo que no se puede esconder y que además, lo constituye íntegramente. “Hablo sin mi nombre y en el nombre del padre para desligarme de mi linaje, y simultáneamente, no desprenderme jamás”.

En *El inmoralista*, una biografía excelente sobre Raúl (el pa-

dre de Jorge), Christian Ferrer cuenta que Los Baron provienen de la región francesa de Dordogne y que la familia tenía un castillo del siglo XV en Gageac donde nació el primer Baron que viajó a Argentina. Gageac, entonces, no es arbitrario, proviene de un linaje familiar como todo pareciera decaer en *El desierto*. Dice Ferrer:

Aunque siempre culminaba sus cartas rubricándolas como Jorge Baron, a su libro lo firmó “Jorge Baron Biza”, recuperando el doble apellido de quien fue no solamente su progenitor sino un escritor muy discutido. Lo mencionaba como “Raúl Barón” o “mi padre”. En una sola carta se refiere a él como “papá” (p. 15).

Una herencia tan grande que irrumpe como un desafío. El lazo que lo une a su padre –“La tormenta de Arón jadea en mí” (2013, p. 217)– despliega no solo la cantidad de escritos de Raúl que Baron Biza decide transcribir directamente sino que también construye a partir de eso, y en oposición al personaje de la madre, una épica del padre, una monumentalización de la figura: “Entre el hombre que construía escuelitas y monumentos al amor de más de setenta metros de alto y el que arrojaba ácido a su amada, hay una evolución que no puedo entender. Mi fracaso por com-

prenderlo me ata a él” (2013, p. 217).

“No sé si Jorge Baron Biza debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío” (Baron Biza, 2013, p. 22), es la frase que cierra la nota final de la novela. “JBB” firma esta nota que aparece al final del libro y que aclara –como si hiciese falta aclararlo– el nombre que proviene del registro civil y el segundo apellido que quería imponer su madre. Es una sigla (en la sigla no está dado el nombre, es solo un índice, una señal) la que sella esa nota que especifica al autor del libro, una sigla que elige como firma última porque ni siquiera en esa última línea puede adoptar su nombre. Y aún ni siquiera la firma puede ser el nombre propio de un autor, es sí la articulación que une y divide la identidad con la diferencia, afirma Topuzian en *Muerte y resurrección del autor* (2014).

¿Por qué necesita decir quién es cuando ya había elegido llamarse literariamente de otra forma? Tiene que usar esta nota final, porque él mismo lee el funcionamiento del nombre

propio dentro de su escritura autobiográfica, y es esto lo que la deposita, y al mismo tiempo, se disuelve en los marcos estables de la autoficción. Dice Topuzian que es el poder articulador de la firma el sitio mismo de su desarticulación mecánica, de la pérdida de la identificación definitiva que promete. *El desierto* se trata de una escritura autobiográfica, y el autor de la novela, enfatiza –con o sin intenciones de hacerlo– las referencias hacia el afuera. Pero lo más notable es que prepara la escena completa para que nadie dude de que es el autor del libro, el narrador y el personaje, en una escritura que lejos de construir una identidad muestra su desfiguración (literal). Si bien no se respeta esa identidad onomástica, que tanto le importa a la teoría sobre la autoficción, es en el contrato aleatorio que une autor y lector, en palabras de Rosa (2004)⁶, donde deben disputarse los encuentros y los desencuentros con la intimidad de quien escribe.

Leer juntos *El desierto y su semilla* y *Canción de tumba*, nos permite evaluar la operatividad del término autoficción. ¿Hasta qué punto podemos establecer

límites genéricos en relación a la identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, y en cuánto a la atestación de ficción? ¿Podríamos decir, junto a Premat, que si la autoficción es indisociable del proceso de construcción de una obra literaria y de la invención del personaje de autor, entonces toda la literatura sería autoficticia? Parece mucho más atinado entender la autoficción como un género literario que viene a tergiversar a sus progenitores, y que desde ese lugar hace que se ponga en evidencia el encuentro contradictorio y ambivalente entre quien firma y el trabajo de la escritura. La autoficción muestra el proceso de desintegración de un yo, al mismo tiempo que simula que todo lo narrado es todo lo acontecido, la necesidad de posar ser otro para contar lo propio a través de un nombre propio que parece darle continuidad, y es en esa paradoja que el autor sobrevive. El autor persiste, entonces, dice Topuzian (2014), como firma, como el acto de abdicación más que el de apropiación. El nombre propio absorbe los excesos que se permite la escritura ficticia, y allí tambalean vacilantes lo referencial, lo biográfico y la identidad.

⁶ Este contrato aleatorio regido por las leyes del cálculo conjetural del sujeto en relación al otro, establecería reglas no consensuales que sólo se articularían de acuerdo con las estrategias de cada sujeto [...]. Un contrato de este tipo presupone la existencia de un imaginario social y de un régimen de intercambio de valores simbólicos, pero no implica un contrato de veridicción y un contrato fiduciario como lo propone Greimas sobre el contenido enunciativo y el estatuto veridictivo del enunciado. Sería un contrato de la *feinte*, donde el juego imaginario de la simulación del sujeto estaría sostenido sobre las leyes simbólicas del simulacro. [...] Se finge romper para unir (en la identificación) o se finge establecer para romper (en la resistencia). (Rosa, 2004, p. 36).

Referencias

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Avaro, N. (2016). El hijo. En *La enumeración* (pp. 173-187). Rosario: Nube negra.
- Baron Biza, J. (2013). *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1997). La ilusión biográfica. En *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción* (pp. 74-83). Barcelona: Anagrama.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos*, (29), 113-118. Barcelona.
- Domínguez, N. (2007). Dar la cara: rostridad y relato materno en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza. *El interpretador*, (30). Recuperado de <http://www.elinterpretador.com.ar/30NoraDomínguez-DarLaCara.html>
- Ferrer, C. (2016). *El inmoralista*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Giordano, A. (2006). *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Herbert, J. (2012). *Canción de tumba*. Buenos Aires: Mondadori.
- Kristeva, J. (1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Link, D. (2009). *Fantasma*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Miroux, J. P. (2005). *El personaje en la novela*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos, figuras de escritor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rosa, N. (2004). *El arte y el olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa fe: Universidad Nacional del Litoral.