

cartógrafo, Huéspedes de un espejo, Penumbra, Amor,  
El pez de mi hija, Andrés

- 77 **Leonel alvarado**  
Ciudad sin agua, El abuelo: un veterano de la guerra del  
fútbol, Jaguar hecho humo: poema inédito de Antonio  
José Rivas (1924-1995)

## ficción

- 83 **luisa valenzuela**  
La temperatura del agua
- 93 **martha mercader**  
Lo fundamental es cuestionar el poder
- 101 **porfirio mamani macedo**  
Antes del sueño

## notas

- 105 **brigitte natanson**  
De la teoría a la escritura: estrategias narrativas en  
"Los fabricantes de carbón" de Horacio Quiroga
- 117 **claudia soria**  
Sarmiento, Rosas y la ley del padre en *Facundo*

## varia

- 125 reseñas: **lópez ortega, montero, muñoz-huberman, ponce,  
pons, salmón, sorensen goodrich, toker, urbanyi, zapata**

# Ensayos

## Situación de Héctor Bianciotti: el escritor argentino? la tradición francesa

ALBERTO CIORDANO

El caso de Héctor Bianciotti es uno de los más curiosos de la literatura argentina. Después de escribir sus cinco primeros libros en español, su lengua materna, Bianciotti escribió los siguientes en francés, la lengua en la que vive, desde comienzos de los 60, su exilio europeo. La decisión de cambiar de lengua literaria tuvo que ver en él menos con un proceso de abandono que, por el contrario, de integración. Bianciotti no sólo escribió toda su obra en París, sino que todos sus libros fueron publicados en francés antes que en español; además, mientras que en Argentina permanecía casi desconocido y se lo reconocía discretamente en España, se convertía en Francia en un autor consagrado (que obtiene, entre otros, el Premio Médicis a la mejor novela extranjera y el Gran Premio de la Academia Francesa) y en un agente de legitimidad cultural gracias a su trabajo como crítico y cronista literario y como lector de las editoriales Gallimard y Grasset. Con la escritura originalmente en francés de *Sin la misericordia de Cristo* (publicada en 1985)<sup>1</sup>, Bianciotti dio un paso fundamental hacia su incorporación definitiva a la cultura francesa, proceso que se cerró, una década y tres novelas después, con su ingreso en la Academia de la Lengua en 1996.

Si bien el cambio de lengua supuso una serie de modificaciones decisivas en la obra de Bianciotti, para un lector al que pueden escapársele muchas de

Rufino, 1959. Director del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Investigador del C.O.N.I.C.E.T. Es autor de los siguientes libros: *Modos del ensayo*. J. L. Borges y O. Masotta; *La experiencia narrativa*. J. J. Saer, F. Hernández y M. Puig; *Roland Barthes. Literatura y poder y Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Tiene en prensa su Tesis de Doctorado, *Manuel Puig: la invención de una literatura menor. Micropolíticas literarias y conflictos culturales*.

1. *Sans la miséricorde du Christ*, Paris, Gallimard, 1985; traducción al español de Ricardo Pochtar: *Sin la misericordia de Cristo*, Barcelona, Tusquets, 1987. Antes de esta novela, Bianciotti ya había escrito en francés uno de los relatos de *El amor no es amado*, "La barca en el Néckar" (Barcelona, Tusquets, 1983, pp. 201-19), que puede leerse, retroactivamente, como un ejercicio preparatorio de *Sin la misericordia de Cristo*.

las alusiones y las resonancias implícitas en las palabras francesas<sup>2</sup>, la primera impresión que deja la lectura de *Sin la misericordia de Cristo* es la de su continuidad temática y técnica respecto de las narraciones anteriores del mismo autor, en particular, respecto de *La busca del jardín*<sup>3</sup> y algunos relatos de *El amor no es amado*. Lo mismo que en estas narraciones, en su primera novela en francés la escritura de Bianciotti se desenvuelve a partir de un impulso autobiográfico que encuentra en la escenificación de los recuerdos, en una ordenada y reflexiva puesta en escena de las leyes de la rememoración, las condiciones para cumplir con la que se supone es la más alta función de la literatura: "llegar a tocar el suelo del ser, donde yacen los sentimientos, las perplejidades, las sensaciones que son el destino de todos: la nostalgia del paraíso, el miedo al futuro, el enigma del dolor, la muerte, la necesidad de amistad, de amor, y Dios y el Mal".<sup>4</sup> Lo mismo que en *La busca del jardín*, "Las iniciales", "La escalera del cielo" y "El baile",<sup>5</sup> la rememoración nos devuelve con insistencia en *Sin la misericordia de Cristo* al universo de la llanura, universo mítico, por ser el de la infancia, signado por el ahogo que provoca la falta de límites y por la carencia casi absoluta de los hábitos de la civilización. En cuanto al dispositivo de máximas, sentencias y aforismos que dan a la prosa francesa de Bianciotti su celebrada apariencia de sabiduría y su ritmo inconfundible, lo podemos encontrar ya, tal vez con menos frecuencia pero al servicio de las mismas funciones retóricas, desde los comienzos de su obra narrativa en español.

La continuidad en los temas y los procedimientos más allá del cambio de lengua, asociada a la recepción más que favorable que *Sin la misericordia de Cristo* tuvo en la prensa cultural francesa precisamente a causa de la presencia de esos universos temáticos y esos procedimientos, nos hace pensar que tal vez Bianciotti, antes de convertirse en un escritor francés, ya escribía (actuaba) como tal.<sup>6</sup> Lo que aquí entendemos por ser (o actuar como) un escritor francés,

2. Este trabajo puede prescindir de la lectura del estilo de Bianciotti porque su objeto son las estrategias narrativas que sostienen e imponen, en *Sin la misericordia de Cristo*, determinadas representaciones literarias identificadas con determinados valores culturales, es decir, los modos en que esta novela significa la literatura de acuerdo con lo que prescribe como valioso cierta moral estética. Como se advertirá, nuestra perspectiva es deudora, en parte, de algunas elaboraciones del Barthes de *El grado cero de la escritura* (el concepto de *escritura* como modo de significar la literatura), aunque desprendiéndolas de su reducción, en última instancia, a un horizonte teleológico trascendental (las escrituras como síntomas de los desgarramientos históricos de la conciencia burguesa).

3. Barcelona, Tusquets, 1978 (Versión en francés: *Le traité de saisons*, Paris, Gallimard, 1977).

4. Héctor Bianciotti, "El transplante de una lengua", en *Clarín. Cultura y Nación*, 20-III-1997, p. 3.

5. Los tres relatos pertenecen a *El amor no es amado*, pp. 11-28, 111-26 y 157-73, respectivamente.

6. Lo que queremos decir, improvisando una perspectiva psicoanalítica, es que el Otro (el campo de estereotipos) con el que Bianciotti dialoga, a través de su literatura, desde sus comienzos es la cultura francesa. De ese Otro, al que interpela demandándole reconocimiento, provienen los valores que orientan, desde siempre, su práctica literaria. Por eso el interés en hacer publicar

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*  
*Barthes*  
*1977*

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*

*George Steiner*

supone la posibilidad de ser identificado institucionalmente con un conjunto de valores culturales que definen un modo eminentemente francés de pensar la literatura. La institución cultural que llamamos *écivain français* se individualiza como tal desde el punto de vista de la asimilación de la literatura con las *Belles Lettres*. El mito del escritor francés, mito que, según nuestra hipótesis, Bianciotti habría querido encarnar desde sus comienzos literarios es español, supone el mito de la literatura francesa como un asuete de religión laica,<sup>7</sup> con un credo propio (la disciplina de la *forma*), sus propias deidades (la lengua francesa por encima de cualquier otra) y sus propios oficiantes.

De Conrad a Beckett, pasando por Wilde y Nabokov, la literatura contemporánea abunda en casos en los que a la condición de exilados de los autores se suma la extraterritorialidad de sus escrituras. Según George Steiner, el pasaje que se da en la obra de estos escritores de la lengua materna a una lengua extranjera tiene que ver, no sólo con avatares biográficos ligados, según los casos, a cuestiones personales o políticas, sino, fundamentalmente, "con el problema más general de la pérdida de un centro".<sup>8</sup> Las experiencias de Beckett o Nabokov, dos de los más notables autores de ficción contemporánea, testimonian, según Steiner, que "las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional en las que floreció la literatura desde el Renacimiento hasta, digamos, la década de los 50, se encuentran actualmente bajo enorme presión".<sup>9</sup> La presión, sin duda, es enorme, y amenaza en todo momento con sacudir los fundamentos de las culturas nacionales, pero hay quienes no se han hecho sensibles a la inminencia de ese derrumbe, o bien han empeñado todos sus esfuerzos en resistir a su realización. Es el caso de Bianciotti, y lo curioso es que en él la resistencia al descentramiento y la extraterritorialidad pasa precisamente por lo que en los otros autores suscita esos movimientos, por el cambio de lengua. Si el fenómeno de la extraterritorialidad lleva a Steiner a pensar "que la literatura moderna puede ser considerada como una estrategia

las traducciones de sus libros al francés incluso antes de que hubiesen sido publicados los originales en español. Por eso, cuando se sintió preparado, cuando supuso que no le faltaría reconocimiento, la decisión de cambiar de lengua.

7. En una de sus novelas autobiográficas, *Lo que la noche le cuenta al día* (Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 175-76), Bianciotti recuerda cómo vivió en su adolescencia el descubrimiento de la poética de Valéry: como la revelación de una "forma de teología que sucedía a otra". En las ideas del autor de *Variación*, el joven Bianciotti veía "el programa de una religión sin gravedad, pero que [le] exigía la misma línea de conducta que la anterior". Al deslumbramiento por Valéry, al deseo irrefrenable de una comunicación directa con su obra, Bianciotti debe el impulso que lo llevó a querer penetrar "en el delicado laberinto de la lengua francesa".

8. En *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1973, p. 10.

9. *Ibid.*, p. 30.

*Richard Appuhn*

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*

*Walter D'Amico*

*Walter D'Amico*

*Walter D'Amico*

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*

*Walter D'Amico*  
*George Steiner*  
*W. G. Sebald*

de exilio permanente”,<sup>10</sup> sabemos —porque lo señaló la crítica y lo reconoció él mismo— que la escritura de una novela en francés significó para Bianciotti el fin de su exilio.<sup>11</sup> Con *Sin la misericordia de Cristo* Bianciotti se convirtió en un *écrivain français*, es decir, en un cultor de la lengua francesa, no en alguien que experimenta con ella y la somete a transformaciones, sino en alguien que, ejercitándose en sus rigores y sutilezas, le hace “el honor de someterle su talento.”<sup>12</sup> La lengua en la que escribe *Sin la misericordia de Cristo* está muy lejos de ser para Bianciotti, como lo fueron el inglés para Nabokov o el alemán para Kafka, un espacio de tensiones en el que las identidades estéticas y culturales entran en crisis. Bianciotti buscó y encontró en el francés un medio de identificación, es decir, de reconocimiento. Si en las distintas versiones del relato que cuenta cómo ocurrió en su caso el abandono del español el sujeto del cambio siempre es la irresistible y extraordinaria lengua francesa;<sup>13</sup> y si en sus modos de argumentar las diferencias entre el español y el francés lo que termina demostrándose, como si se tratase de una evidencia, es siempre la mayor “intimidad” y la mayor capacidad para proponer matices de la lengua de Valéry y de Claudel;<sup>14</sup> la insistencia de estos artificios retóricos nos prueba la

10. *Ibid.*

11. En una de las entrevistas que se le realizaron cuando *Sin la misericordia de Cristo* ganó el Prix Femina correspondiente a 1985, Bianciotti declaró: “J’ai alors compris que d’une certaine manière, je m’étais tenu jusque-là à un cliché, à savoir: si j’écris dans une autre langue ce sera l’exil absolu. Au contraire, si j’écris dans une autre langue, l’exil sera fini. Car el y a des lieux de naissance qui sont déjà des exils”. En Gérard Meudal, “Bianciotti, la fin de l’exil”, *Liberation*, 26-XI-1985.

12. En estos términos se refiere Valéry a los poetas extranjeros que, como Swinburne, Rilke o d’Annunzio, respondieron a la “acción singularmente fuerte y gloriosa” que ejercía sobre ellos la poesía francesa escribiendo en francés. “Necesidad de la poesía”, en *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, p. 158.

13. “Yo luché muchísimo por conservar el castellano. Hablaría más bien de una invasión del francés y una derrota del castellano”. En Hugo Rodríguez, “Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti (Entrevista)”, *Tramas*, 8 (1998), p. 266. “Nunca sabré si verdaderamente [el francés] me ha aceptado; pero de lo que sí estoy convencido es de que, como la hiedra que se enrosca alrededor de un árbol, ha secado en mí al español”. Héctor Bianciotti, *El paso tan lento del amor*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 308.

14. Un lugar común en el dispositivo retórico de Bianciotti (lo encontramos en entrevistas y conferencias, en uno de los relatos de *El amor no es amado*, “Bonsoir les choses d’ici-bas” (pp. 221-39), en *Sin la misericordia de Cristo* y en *El paso tan lento del amor*) es el recurso a la diferencia entre dos palabras, *oiseau*/pájaro o *solitude*/soledad, para sostener en ella todo lo que distingue y opone al francés del español: su tendencia a la discreción, su mayor “intimidad”. “Si digo en español ‘soledad’ —leemos en la transcripción de una conferencia—, la soledad es vasta, la soledad es algo geográfico para mí, pero si digo ‘solitude’, es algo que entra en mí, que está en mí” (“El pasaje de una lengua a otra”, en *El perseguidor*, 3, 1996, p. 15). Lo mismo dice la protagonista de *Sin la misericordia de Cristo*: “Decir ‘soledad’ es referirme a algo vasto, universal... uno se siente un poco héroe... La palabra francesa *solitude*, en cambio, designa algo que sólo nos pertenece a nosotros... algo que está en nosotros...” (p. 37).

voluntad de Bianciotti de contarle a la cultura francesa, en su propia lengua, un cuento que sin duda siempre quiere oír: el de u superioridad espiritual y su incomparable poder de fascinación. A cambio e tanta devoción, a través de sus agentes y sus instituciones (la prensa especializada, los premios, la Academia), la más civilizada de las culturas reconoce a Bianciotti como uno de los suyos.<sup>15</sup>

“Hector Bianciotti écrivain français” tituló *Le Monde* su nota de recensión de *Sin la misericordia de Cristo*. Todavía más enfático resulta el título de la nota que publicó *Le Nouvel Observateur*: “Quand un Argentin devient un grand écrivain français”. Un recorrido por el conjunto de las reseñas que la prensa francesa dedicó a la primera novela de Bianciotti escrita en su lengua<sup>16</sup> nos permite identificar rápidamente cuáles son los valores de este libro que determinaron su inmediata y fervorosa incorporación: su *clasicismo* y su *humanismo*. Para un cronista de *France-Soir*, el de Bianciotti es “un français parfait dans son clacisisme, ample sans emphase, élégant sans artifice” y para su colega de *Magazine Littéraire*, la de *Sin la misericordia de Cristo* es una lengua “ciselée, sculptée, gravée jusqu’au maniérisme —mais ce mot n’est pas péjoratif, au contraire—, et simple et claire et précise à la fois”. ¿Podríamos imaginar una caracterización de *lengua literaria* más estereotipadamente francesa que ésta, más fiel al espíritu de las *Belles Lettres*? No menos francesa hasta el estereotipo es la imagen de autor que los cronistas se hacen a partir de la lectura de *Sin la misericordia de Cristo*: “Il y a chez Hector Bianciotti un moraliste qui a le goût de la sentence classique, un métaphysicien préoccupé de l’humaine condition”,<sup>17</sup> las “digressions laconiques et morales” que impregnan de sabiduría su prosa y que suelen condensarse en un aforismo, una sentencia o una máxima, dan derecho a inscribirlo “dans la tradition humaniste française”.<sup>18</sup> La prosa de *Sin la misericordia de Cristo* representa el ideal literario de una cultura que asimila la eficacia estética con los buenos modales:

15. El juego de las identificaciones se cierra con el reconocimiento de Bianciotti de la generosidad de la cultura francesa, del poder de recibir y proyectar a escala universal de esa cultura que lo acogió y en la que él llegó a ocupar el lugar de un agente privilegiado: “Es ese poder que tiene Francia de recibir, de recibir a aquel que ha elegido —yo no creo en la elección—, que vive allí, que trabaja, que forma parte de su cultura, que aporta cosas a su cultura. Es raro, yo nunca lo sentí ni en España ni en Italia, dos países que conozco muy bien, ese poder que tiene de absorber, también de transportar más lejos. Cuando uno da un paso en París, se han dado dos en todas partes, en el extranjero”. “El pasaje de una lengua a otra”, p. 15.

16. Gracias a la amabilidad de una colega de la Universidad de Lille especializada en la obra de Bianciotti, la Profesora Carmen Vásquez, disponemos de un abultado dossier que contiene más de 50 reseñas, notas y entrevistas aparecidas en la prensa cultural francesa durante el segundo semestre de 1985, referidas a la aparición de *Sin la misericordia de Cristo* y a su obtención del Prix Femina.

17. Claude Prévost, “Générosité d’écriture. Pour consoler les mots”, *L’Humanite*, 6-XI-1985.

18. J.-M. De Monte, “L’exilé sur la terre”, *La Croix*, 21-9-1983.

quiere ser profunda, pero clara; sabia, pero comprensible; espectacular, pero discreta. Quiere conmover, pero sin inquietar. Y si nos atenemos al juicio casi unánime de los cronistas literarios, al de los miembros del jurado del Prix Femina y al de los miles de lectores que durante varias semanas la mantuvieron a la cabeza de la lista de los libros más vendidos en Francia, la novela de Bianciotti parece haber logrado su propósito. A los ojos de un lector disciplinado por los clichés humanistas y las reglas del “bien decir”, *Sin la misericordia de Cristo* se presenta tal vez como se presenta a los ojos de Bianciotti la obra de su admirado Valéry Larbaud: como una novela “pródiga de matices y de sutilezas, y suficientemente bien educada para, siéndolo, no parecer profunda”.<sup>19</sup>

Pero no sólo eso, el escritor francés en que se ha convertido Bianciotti cuenta a su favor con un suplemento de interés y de prestigio derivado de su condición de exilado que, por amor a la lengua y la literatura francesas,<sup>20</sup> abandonó las propias y que además de reproducir los valores de la cultura que lo acogió le aporta algo singular: un imaginario extraño. El imaginario sobre el que Bianciotti venía trabajando ya desde *La busca del jardín* y al que volverá, después de *Sin la misericordia de Cristo*, en la primera de sus novelas autobiográficas,<sup>21</sup> es el de la *llanura argentina como universo bárbaro*. Este imaginario corresponde a los recuerdos de infancia de quien vivió en una chacra del campo cordobés como en una prisión de la que quería huir, pero corresponde también a las exigencias de *exotismo* propias de una cultura central. A los ojos del adulto que recuerda y del escritor que construye un universo temático, los dos desde el centro de la civilización, para sostener su lugar en ella, la llanura se agiganta en extensión y barbarie: se convierte en un universo mítico, dotado de una apariencia vertiginosa y poblado por criaturas extraordinarias.

En los recuerdos y los relatos de Adelaida Maresa (o Adelaïde Marèse, como prefiere llamarla el narrador, porque el nombre francés “corresponde más a su fragilidad y a esa gracia tímida que no asomaba en su rostro, que su aspecto se empeñaba en ocultar”<sup>22</sup>), la extensión y la homogeneidad de la lla-

19. Héctor Bianciotti, “Larbaud: Primer centenario”, *Quimera* 11, 1981, p. 20.

20. Estas son las razones que da la cultura francesa (tal vez no pueda, ni necesite, dar otras) para explicarse el cambio de lengua en un escritor que pasa a identificar como propio, pero seguramente se podrían pensar, para cada caso singular, otras razones, no sólo diferentes, sino también heterogéneas (es decir, irreductibles a los valores culturales establecidos) a partir de las exigencias que plantean a cada escritor sus búsquedas literarias. A esta institución de la literatura francesa contemporánea que es la del exilado-converso están asociados los nombres de Lautréamont, Laforgue, Superville, Julien Green, Kundera, Sarraute, Beckett, Cioran, Ionesco, Troyat, Volkoff, Kristeva, Ben Jalloun y Makhine, entre otros.

21. *Lo que la noche le cuenta al día*, un texto decisivo para apreciar las estrategias de autofiguration en la literatura de Bianciotti.

22. *Sin la misericordia de Cristo*, p. 10.

nura son tan extremas que la vuelven difícil denominar, indescriptible. Para transmitir el vértigo que esa inmensidad sin accidentes provoca en una conciencia sensible, hay que recurrir intuitivamente a conceptos filosóficos (la llanura es como el “todo”, o como la “nada”) o a humar de la tradición alguna imagen del infinito: “Allí el cielo es como una inmensa campana sin centro pero cuya circunferencia infinita se apoya sobre el horizonte de la tierra hasta encerrar la Tierra y a sus habitantes...”<sup>23</sup> Por otra de la memoria y la imaginación, la llanura se presenta menos como una región geográfica que como una situación límite en la que el entendimiento se tensiona hasta el punto de la paradoja: quien vive en ella experimenta lo “difícil [que es] salir cuando no hay encierro”.<sup>24</sup> La soledad interminable que sufren los seres civilizados que, como Adelaïde, tienen que vivir en la llanura proviene, en parte, de esa asfixiante falta de límites, pero también de la carencia casi absoluta de afectos que caracteriza a la “gente del campo”. Absorbidos por sus intereses más inmediatos, los habitantes de la llanura viven sin sueños, sin expectativas, sin afectos, o sin saber cómo expresarlos, indiferentes a cualquier atisbo de espiritualidad, a cualquier manifestación estética; no tienen voz propia y no conocen nada de la realidad (salvo la de sus tareas cotidianas) porque no pueden nombrarla. Son como animales, o como seres primitivos.<sup>25</sup>

Bianciotti construyó el personaje de Adelaïde a partir de una serie de referencias autobiográficas<sup>26</sup> y proyectó en la figura del narrador distintos aspectos de su subjetividad (gustos, hábitos, opiniones, pasiones). Posiblemente la coincidencia más fuerte que liga al autor y sus personajes sea la común condición de civilizados seducidos por la barbarie. En Adelaïde, la seducción se explica por motivos simples: el mundo bárbaro es el de su infancia, él único mundo del que —no importa cuán lejos se huya— jamás se sale. Adelaïde no puede dejar de recordar su pasado en la llanura, ni puede dejar de contarlo (tal vez con la secreta esperanza de conjurar su fascinación), y aunque los refiere en francés, acompañándolos con digresiones que hablan de su sensibilidad y su inteligencia, los recuerdos de la barbarie la devuelven a ese mundo ilimitado y sin afectos del que creyó huir cuarenta años atrás. Como alguna vez le dijo a su

23. *Ibid.*, p. 39.

24. *Ibid.*, p. 35.

25. “La tristeza, o la rara dicha, eran para todos ellos —como debieron serlo en el alba del mundo— vagos estados físicos, como la luz que cambia, o el tiempo. La gente de entonces, en aquella tierra perdida, padeció raramente el hábito de pensar lo que sentía”. Héctor Bianciotti, *El amor no es amado*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 120.

26. Los dos descienden de una familia de inmigrantes piemonteses y vivieron su infancia en la llanura; los dos pasaron parte de su adolescencia en un internado religioso, en el que adquirieron el hábito de la lectura, frecuentaron textos teológicos y aprendieron a leer en francés “como alguien que busca una puerta de salida”; los dos vivieron unos años en Buenos Aires antes de exilarse en Europa; los dos se establecieron en Francia y, transcurridos algunos años, se asumieron como hablantes franceses.

confidente, intentando darle por última vez una imagen de su tierra natal: "Los caminos de la llanura sólo conducen a la llanura".<sup>27</sup> En el narrador, que dice construir su relato a partir de los recuerdos de Adelaïde, pero imponiéndoles un cierto orden y sin cuidar si se borran los límites (al fin de cuentas, siempre inciertos) entre memoria e imaginación, la fascinación que ejerce el universo de la barbarie se manifiesta en la mayor intensidad que cobra su prosa cuando tiene que repetir las puestas en escena de la llanura que realizaba la memoria de su amiga. Cuánto más espectacular y más vívida que cualquier otra resulta la escena de la muerte de Malvina, la abuela paterna, ahogada en un chiquero al término de un día como de Juicio Final en el que una tormenta, que sólo ella pudo predecir, terminó con el agobio de una sequía devastadora, o la escena terrible del suicidio del padre, que después de ser perseguido y golpeado por las mujeres de la chacra, su madre y sus hermanas, le prendió fuego a la cosecha y se colgó de una viga de la despensa. Las escenas que remiten al mundo de la civilización (la visita al escritor católico en su casa de París, los funerales de la Callas, los diálogos con Madame Mancier-Alvarez —réplica de Victoria Ocampo—, la cena en lo de la Embajadora) son como fotos descoloridas, sin definición, sin matices, si se las compara con los dramas de la llanura. Y no hay otros personajes más extraordinarios, más próximos, en su animalidad, a las criaturas de la epopeya o de la tragedia, que Malvina, fascinante por su voluntad de dominio, capaz de reaparecer en la memoria desafiando la tormenta como una "antigua divinidad", o que Tino, el padre niño, el idiota a merced de la furia de las mujeres y de sus propias fuerzas de aniquilación.

La barbarie que fascina a Adelaïde y al narrador (figuraciones, como ya dijimos, del propio Bianciotti) es un espectáculo exótico escenificado con los recursos de su otro, que se le opone y lo domina,<sup>28</sup> la civilización. El *allá* (con este adverbio nombra Adelaïde la llanura durante toda la novela) es lo que es en tanto se lo ve desde *aquí*, desde la cultura francesa, ese centro de la civilización al que pertenecen Bianciotti y sus personajes, pero también sus críticos, sus jurados y sus lectores. *Sin la misericordia de Cristo* narra el sometimiento de la barbarie a la civilización porque representa a aquella, desde los estereotipos culturales de ésta, como seductora, es decir, como un espectáculo diverso pero nunca irreductible, lejano pero no desconocido, convencionalmente extraño: consumible.

Disponemos de suficiente información sobre el lugar que ocupan Bianciotti y su literatura dentro de la cultura francesa, pero poco sabemos del contexto polémico en el que sus textos dialogan con otras escrituras contemporáneas, con otros modos (menos clásicos y humanistas) de significar la literatura. Esta

27. *Sin la misericordia de Cristo*, p. 126.

28. Porque es el término de la oposición desde la que ésta se plantea.

falta de conocimiento no nos impide afirmar, de todos modos, que en los debates sobre el valor de la tradición, Bianciotti ocupa una posición conservadora: ninguna de sus elecciones formales supone una cuestionamiento de la institución literaria, una tentativa de desestabilización de sus fundamentos morales. Bianciotti ha dicho que se encuentra "inmerso en una cultura (...) que ha tenido la exigencia y la obsesión de la forma",<sup>29</sup> pensando, seguramente, como buen discípulo de Valéry, en que la forma "es el conjunto de atributos sensibles que tiene un texto, que le permite durar, salvarse de la disolución" y "actuar sobre lo invariable del hombre".<sup>30</sup> Lo que podría añadirse es que la literatura francesa, que no siempre se deja reducir a los estereotipos de la cultura francesa, ha tenido también, durante más de un siglo, la exigencia y la obsesión de impugnar la forma, de ponerla en crisis, incluso de destruirla. ¿Cómo no volver a recordar aquí la *historia formal* de la literatura francesa que ensaya Barthes en *El grado cero de la escritura*, una historia que progresa en base a los sucesivos cuestionamientos de la institución literaria que realizan los textos desplazándose de los lugares comunes de la tradición, experimentando otras formas —a veces monstruosas— de escribir? Si superponemos los nombres de Bianciotti y de Barthes, la cultura francesa deja de ser una educada y elegante religión de la forma, siempre idéntica a sí misma gracias al piadoso trabajo de las sucesivas generaciones de escritores, y se convierte en lo que es cualquier cultura: en un campo de batalla. No podemos imaginar nada más opuesto a "la fascinación binaria del énfasis"<sup>31</sup> de la que habla Bianciotti para referirse a su arte narrativo, que la búsqueda de una escritura "mate", sin brillo, en la que el sentido, lejos de condensarse, se extenúe, con la que Barthes quiere que se identifique su ética literaria. ¿Y cómo no imaginar el rechazo de Barthes, que abomina de las analogías, los estereotipos y las doxas humanistas, frente a una de las fórmulas que Bianciotti desliza en sus novelas (pongamos por caso, frente a la que cierra el primer capítulo de *Sin la misericordia de Cristo*: "La felicidad es así; una nube rosa palidece, y todo está perdido"<sup>32</sup>)?

Más factible, aunque tal vez más ocioso, resultaría situar las elecciones formales de Bianciotti en el contexto de la literatura argentina. Se ha dicho —lo dijo Maurice Nadeau y lo repitieron los cronistas franceses— que Bianciotti es un continuador de Borges. Nada más errado para nosotros si confrontamos el modo absolutamente diverso en que cada uno plantea y resuelve en su escritura la relación del escritor argentino con la tradición europea. Del lado de Bor-

29. En Claudio Zieger, "Nuestra identidad es creer que no la tenemos" (Entrevista), *Primer Plano*, 11-VIII-1996, p. 3.

30. Blas Matamoro, "El delirio de la lucidez. La poética de Paul Valéry", *Cuadernos Hispano-americanos*, 545 (1995), p. 73.

31. Héctor Bianciotti, *El paso tan lento del amor*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 119.

32. *Sin la misericordia de Cristo*, p. 34.

ges, la marginalidad convertida en valor y el uso irreverente y sin supersticiones de las fuentes prestigiosas; del lado de Bianciotti, la superstición de la superioridad de las culturas centrales y el uso educado de sus signos para volverse reconocible dentro de ellas. El carácter anacrónico de la apuesta formal de Bianciotti se haría evidente, de seguro, si la confrontásemos con la de otro escritor argentino exilado en Francia, un auténtico renovador del legado borgiano: Juan José Saer.

Una lectura tendenciosamente comparativa de Saer y Bianciotti podría desplegarse a partir de la diferencia entre los modos de narrar el acto de la rememoración en las narraciones de cada uno (como espectáculo, en Bianciotti, como experiencia —de descomposición formal de las certidumbres humanistas—, en Saer). Esta lectura encontraría un recurso privilegiado para sostener sus argumentos en la comparación del modo en que Bianciotti asume la herencia proustiana (poniéndose, a veces, por los excesos de gravedad y la falta de humor, más acá de *La recherche*) y el modo irónico en el que, en "La mayor", Saer experimenta la imposibilidad histórica de reproducir el paradigma proustiano y transforma esa imposibilidad en condición de su literatura.

## Buscar a H: poesía y posmodernidad

JORGE AGUILAR MORA

Hay que caer en el tema de la poesía moderna como Altazor cayó en la tierra: en paracaídas. Desde el aire hasta la tierra firme, cortando los horizontes con la entrega vertical a este ámbito inagotable de nuestra palabra. Pero la gran singularidad de Altazor fue que él cayó dos veces con el mismo paracaídas, a la misma tierra y en la misma caída.

¿Cómo logró Altazor esta hazaña? De la manera más sencilla y más difícil: asumiendo la prueba última de los valores, es decir, haciéndose la pregunta definitiva: ¿qué tanta verdad puedo soportar? ¿Qué tanta verdad puede soportar la vida en esta tierra? Esa es la gran prueba vital, y moral, que ha evitado o enfrentado el individuo —y su sucesor, el sujeto— desde hace varios siglos. Digamos, para poner un punto de reconocimiento, desde las meditaciones de Descartes a mediados del siglo XVII.

Si no huimos de la pregunta, si nos dejamos caer en ella con plenitud, será imposible evitar un desdoblamiento. "Yo es otro", decía Rimbaud. "Soy yo Altazor el doble de mí mismo", decía Huidobro.

El puente que pueda unir al yo consigo mismo es una de las búsquedas más secretas, más intensas, más desesperadas de estos siglos. Y Rimbaud le dio el nombre de *H* y la forma de una adivinanza, como si, después de todo, el origen de nuestra identidad o el mito de que existe una identidad tal vez no se pueda expresar sino con un juego de palabras: Altazor es una ironía y una contradicción no sólo porque el azor ama las alturas, sino porque éste es un azor que no tiene alas y porque su sentido no está en el aire sino en la tierra. Su doble caída, con el mismo paracaídas, es una versión moderna y privilegiada de nuestra condición trágica: Edipo como detective y como parricida al mismo tiempo. Si nos detenemos con cuidado —con ese cuidado del que habla Heidegger en *El ser y el tiempo*: la búsqueda incansable del estar aquí de todas las cosas—, si dejamos que nos lleguen con cuidado las palabras del prefacio y del primer

---

México, 1946. Ha publicado dos novelas, *Cadáver lleno de mundo* y *Si muero lejos de ti*; varios libros de poemas, entre ellos: *Esta tierra sin razón y poderosa* y *Stabat Mater*. Es autor también de *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*; *Un día en la vida del general Obregón*, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución mexicana*. Es Profesor Titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Maryland, College Park. "Buscar a H" es una de las estaciones de un recorrido —en construcción— por la poesía latinoamericana desde Heredia hasta César Dávila Andrade.

---