



Las palabras y los cuerpos
(notas sobre algunos textos de Héctor Bianciotti)

Laura M. Martins

Louisiana State University
martins@lsu.edu

Resumen: Por un lado, podría conjeturarse que en el caso de Héctor Bianciotti la lengua de adopción o adquirida (el francés) lo remitiría al residuo de la (verdadera) lengua materna prohibida (el piamontés). Lengua y cuerpo maternos aparecen retaceados. Por el otro, si de cuerpos se trata, gran parte de la narrativa de Bianciotti se presenta como un desfile: cuerpos que padecen, cuerpos asediados o en trance de muerte; cuerpos que transitan el sopor y la aspereza de la exorbitante llanura argentina. Cuerpos exhibidos, en definitiva, como “animales dolorosos”, como los depositarios del sistema normativo que los rige.

Palabras clave: Héctor Bianciotti, emigración lingüística, autoficción, cuerpo

1. No creo que se pueda discurrir fácilmente sobre el abigarrado pasaje que implica abandonar una lengua por otra. Resulta arduo arrojar luz desde la certidumbre sobre la trama de avatares que conduce a la emigración lingüística o sobre los oscuros pliegues de una subjetividad dada que pudieran dar cuenta del trayecto que lleva a fijar la resolución de alejarse de la lengua llamada natal. Mi intento consiste en apenas rozar los vínculos siempre inciertos, siempre difusos, entre las peripecias biográficas y el texto ficcional; en entrever alguna iluminación dentro del problema más general de la pérdida de un centro como aseveró George Steiner al referirse a tal pasaje en su clásico trabajo sobre extraterritorialidad, literatura y revolución lingüística. Sostengo esto último no sin cierta ironía ya que en el caso del escritor Héctor Bianciotti, argentino de nacimiento, radicado hace ya décadas en París y ciudadano francés, resulta pertinente preguntarse: ¿es verdaderamente la pérdida de un *centro* lo que graficaría tal pasaje o, más bien, el empeño en ser parte de uno? Bianciotti no es el continuador de Borges como afirmaron tajantemente algunos cronistas franceses. ¿O acaso la distancia entre ambos no está señalada por el modo antitético en que llevan a cabo sus operaciones literarias respecto de la tradición europea? De un lado Borges que desde una cultura periférica, como muy certeramente observó Beatriz Sarlo, no sólo expuso cuestiones capitales de la teoría literaria contemporánea y construyó su originalidad en el juego con lo citacional, sino que también hizo un uso irreverente de la cultura occidental y sus textos prestigiosos cruzándolos con lo que le interesó de Oriente. Del otro, Bianciotti que se instaló cómodo en una cultura central en la que se lo reconoce como hijo propio. Un hijo que, con *clasicismo* y *humanismo plenamente franceses* (así lexicalizado en las reseñas sobre su primera novela escrita en esa lengua),[1] se propuso entregar (esto es: relatar) el *exotismo* de la desmesura de esa lejana barbarie sudamericana llamada llanura argentina, de esa opacidad sin límites, de esa pampa cordobesa chata y exorbitante habitada por seres no menos hoscos e indiferentes. Itinerario de larga data en la literatura argentina: la fascinación por lo *bárbaro* se despliega en Bianciotti como espectáculo ya doblegado por la *civilización* que lo consigna en la letra y facilita su consumo. [2]

2. “Nada se escribe sin algún exilio” sostiene Kristeva en *Eretica dell’amore*. Si bien este lema es aplicable en el caso específico de Bianciotti hay que decir también que “escribir en francés significó para [él] el fin de su exilio” (Giordano 1999: 6). Al fin y al cabo, cultor pertinaz de la lengua de Proust --no un agitador experimental de la misma-- rubrica así su conversión a la teología laica de la literatura francesa. Y este es un pasaje que se efectúa cuando ya gozaba de reconocimiento, cuando ya había ingresado al sistema literario francés no sólo por su labor como agente legitimador cultural dada su tarea de lector de las casas editoriales Gallimard y Grasset, y de articulista, entre otros medios, del suplemento literario de *Le Monde*, sino también a través de su consagración por lo escrito en castellano dado que había obtenido el Premio Médicis a la mejor novela extranjera por *La busca del jardín* de 1977.

Si bien hay una constante remisión a la orfandad simbólica de padres, patria, lengua (como formas *blandas* del exilio), en esta novela en castellano ya estaban presentes esos centros que facetadamente se van a repetir expandidos cuando escriba en la lengua de adopción. La imagen del jardín con la que se inicia esta novela no podría ser más apropiada: ese orden de simetrías y dibujos que delatan lo civilizado, un espacio con contornos precisos, cerrado, donde lo natural --dominado y sometido, incompatible con la barbarie de lo ilimitado-- sería el recinto al que se pretende llegar y se llega. El francés, en definidas cuentas, como lengua de elección para la escritura, se erige en lengua-jardín.

De todos modos, debería apuntar como una explicación lindante con lo poético que la lengua adquirida es en Bianciotti de alguna manera la facilitadora del contacto con esa otra lengua más anterior, la auténtica lengua materna: el piamontés, residuo nutriente que se emparenta a nivel de sonidos (un *zumbido* diría Bianciotti) con el francés. Algo del orden de lo musical --rémoras de una canción de cuna quizá-- recoge en su viaje a Cumiana, el pueblo del Piamonte de donde era originariamente su familia; un sonido que lo devuelve al seno materno: momento simbólico que el narrador innominado recobra en *La busca del jardín* cuando la madre muy firme le niega el calor de sus pechos al niño ya no lactante. Quizá la lengua adquirida implique la distancia probablemente necesaria de aquello (el retazo, el fragmento, el resto de los recuerdos) que ha de convertirse finalmente en *autoficción* (como muchos de los textos de Bianciotti), pero se podría conjeturar, al mismo tiempo, que ella, la lengua adquirida, constituiría el acercamiento a la prohibida, la

lengua íntima de la infancia que ese niño escuchaba susurrante de la boca de sus padres. En definitiva la lengua natal “verdadera” que es como decir la lengua del cuerpo retaceado de la madre.

3. Retomo *cuerpo* dado que este se erige en uno de los grandes núcleos organizadores de la escritura de Bianciotti y me pregunto: ¿qué es lo que Bianciotti hace atravesar como una insidiosa caravana por el vasto escenario de la llanura argentina? Lo que capta con precisión es aquello que yace en el fondo del cuerpo y lo hace remontar a la superficie con sus fantasmas, sus deseos, sus laberintos. Y al hacerlo expone --tal y como aparece en *La busca del jardín*-- que el cuerpo sabe más que nosotros (127), que siempre llega antes y que es, de manera rotunda, nuestra “única certeza” (108).

Iniciado con *La busca del jardín* y profundizado con su celebrada trilogía de los años noventa[3], el proceso de rememoración como acto de relevamiento de los residuos e intersticios que permiten revelar las fulguraciones de la memoria escenifica las “inscripciones secretas, [los] infinitesimales tatuajes en la hondura del cuerpo, en la pura materia del ser”[4] (*La busca* 154). Desde esa novela y, sobre todo, a través de la mencionada trilogía que comienza con *Lo que la noche le cuenta al día* (1992), su escritura se constituye en desfile de roces de cuerpos, de dolencias, de cuerpos arrugados como mapas de ríos inmisericordiosos, de suicidas del campo, de muertes previstas (por la vejez misma), repentinas (por accidentes), fraguadas (por parricidio, como el cometido por los mellizos de *Como la huella del pájaro en el aire* [1999]).

Como los pechos negados de la madre, tánatos y eros se instituyen en los centros disparadores de sus textos. María Elena Legaz acierta cuando sostiene que “[l]a memoria que intenta saber el [...] mecanismo de la vida centrado en su cruenta verdad de materia, interroga a la muerte. La memoria que asciende y desciende por sombras y algunas claridades, atrapa ese mundo inquietante, correlato de la vida, imagen de clausura” (149). En todas esas páginas rememorantes aparece su hermana Cornelia de ocho años (*Como la huella del pájaro en el aire* 66, 71), sonámbula, cuyo cuerpo convulso, arremolinado, en cuatro patas, ante la mirada atónita del narrador que la observa, escarba en la tierra buscando jadeante un tesoro escondido sólo real en el sueño de su andar dormido. Su abuela que después de derrochar fuerza y furia con su fonógrafo a cuestras queda paralizada como un trasto babeante y deforme cuyo único vestigio de movimiento se conserva en uno de los dedos del pie; esa abuela que permanece al cuidado de las otras mujeres campesinas quienes resignadas la atienden para disipar el olor despedido por su cuerpo inmóvil. El hijo del terrateniente que está de visita y que el narrador con astucia logra que se siente al lado como previendo el deleite de las rodillas de ambos frotándose debajo de la mesa. El joven militar de paso que en la oscuridad de su cuarto le explica con un juego sensual la vertiginosidad del agua de las cataratas. Los personajes callados y solitarios como la tía viuda, Marta Podio, y Alcides, un primo lejano, que se suicidan de diferentes formas pero a partir de un plan similar que ejecutan con parsimonia pero con firmeza. Su misma hermana Cornelia cuando ya adulta el narrador, otra vez, la observa en el momento en que es atropellada por un colectivo en los suburbios de Córdoba y la posterior agonía de su cuerpo destrozado. La experiencia del escritor francés, Hervé Guibert, que consigna las etapas de su enfermedad terminal con devoción y minuciosidad. Los últimos años de vida de un amigo del seminario que no solamente había colgado los hábitos, sino también renunciado a la existencia: “se había despojado de todo deseo, salvo del deseo de no volver a desear nada” (*Como el pájaro* 190). Los últimos momentos de Borges en su lecho de muerte. También están relevadas en casi todos sus textos las mujeres campesinas cuyas formas de destino posibles se deslizan sólo hacia los partos uno detrás del otro, la locura o el suicidio. Y, como no podía ser de otro modo dado el pasaje conflictivo de Bianciotti por la etapa peronista de los años cincuenta, aparece el cuerpo político omnipresente vivo y muerto de Eva Perón como parte del estilo invasivo del peronismo que supo, como pocos, *corporizar* la política.

4. Por un lado, la voz confesional de *Lo que la noche le cuenta al día* consigna en la letra el tránsito de esos cuerpos por la aspereza y la inmutabilidad de la planicie y su propio deseo de escapar de ese sopor; por el otro, lo que expone --más allá de esa geografía-- es que la sociedad disciplinaria no puede funcionar sin la intervención de una institución como la familia, instancia de coacción que al ejercer su poder soberano se conforma en la bisagra absolutamente indispensable para el funcionamiento de todos los otros sistemas disciplinarios. La familia como un punto de paso de un encierro a otro. Por eso ese largo desfile de cuerpos está escandido por la voz altisonante y ubicua del padre, la voz que sólo ordena y fiscaliza, la voz severa del que impone todas las normas. Voz que se describe furiosa cuando su figura de padre todopoderoso quema las revistas que habían alimentado la fantasía fugaz de la tía suicida y la del narrador que se recuerda leyéndolas con fruición.

Consciente de que toda política se inscribe fatalmente en el cuerpo, desde *La busca* hasta *Como la huella* Bianciotti va exhibiéndolo como depositario del sistema normativo que lo rige: “No hay paraíso ni siquiera limbo de la memoria: sólo un museo oscurecido, con algo de hospital, en el que nos paseamos a tientas, sabiéndonos vigilados, esperando la curación de las imágenes” sostiene la voz de *La busca* (150-1). Esta es una de las razones por las cuales sus textos trabajan con la percepción (de los cinco sentidos), trabajan con la

idea de que la mente se despliega en todos los intersticios del organismo. Como si Bianciotti quisiera confirmarnos que todo el organismo con su epidermis, sus ramificaciones nerviosas, sus tejidos, sus órganos, son asiento de la memoria donde, como en surcos, se incrustan todas las emociones y todas las intervenciones sociales, políticas, etc. Es quizá por esta razón (el armado de esos surcos) por la cual Bianciotti resuelve cederle un lugar preponderante a la evocación detenida de la etapa infantil y adolescente dado que “el complejo aprendizaje de la experiencia de vivir vuelve siempre a ese elusivo centro del yo que restituye las imágenes primordiales” (Legaz). Ese niño que se describe en las últimas páginas de *Como la huella* no “temía las espinas ni las quejas de ese animal doloroso, el cuerpo” (219), y así comienza a dialogar en espejo con el hombre joven que, ya instalado en Buenos Aires, siente que vive a cuestas con ese *animal doloroso* pero lleno de miedo en el sórdido clima que para él eran los años del peronismo. El yo confesional de *Lo que la noche le cuenta al día*, escrita y publicada con anterioridad a *Como la huella del pájaro en el aire*, se rehúsa a tildar al régimen de otra cosa que no sea *dictadura*, y recordando su pavor de ser perseguido llama “rubia vociferante” a Eva Perón, entre los epítetos menos fuertes proferidos para describir la experiencia política de ese período.

Como parte del énfasis que pone en las construcciones binarias, Bianciotti le opondrá al opresivo clima de la inmensa planicie lo que vive como atmósfera urbana enrarecida de esos años hasta 1955, momento de su partida a Europa, meses antes del derrocamiento de Perón. Es la hostilidad generalizada la que provoca una segunda *evasión* en el sentido policial del término: una fuga de lo carcelario. Fuga similar de la opresión del campo es la de la ciudad convertida, según el narrador, en vasta prisión sin rejas. “Lo prohibido por la autoridad es siempre preferible a lo que ella auspicia” (*Como la huella* 103), sostendrá ese yo en clave de aforismo.

5. En el recordar como puesta en escena de la operación de dilatar lo que en la realidad se contrae, Bianciotti intenta entrever los sentidos mismos de los vínculos entre las cosas y los seres, percibir aquello que, por su mismo devenir, la mirada escrutadora del niño o del adolescente no había registrado, pero que ahora --desde el presente de la enunciación-- cobra una envergadura inusitada mediante la cual intentará responder(se) a la pregunta por el pasado y qué hacer con él. La impronta movediza y oscilante de esta memoria le inflige a ese narrador otros cuestionamientos: ¿cuál es el espesor de un recuerdo? Si la memoria sólo es capaz de recoger sombras, rumores, crepitaciones, y el olvido sólo es idóneo para disipar aquellas “cosas que fueron nosotros mismos [...] y que acaban siendo ídolos de las profundidades [...]” (*Lo que la noche le cuenta al día* 148), ¿cuál es el valor de la recuperación parcial (deformada) de esos recuerdos? El cometido de sus textos es el retazo, lo residual, aquello que los recuerdos filtran y que el olvido desdeña; y en este quehacer se exponen como el reverso de un tapiz ya que se construyen con esos materiales de la memoria y enuncian que ésta se materializa en tanto las palabras le confieren a lo Real un nuevo estatuto: son ellas y sólo ellas las que otorgan poder a las cosas porque lo real es siempre una porción, un trozo, un mancha igual a las diseminadas por la piel amarilla de la serpiente con la que se topa siendo un niño y que luego, con morosidad y detalle, registra como una metáfora de esa misma memoria. El yo confesional en su pretensión de “examinar el reverso [del tapiz]” (*Lo que la noche* 9) nos descubre que el recuerdo y la escritura no son su anverso, sino precisamente el reverso, lugar donde se devela la trama del bordado que, a su vez, señala a ese otro tapiz, el urdido por los textos en francés de Bianciotti que tejen y entran las mismas zonas temáticas, los mismos personajes y escenarios, como el topos recurrente de “la Pampa del trigo” y las mismas figuras siempre en carne viva.

6. No obstante, son también ellas, las palabras, las que quieren dar cuenta del hecho de las muchas máscaras que tenemos, que no somos unívocos, que tenemos algo de fieles a nosotros mismos y todo lo demás es un intento vano de construirnos buscando entre los residuos, las migajas de lo que deseamos y podemos ser, porque escribir --Bianciotti lo sabe bien-- es adoptar poses que terminan por formar parte de la naturaleza del escritor mismo (*Como la huella* 91) que reimagina la memoria como “el mapa de una forma apagada del infierno” (*La busca* 60).

Notas:

[1] *Sans la miséricorde du Christ*. Paris: Gallimard, 1985.

[2] Reconozco deudas simbólicas contraídas tanto con el artículo de Alberto Giordano que me resultó de fundamental lectura para el seguimiento del caso Bianciotti como con las reflexiones de Vittoria Martinetto sobre la emigración lingüística llevada a cabo por distintos escritores, aunque su trabajo se

dedique en particular a la norteamericana Anna Kazumi Stahl que, como angloparlante, decidió escribir(se) dentro del castellano rioplatense.

[3] *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset, 1992; *Le pas si lent de l'amour*. Paris: Grasset, 1995; *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris: Grasset, 1999.

[4] El énfasis es mío.

BIBLIOGRAFÍA

Bianciotti, Héctor. *La busca del jardín*. (1977) Barcelona: Tusquets Editores, 1978.

— *Lo que la noche le cuenta al día*. (1992) Barcelona: Tusquets Editores, 1993.

— *Como la huella del pájaro en el aire*. (1999) Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

Giordano, Alberto. "Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino y la tradición francesa". *Hispanérica* 84 (1999): 3-12.

Kristeva, Julia. *Eretica dell'amore*. Torino: La Rosa, 1979.

Legaz, María Elena. "Evocaciones de Córdoba en un escritor internacional: Héctor Bianciotti". *De centros y periferias en la literatura de Córdoba*. Fernando Reati y Marian Pino (comp.). Córdoba: Rubén Libros, 2001.

Martinetto, Vittoria "Extranjera para sí misma: diálogo entre identidad y creación en *Flores de un solo día* de Anna Kazumi Stahl". Web. <http://www.cisi.unito.it/Artifara/Rivista6/testi/kazumi.asp>. 1 de mayo de 2009.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

George Steiner. *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. (1971). Madrid: Siruela, 2002.

© *Laura M. Martins* 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

