

ALBERTO GIORDANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO - C.O.N.I.C.E.T.

*HÉCTOR BIANCIOTTI : LA AUTOBIOGRAFÍA
DEL ESCRITOR PÚBLICO*

Autobiografía

Cuando en 1995 el escritor ruso radicado en París Andrei Makhine ganó los premios Goncourt y Médicis con *El testamento francés*, una novela escrita originalmente en la lengua de su país de adopción, entre quienes celebraron su éxito se encontraba Héctor Bianciotti, que desde las páginas de *Le Monde* saludó el “logro magnífico” de este nuevo “transplantado” a la lengua de Proust y de Gide, lengua gloriosa que ya había acogido a otros “transplantados” célebres, como Cioran, como Nabokov y, claro, como el propio Bianciotti.¹ Se sabe: cuando los escritores ejercen las funciones del crítico suelen incurrir en una estrategia, a veces discreta, a veces escandalosa, de identificación y proyecciones: leerse a ellos mismos a través de la obra de los otros; leer a los otros, sus aciertos o sus fracasos, desde la afirmación de los propios logros. Bianciotti celebra en el éxito de Makhine sus propios éxitos de escritor extranjero varias veces premiado en París por obras escritas en lengua francesa. Y

¹ La nota de Bianciotti, titulada “El trasplante de una lengua”, fue reproducida en el suplemento cultural de *Clarín* el 20 de marzo de 1997 (pp. 2-3), en ocasión de la publicación de la traducción española de *El testamento francés* (Editorial Tusquets).

en los procedimientos, los temas y los valores estéticos que reconoce en *El testamento francés* celebra su propia poética de la narración y su propia moral de la literatura. ¿Cómo no habría de apreciar Bianciotti la aparición de una novela autobiográfica en la que el tramado de los recuerdos, sometido a leyes “poéticas”, cuenta dos historias de vida regidas por la fascinación de lo extranjero?² ¿Cómo no habría de apreciar un relato escrito para glorificar las sutilezas y los matices de la lengua francesa y de su modo de “mirar” el mundo por alguien que abandonó la lengua y las visiones que correspondían al “paisaje ilimitado” de su infancia? Bianciotti le atribuye a la prosa de Makhine la misma “misión” trascendental a la que aspira su literatura. “Sin duda –leemos en su nota sobre *El testamento francés*–, hay momentos en que se escribe sólo para los muertos, más aún, para los propios muertos, para elevar un altar compuesto de palabras a su memoria. Es el caso de Andrei Makhine.” Es el caso también del narrador de *Sin la misericordia de Cristo*, la primera novela de Bianciotti escrita en francés, que cierra su relato con una reflexión en la que evoca a los muertos, a los que hay que consolar y hacerles justicia, como a los auténticos destinatarios de su escritura.³ Y es el caso también del propio Bianciotti, que al comenzar su autobiografía se define como un “escriba” con el deber de “custodiar” a sus muertos, de “proteger[los], nombrar[los] y recordar[los]” para ponerlos a salvo del olvido, al menos por un momento.⁴ También el “género” con el que Bianciotti identifica la novela de Makhine es el mismo con el que quiere se identifiquen sus propias narraciones autobiográficas: la clase de relatos en los que, dejándose

² *El testamento francés* cuenta, por una parte, la historia de Charlotte, la abuela francesa del narrador, que vivió durante más de cincuenta años, desde su juventud hasta su muerte, en la inmensidad de la estepa siberiana. Por otra parte, cuenta la historia del propio narrador, que creció tensionado entre dos lenguas, entre dos modos de ver el mundo: el que corresponde al ruso, su lengua nacional, y el que corresponde al francés, la lengua “abuelomaterna”, la que funcionó durante su infancia como un “dialecto familiar”. A través del francés, de los relatos sobre la Belle Époque que le contaba su abuela y que iban construyendo un país imaginario, “el país de los sentimientos”, el narrador recibió una versión novelesca de la realidad que durante su infancia y parte de su adolescencia prefirió a las versiones reales, las que definían los clichés revolucionarios que en la calle y en la escuela se decían en ruso.

³ Héctor Bianciotti: *Sin la misericordia de Cristo* (trad.: Ricardo Pochtar), Barcelona, Tusquets, 1987, p. 270.

⁴ Héctor Bianciotti: *Lo que la noche le cuenta al día* (trad.: Thomas Kauf), Barcelona, Tusquets, 1993, p. 15.

llevar por la escritura de los recuerdos, se corre el riesgo de “acercarse a sí mismo, incluso hasta perderse de vista” y, en ese extravío, llegar “a tocar el suelo del ser, donde yacen los sentimientos, las perplejidades, las sensaciones que son el destino de todos...”. Estas palabras escritas a propósito de *El testamento francés* son casi las mismas con las que Bianciotti reflexiona en las páginas finales de *El paso tan lento del amor* sobre su propio arte de remontar literariamente el curso de la memoria.⁵

Algunas referencias cronológicas pueden servir para explicar la indisimulable voluntad de identificación y apropiación que gobierna la escritura de la nota que Bianciotti dedica a *El testamento francés*. El año de la aparición de la novela de Makhine, 1995, es también el año de la publicación de *El paso tan lento del amor*, el segundo volumen de la autobiografía de Bianciotti, tres años después de la publicación del primero, *Lo que la noche le cuenta al día*.⁶ Después de *Sin la misericordia de Cristo*, de 1985, y *Seules les larmes seront comtéées*, de 1988, después de su consagración como *écrivain français* gracias al juicio de “la gran prensa escrita” y de los jurados de algunos de los premios más prestigiosos, Bianciotti avanza decididamente en una dirección por la que siempre transitó su literatura, la de la rememoración, y emprende un proyecto de largo aliento: la escritura de su autobiografía. Como se sabe, este relato autobiográfico que es, en buena medida, el de cómo se produjo su propio “trasplante” al francés y cómo llegó a convertirse en un oficiante de la más “civilizada” de las literaturas, fue decisivo para que en 1996 obtuviese su consagración definitiva, el ingreso a la Academia Francesa.

¿Pero se puede hablar sin más de autobiografía a propósito del ciclo que componen *Lo que la noche le cuenta al día* y *El paso tan lento del amor*? Posiblemente no, y por más de un motivo. En primer lugar, si

⁵ “...a medida que nos ejercitamos en remontar su curso [el de la memoria], nos parecemos cada vez menos y, llegados a los confines, nos perdemos de vista. Es entonces, en el momento en que la evidencia se enturbia, cuando nace la literatura; pero si el escritor cree que lo conduce a sus abismos propios, no encuentra sino lo que pertenece a todo el mundo...” (Héctor Bianciotti: *El paso tan lento del amor* (trad.: Ernesto Schóo), Barcelona, Tusquets, 1996, p. 308).

⁶ En 1999 se publicó el tercer volumen, traducido recientemente al español, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Las notas de lectura a partir de las cuales escribimos este trabajo ya estaban concluidas cuando llegó a nuestras manos *Comme la trace...*; de allí la falta total de referencias a este tercer volumen en nuestra lectura del proyecto autobiográfico de Bianciotti.

recordamos la serie de identificaciones en las que se sostiene, según Philippe Lejeune, el *pacto autobiográfico* (identidad del autor con el narrador y de éste con el personaje principal)⁷, el estatuto de los textos de Bianciotti se vuelve incierto. *Lo que la noche...* y *El paso...* cumplen con las condiciones que establece Lejeune para la autobiografía de ser relatos en prosa en los que se cuenta, desde un punto de vista retrospectivo, el proceso de constitución de una personalidad, pero la indeterminación parece corroer la cadena de identificaciones desde su comienzo y dejar en suspenso la atribución genérica. Aunque dos veces el narrador-personaje alude a su nombre y éste es, como el del autor, Héctor, en ningún momento se produce un recubrimiento sin resto entre las instancias textuales y extratextuales.⁸ ¿Cómo pasar por alto el hecho de que si el narrador quiso que supiésemos su nombre, prefirió, simultáneamente, que desconociésemos su apellido? Hay en Bianciotti una apuesta simultánea a lo autobiográfico y a lo impersonal (claramente legible, por ejemplo, en la ausencia absoluta de referencias a los nombres propios del padre y la madre) de la que esta identificación a medias tal vez sea un índice. En este sentido, sus narraciones parecerían estar más cerca de la caracterización que propone Lejeune de *novela autobiográfica*, de ser una suerte de caso extremo de esos “textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla”.⁹

Por otro lado, Bianciotti mismo, y con buenos argumentos, se resiste

⁷ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, p. 13 y ss. Si remitimos aquí a los equívocos criterios narratológicos de Lejeune para definir qué se entiende por autobiografía no es porque acordemos con ellos, sino porque continúan ocupando en la bibliografía especializada sobre el tema el lugar de una referencia insoslayable.

⁸ La primera vez, en *Lo que la noche...*, el narrador-personaje ni siquiera dice su nombre, lo alude, como si hiciese un guiño al lector, cuando recuerda un diálogo con otros dos personajes, Hermes y Anibal, en el que “alguno de nosotros comenta que nuestro nombre de pila, bastante frecuente por entonces en nuestras latitudes, han sido popularizados por unas revistas que publican por entregas a Homero y a los clásicos latinos” (pp. 234-5). La segunda vez, en *El paso...*, después de identificarse como “Héctor”, el narrador vuelve a recordar la abundancia de ese nombre de pila entre los argentinos de su generación debida, seguramente, al impacto sobre los lectores populares de la divulgación de las epopeyas homéricas en algunas revistas de la época (p. 210).

⁹ Philippe Lejeune: op. cit.

a llamar “autobiografías” a *Lo que la noche...* y *El paso...* y prefiere darles el nombre de “autoficciones”. Las razones de esta designación alternativa tienen que ver menos con su conciencia, en tanto autor, del carácter ficticio de algunos de los episodios narrados, que con el reconocimiento de una inadecuación esencial entre literatura y vida. “La imposibilidad de ser autobiográfico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de coincidir con la realidad vivida, está en el hecho mismo del fenómeno literario. La literatura es en el fondo el arte de no llamar a las cosas por su nombre.”¹⁰ Los argumentos de Bianciotti merecerían una discusión teórica en la que se interrogue el sentido de términos como “realidad” y “nombrar”, pero no es este el momento de ensayarla. De todos modos, aunque no podamos ir más allá de algunas conjeturas sobre las probables direcciones en las que esa discusión avanzaría, uno de sus momentos más interesantes, suponemos, consistiría en el desmontaje de la oposición simple posibilidad/imposibilidad. ¿No nos enseñan algunas reflexiones, en los márgenes de la teoría literaria y de la filosofía, que toda imposibilidad esencial es, antes que el fin ya establecido de un recorrido, la condición de posibilidad de una nueva tentativa de desbordar el límite de lo posible, es decir, la posibilidad del recomienzo? Dicho en otros términos: ¿no podemos pensar que el reconocimiento o la experiencia de la imposibilidad de lo autobiográfico “en el sentido estricto de la palabra” puede ser una potente condición de posibilidad para la escritura de una autobiografía? Tenemos presente el caso de *Si la semilla no muere...* de Gide, escrito para cumplir con una voluntad de “penitencia” y, en consecuencia, bajo la constante preocupación por ser verídico, por “ponerlo todo en claro”. Tres veces, muy avanzado el desarrollo del relato, Gide manifiesta su desconfianza hacia el género que ha elegido para purgar sus faltas. En la primera, se refiere al “defecto fatal (...) de todas las memorias; se presenta lo más aparente; la prisa elude lo más importante y sin contornos”.¹¹ En la segunda, al “engaño de los relatos de este género [las memorias]: los acontecimientos más triviales y vanos usurpan sin cesar el lugar de todo lo que puede referirse”.¹² En la tercera, abrumado por la imposibilidad de

¹⁰ Héctor Bianciotti: “La vida es muy mala novelista”, entrevista con Claudio Zeiger, *Primer Plano*, 11-8-1996, p. 3.

¹¹ André Gide: *Si la semilla no muere...* (trad.: Luis Echávarri), Buenos Aires, Losada, 4ta. ed., 1969, p. 150.

¹² *Ibíd.*, p. 159.

decirlo todo y, simultáneamente, no forzar la “naturalidad” de las confidencias ni desdibujar los rasgos precisos de cada recuerdo, enuncia su reserva más radical: “Las Memorias nunca son sinceras sino a medias, por grande que sea el cuidado por decir la verdad; todo es siempre más complicado que lo que se dice. Quizá hasta uno se acerca más a la verdad en la novela.”¹³ Gide advierte lo engañoso de los relatos autobiográficos, la imposibilidad de decirlo todo y ser completamente sincero en esa clase de género, mientras persevera en el intento de escribir su autobiografía, ni antes, ni después. Y la sospecha sobre la mayor proximidad de las novelas respecto de la verdad no le impide, después de enunciarla, buscar durante sesenta páginas más el modo de decir algo verdadero en sus memorias.

Tal vez la imposibilidad de comunicar la verdad de un hecho del pasado a través de la escritura autobiográfica no sea más que un caso particular de la imposibilidad de comunicar la verdad de cualquier hecho (actual o pretérito, simple o complejo, real o imaginario) a través de la escritura. Acaso el autobiógrafo tenga mayor conciencia de esa imposibilidad, cada vez que la enfrenta, porque previamente tuvo que olvidarla para comenzar a escribir o continuar escribiendo. Como sea, no dejaremos librada la cuestión que nos ocupa a los avatares de la argumentación teórica, sino que recurriremos a un criterio menos firme pero más potente: nuestra convicción de lectores. *Lo que la noche le cuenta al día* y *El paso tan lento del amor* son relatos autobiográficos porque los leemos como tales sin necesidad de confrontar continuamente sus episodios con la realidad de los hechos de la vida de su autor. Y esto, no porque no nos interese la fuerza del efecto de referencialidad que producen estos textos, sino, por el contrario, porque esa fuerza actúa globalmente sobre nuestra lectura.

Las grandes secuencias del relato autobiográfico que Bianciotti construye fuera de la literatura, en las conferencias y las entrevistas, no difieren en nada de las que articulan sus “autoficciones”. Otro tanto sucede con los imaginarios culturales que motivan el relato en cada una de esas instancias. Aunque falte el nombre propio que los ligue inequívocamente, estas correspondencias nos ponen inmediatamente más allá de la mera “sospecha” de la identidad entre autor y personaje que caracteriza a la novela autobiográfica. Y aunque sabemos que algunos episodios narrados

¹³ *Ibíd.*, p. 206.

no se corresponden con la realidad de lo vivido, sino que fueron inventados o recreados literariamente por Bianciotti para dotarlos de un sentido estético que en sí mismos no tenían¹⁴, la identidad autor-narrador-personaje se nos impone de todos modos para el conjunto del ciclo por la fuerza con que la *retórica de la rememoración* que sostiene el relato y las *formas de autofiguración* que se traman en él nos persuaden de que así, como la presenta la escritura, es como Bianciotti querría que se recuerde su vida.

Las formas de autofiguración

“Una sociedad asciende desde la brutalidad hasta el orden. Como la barbarie es la era del *hecho*, es necesario que la era del orden sea el imperio de las *ficciones*...”

Paul Valéry: “Prefacio a las *Cartas persas*”, *Variedad I*

Nos parece evidente que la memoria está orientada hacia el pasado, que el interés mayor que alienta un acto de rememoración voluntaria es

¹⁴ Uno de esos episodios reinventados es el que se refiere a las circunstancias que precipitaron su salida de Argentina en 1955. En su autobiografía, Bianciotti cuenta que el viaje a Europa se decidió de un día para el otro porque un conocido, que era agente de la policía secreta del Estado peronista, puso en su bolsillo un pasaje en barco para Nápoles y le aconsejó, casi le ordenó, que saliese del país (*Lo que la noche...*, p. 267). Menos novelesco, aunque más sorprendente (porque compromete a otro escritor que hizo coincidir exilio con cambio de lengua literaria) y más interesante (porque habla de Bianciotti pero también del otro escritor, uno de los más excéntricos y enigmáticos de nuestra literatura), es el episodio real: Bianciotti dejó Buenos Aires rumbo a Italia porque Juan Rodolfo Wilcock, con quien se había encontrado por casualidad en una plaza, le dijo que tenía que hacerlo lo antes posible, si no quería quedar “perdido para siempre.” Wilcock además le informó que en veinticinco días salía un barco para Nápoles, en el que él mismo viajaría, y que el pasaje no era caro. Incluso le sugirió la idea de que sus amigos organizaran un espectáculo para reunir el dinero del pasaje. El relato de este episodio concluye con el recuerdo de la indiferencia con la que, después de haber actuado como “un

el retorno a un tiempo pretérito, cuando en verdad todo lo decide una anticipación del porvenir. "El poder de la memoria no reside en su capacidad para resucitar una situación o un sentimiento que existieron de veras, sino que es un acto constitutivo de la mente ligado a su propio presente y orientado hacia el futuro de su propia elaboración. El pasado interviene sólo como un elemento puramente formal..."¹⁵ El recurso al pasado viene a sostener una representación del presente que es respuesta a un llamado del futuro. Me recuerdo no como fui, sino como estoy siendo (lo que he sido) según lo que quizá seré (lo que temo o quiero llegar a ser, lo que creo que se me exige o presiento que no podré evitar ser). La inquietud que el futuro provoca en el presente y le impide cerrarse sobre sí mismo mantiene el pasado en un estado de indefinición y reinención permanentes. Siempre puedo volver a recordarme como todavía nunca me he recordado porque el futuro es pura inminencia, pura inquietud y fascinación de lo que jamás se realiza.

El poder de la memoria reside también en su extraordinaria capacidad de olvido. La memoria olvida que es la prueba de la indefinición del pasado, que actúa porque el pasado todavía está siendo, y pretende convencernos, y convencerse a sí misma, de que las representaciones que moviliza corresponden a algo que definitivamente pasó. Sobre este equívoco se asientan, por lo general, las razones que dan los autores para justificar su decisión de escribir una autobiografía. "Si uno cuenta su vida —sentencia Bianciotti— es porque no la ha vivido sino con vistas a contarla: se necesita haber adquirido el derecho" (*El paso...*, p. 171). La fatuidad del autobiógrafo busca persuadirnos de que si cuenta su vida, es porque lo que vivió, en sí mismo, merece ser conmemorado literariamente. Su retórica de la memoria actúa enmascarándose: quiere que creamos que los hechos vividos adquirieron el derecho de ser contados por el modo espectacular en que ocurrieron, cuando en verdad su carácter

emisario del destino", Wilcock trató a Bianciotti durante la travesía. Cf. Héctor Bianciotti: "La felicidad del poeta", nota sobre J. R. Wilcock, en el suplemento cultural de *La Nación*, 1-2-1998, p. 2 y la entrevista con Claudio Zeiger ya citada. Curiosamente, porque se supone que en ese texto el dominio de la ficción sobre la realidad es mayor que en su autobiografía, Bianciotti cuenta la versión real de este episodio, aunque sin dar el nombre de Wilcock, en su novela autobiográfica *La busca del jardín* (Barcelona, Tusquets, 1996, pp. 79-81).

¹⁵ Paul de Man: *Blindness and Insight*, citado en Jacques Derrida: *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989, p. 70.

memorable depende de los procedimientos narrativos que los escenifican y los articulan con miras a despertar la admiración del lector. La supuesta dignidad estética de la vida de Bianciotti no es la causa de su acto autobiográfico, sino el efecto que espera lograr.

El juego de retrospección y anticipación simultáneas para la constitución del presente responde en la escritura autobiográfica a una trama de relaciones intersubjetivas que se organiza en torno de una duplicación: para escribir sobre sí mismo (el que es) el autobiógrafo necesita construirse como otro (el que fue). Esta duplicación constitutiva del acto autobiográfico se realiza de acuerdo con dos tipos de acondicionamientos, inter y transubjetivos: el sujeto de la rememoración se representa a sí mismo como *otro*, para los *otros* y desde los *Otros*. Si en la autobiografía "la evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige"¹⁶, la reserva de imágenes que hacen posible cualquier identificación (con un sentido y un valor precisos) es la que proveen los códigos culturales que modalizan, para el autor y el lector, la producción de subjetividades. Si el adulto que escribe una autobiografía reinventa su infancia de acuerdo con la imagen de sí mismo como niño que quiere proyectar para sí y para los otros, en la construcción de esa imagen actúan una serie de imaginarios sobre el mundo infantil (literarios, filosóficos, psicológicos, pedagógicos) que definen sus contornos y la invisten de una determinada fuerza de atracción.

¿Desde qué presente y con vistas a qué futuro escribe Bianciotti su autobiografía y qué imaginarios culturales actúan en la definición y coloración de los recuerdos que va articulando su retórica de la rememoración? La lectura del primer fragmento¹⁷ de *Lo que la noche le cuenta al día* nos pone en un camino cierto para definir las condiciones y los alcances de las *formas de autfiguración* en esta autobiografía. En un francés que desde la publicación de *Sin la misericordia de Cristo* se sabe que es una manifestación de los valores más preciados de las *Belles*

¹⁶ Sylvia Molloy: *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 19.

¹⁷ Los dos volúmenes de la autobiografía de Bianciotti están divididos en fragmentos de extensión variable, numerados y sin título: *Lo que la noche...* consta de 60; *El paso...*, de 65.

*Lettres*¹⁸, y desde una posición de prestigio cultural que seguramente espera consolidar con este nuevo libro, Bianciotti se presenta al comenzar su autobiografía como un escritor *clásico* y como alguien que ha adquirido una cierta *sabiduría* sobre la vida. Da una imagen de sí que se corresponde con las expectativas creadas por sus libros anteriores, la de un continuador de la *tradición humanista* de las letras francesas. La alegoría más tradicional, la que se trama a partir de la equivalencia entre el paso del tiempo y el de las estaciones, le sirve para presentarse próximo de la vejez (“ahora que se aproxima el invierno tras el cual ya no habrá veranos”) y ante la inminencia de la muerte (“ahora que, sea cual fuere la duración de la prórroga, el plazo vence mañana”). La situación no es existencial, sino retórica: la vejez y la familiaridad con la muerte son atributos esenciales para escribir una autobiografía, para decidirse a examinar el reverso del “tapiz” (otra alegoría tradicional) que fueron trenzando los días. El que está a punto de comenzar el relato de *su* vida puede hacerlo porque adquirió una sabiduría fundamental sobre *la* vida, la que comunica al lector a través de uno de los procedimientos característicos del *moralista*, la reflexión: “una vez superada la frontera de la edad adulta, cuando la memoria se entrena a remontar los orígenes, se empieza a comprender que todo aquello que el porvenir tomará en cuenta llega en silencio y como sin rumbo, con andar de paloma”. Todo este pequeño arsenal retórico se despliega en una sola página, la primera, que concluye con la enunciación de una creencia en la que el autobiógrafo exhibe una sabiduría de otro orden, la clase de sabiduría que es atributo de los clarividentes: “Estoy convencido de que, como todo en este mundo, cada cual nace mucho antes de su nacimiento, de que el recorrido que hay que cumplir lo ha determinado ya una especie de designio anterior, que la sangre y el sueño ya conocen.” Importa subrayar esta afirmación del destino, no sólo para insistir sobre la clase de valores trascendentales con los que Bianciotti busca que se lo identifique, sino porque esta afirmación afecta tanto al contenido como a la forma de su relato autobiográfico.

A propósito de un recuerdo infantil en el que intervienen unos vendajes con que lo fajaban de la cabeza a los pies en los primeros meses de vida y que lo transformaban, literalmente, en un “manejo de nervios”, Bianciotti

¹⁸ Para un comentario de los juicios críticos sobre la lengua literaria de Bianciotti en la prensa cultural francesa, ver Alberto Giordano: “Situación de Héctor Bianciotti. El escritor argentino y la tradición francesa”, *Hispanamérica* 85, 2000.

cierra el primer fragmento de *Lo que la noche...* con una referencia a “la voluntad de transgredir que [lo] aguijonea sin tregua” en muchas ocasiones y a la que, mientras escribe, “disciplina el manejo de la pluma”. De acuerdo con una moral de la literatura que, siguiendo a uno de sus maestros, podemos llamar *clásica*¹⁹, Bianciotti identifica su escritura con una disciplina, “la disciplina de la forma” (*El paso...*, p. 12), que actúa reactivamente sobre un material indómito para imponerle reglas que lo vuelvan presentable. El autobiógrafo se exhibe como un maestro de la forma pero también como un espíritu inquietante, con un fondo oscuro que su arte verbal domina a fuerza de elegancia y sutileza. (Los distintos episodios de *Lo que la noche...* y *El paso...* en los que se escenifican la atracción de Bianciotti por lo bajo o lo abyecto²⁰ deben leerse de acuerdo con esta misma estrategia de autfiguración. El espectáculo, que se quiere perturbador, está escenificado según reglas formales que garantizan su elegancia.)

Bianciotti escribió su autobiografía para edificar una imagen de sí mismo como “gran civilizado”²¹, una imagen de indiscutible valor para la tradición cultural que lo había acogido y en la que todavía esperaba ocupar un lugar más relevante. El estereotipo de la *civilización* como superación de un estado de *barbarie* originario modaliza desde el comienzo hasta el final el desarrollo de su autobiografía.²² Todas las identidades culturales, estéticas, políticas e, incluso, psicológicas, se individualizan en su relato desde el punto de vista de la *civilización* como estado moral superior destinado a dominar a su opuesto simétrico,

¹⁹ “*La esencia del clasicismo es el venir después*. El orden supone cierto desorden que viene a reducir. La composición, que es artificio, sucede a algún caos primitivo de intuiciones y desarrollos naturales.” Paul Valéry: “Situación de Baudelaire”, *Variedad I*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 117.

²⁰ Nos referimos al deseo que lleva a Bianciotti a extrañar e incluso buscar la compañía de Hermes y Anibal, los dos policías secretos que lo usan de carnada en sus rondas nocturnas para cazar homosexuales (en *Lo que la noche...*) o a la atracción y el rechazo simultáneos que lo unen a Mimmo, el “ragazzi” de la noche roma del que no puede, ni acaso quiere, desprenderse (en *El paso...*).

²¹ “Gran civilizado” llama Bianciotti a Valéry Larbaud en el ensayo-homenaje que le dedica a cien años de su nacimiento (“Larbaud: Primer centenario”, *Quimera* 11, 1981, pp. 19-21).

²² Tomamos el concepto de *estereotipo* como “modalizador de discursos” de Daniel Castillo Durante: *Du stéréotype à la littérature*, Montreal, XYZ, 1994.

la *barbarie*. Reducida a su esquema ideológico de base, la autobiografía de Bianciotti es la historia de cómo alguien aprendió a volverse diferente (en la barbarie) para llegar a ser aceptado (en la civilización).

De la llanura a la ciudad de Córdoba, de Córdoba a Buenos Aires y de Buenos Aires a Europa; ya en Europa, de Nápoles a Roma y de Roma a París (con un desvío previo, fortuito e indeseable, por Madrid). En este recorrido geográfico, en el que se asienta la parábola que tuvo que recorrer Bianciotti para llegar, desde su nacimiento, hasta el presente en el que rememora su vida, se puede leer con claridad un itinerario cultural ascendente: el que va desde los rigores de la barbarie hasta la cumbre de la civilización. Del mismo modo que París, el punto de llegada, es visto "menos como una capital que como una institución destinada a vigilar la conducta del intelecto, y de esa cosa misteriosa, el gusto" (*El paso...*, p. 277), la llanura, que es el punto en el que comienza el itinerario, donde transcurrió la infancia en la chacra familiar, es vista menos como una condición geográfica particular que como una fuerza negativa que embrutece, que inhibe cualquier impulso afectivo, cualquier manifestación de placer estético. Apreciada desde la civilización (según su imaginario y su retórica), la llanura aparece como un mundo regido exclusivamente por intereses utilitarios, un mundo sin caricias "donde hacer hijos equivale a proveerse de mano de obra" (*Lo que la noche...*, p. 22), pero también, más poéticamente, como un "decorado sin bastidores" (*Ibíd.*, p. 66), una extensión vasta y uniforme, en la que no hay dónde ocultarse y de la que no se puede huir porque sus límites no están definidos.

En la llanura transcurrieron los primeros once años de Bianciotti, años que su memoria de adulto escenifica como los de un aprendizaje paradójico: resistiendo a las fuerzas de la barbarie, el niño llega a ser lo que, en cierto sentido, desde un comienzo, ya era. Cumple con su destino de civilizado. Cada descubrimiento en el que se le revela la existencia de otro mundo es la reiterada confirmación de su "desacuerdo" íntimo con la realidad de la llanura, de su complicidad esencial "—¿venida de dónde?—" (¿de dónde, si no de él mismo?) con la "imaginación" y lo "intangible" (*Lo que la noche...*, p. 88).

El recuerdo de la visión infantil del color y el brillo de un escaquin es la primera muestra, según la estrategia impuesta por la memoria, de cómo se iba abriendo paso en la monótona vulgaridad de la llanura "el sueño íntimo de una belleza existente en otro lugar" (*Ibíd.*, p. 16). La audición

por casualidad de un fragmento de *La Traviata* gracias a la excentricidad de una tía-abuela es ya una revelación de la existencia de “un mundo dentro del mundo” (*Ibid*, p. 28) en el que la gracia se apodera de la realidad. El descubrimiento de la rima, en las clases de poesía de un maestro rural, y de la música “clásica”, en la radio familiar, son otras epifanías del mundo de la forma que anticipan el encuentro del adolescente campesino con el credo simbolista. Los recuerdos más significativos en este relato de aprendizaje (no olvidemos que la de Bianciotti es una autobiografía de escritor) son los de dos *escenas de lectura*.²³ En la primera participan las novelas sentimentales que sus hermanas mayores traían a la casa familiar, adaptaciones libres de *Madame Bovary*, historias de herederas enamoradas de muchachos pobres. Estas lecturas femeninas, que su padre despreciaba enérgicamente, le facilitan al niño por primera vez el pasaje “al otro lado de la imaginación”: leyendo esas novelas tuvo “la impresión de que empujaba una puerta y la cerraba a [sus] espaldas: con paso taimado penetraba en sus decorados y [se] encerraba en ellos” (*Ibid*, p. 73). La misma fascinación por un mundo opuesto al de la llanura recorre la otra escena de lectura, la de *Rosalinda*, una revista de modas de la época. Más que los textos, lo que impresionó al futuro narrador de tantas escenas en salones internacionales fueron las fotografías de la alta sociedad publicadas en la revista. A su modo, ese mundo elegante y sofisticado le hablaba también de la “disciplina de la forma”, que se ejerce no sólo sobre las obras de arte, sino también sobre los cuerpos y las conductas de los seres civilizados.

Hay otras dos escenas de lectura en *Lo que la noche le cuenta al día* que son las más importantes porque se refieren directamente al aprendizaje literario del autor. Las dos ocurren fuera de la infancia y de la llanura, en ese simulacro de civilización que es, para la memoria de Bianciotti, una ciudad latinoamericana como Córdoba. El escenario de la primera es el seminario al que va a estudiar en la adolescencia, un tiempo en el que la búsqueda de sí mismo se confundía con el despertar de la vocación religiosa. El adolescente que entró “al misticismo como se sale a escena” (*Ibid*, p. 116) encuentra en la ruinosa biblioteca del convento un ejemplar desencuadernado de *Cantos de vida y esperanza*; lee por azar “Lo fatal” y sufre la conmoción que produce “una magia venida de más arriba que

²³ Para la importancia de las *escenas de lectura* en las autobiografías de escritores, ver Sylvia Molloy: op. cit.

el poeta, de las alturas mismas del lenguaje, en las lindes de la música" (*Ibíd.*, p. 128). Del descubrimiento de la métrica como una fuerza capaz de transformar "el sentido del poema en una certidumbre" (*Ibíd.*) deriva una ley de aplicación absoluta, la del sometimiento a la forma como garantía de bondad y verdad. Este recuerdo contrasta paradigmáticamente con el que lo sigue de inmediato, el de los seminaristas que vuelven de unas vacaciones en la sierra chillando como animales. El disciplinamiento a través de la forma radicaliza la diferencia que lo opone a los otros. No es raro entonces que "la memoria no [haya] salvado ni un solo rostro de todo un año de cohabitación" (*Ibíd.*, p. 129) con esos camaradas perdidos en la barbarie, que los conserve indiferenciados.

Los episodios en los que el adolescente experimenta su propia diferencia como superioridad son constantes en este relato de aprendizaje²⁴. A veces los complementan los que refieren el temor del campesino por no ser aceptado en la ciudad o entre los miembros de una clase social más elevada. Hay una imagen insistente en la autobiografía de Bianciotti, la del plebeyo que se siente fuera de lugar en un mundo superior, cuya reaparición hay que atribuir a la voluntad del autobiógrafo de ser identificado con ella.²⁵ Lo atractivo de esta imagen tiene que ver menos con los sentimientos de humillación o rechazo que experimenta el que se aventuró en un terreno que supuestamente le estaba vedado, que con la creencia que tiene el plebeyo en su nobleza de espíritu y su capacidad para heredar de sí mismo los atributos que le permitirán habitar un mundo superior. A la misma estrategia de autofiguración responde el lugar común del *inmigrante* como aquel "que trata de rivalizar con el autóctono a fin de convertirse en su igual" (*Ibíd.*, p. 113), otra imagen con la que Bianciotti

²⁴ Encabeza el cuadro de honor en el internado y discute de igual a igual sobre dogmas religiosos con su confesor del convento. En el colegio marista, al que asiste durante sus años de seminarista, sabe tanto sobre las distintas materias que podría sorprender en falta a los profesores, seduce al auditorio con algunos sonetos propios en un torneo de recitación y aprende con facilidad todos los papeles de una obra teatral en la que actúa como figurante.

²⁵ La primera vez que aparece esta imagen es durante la lectura de una de las novelas sentimentales de sus hermanas (*Ibíd.*, p. 72-3); la segunda, cuando descubre el cine como otra puerta de entrada al mundo de la ilusión viendo *Cumbres borrascosas* (*Ibíd.*, p. 89); la tercera, mucho más adelante, en el recuerdo de un baile de gala durante su exilio español al que no asistió con el atuendo apropiado (*El paso...*, p. 206).

se identifica no sólo durante los años de aprendizaje fuera de la llanura, sino también durante los años del exilio europeo. ¿Cómo no recordar aquí que esta auto-imagen, con su elogio implícito del esfuerzo y la perseverancia que pone el extranjero en ser aceptado por un país de adopción, la propone Bianciotti, para los lectores franceses, desde su condición de escritor (aceptado como) francés?

La memoria sitúa la otra escena de lectura referida al aprendizaje literario poco antes de la salida del seminario, como la causa principal del abandono de la vocación religiosa por obra de un desplazamiento: "Un domingo del mes de agosto de 1945, Monsieur Teste ocupó el lugar vacante de Dios." (*Ibíd.*, p. 174) Otra vez por azar, como conviene a la retórica de la revelación, Bianciotti se encuentra en una página de *La Nación* con algunos fragmentos de la obra de Paul Valéry. Bajo los efectos de ese primer deslumbramiento, busca y lee *Cementerio marino* y *El método de Leonardo da Vinci*. Esta revelación, la más decisiva, es la de la poética de Valéry como una forma de teología, como "el programa de una religión sin gravedad, pero que [le] exigía la misma línea de conducta que la anterior" (*Ibíd.*, p. 175). En esta escena todo es enfático y con pretensiones de sublimidad, todo apunta a la glorificación de Valéry y al brillo de quien supo reconocer su genialidad. Todo transcurre en los términos en lo que Bianciotti se representa sus vínculos con la cultura francesa (insistimos: desde ella, para ella). La escena concluye con la aparición de una figura familiar en los relatos de bárbaros con destino de civilizados, la del *autodidacta*. Para que el culto de Valéry no estuviese sujeto a mediaciones, a través de algunos textos originales y con la sola ayuda de un diccionario bilingüe, Bianciotti penetra "en el delicado laberinto de la lengua francesa" (*Ibíd.*, p. 176).

El aprendizaje de su diferencia espiritual ya está concluido cuando un tiempo después, en el seno de un grupo de amigos cordobeses con ambiciones culturales, Bianciotti se reconoce por primera vez en el estereotipo del "europeo en el exilio" (*Ibíd.*, p. 223). Esta imagen, tan habitual entre los francófilos argentinos, reaparece antes y después del viaje que lo lleva a Italia en 1955. El joven que dejó Argentina creyendo que "no partía para el Viejo Mundo, sino que regresaba a él" (*Ibíd.*, p. 269), comprueba en su primer paseo por Nápoles que "la sensación de volver a casa se transformó en evidencia" (*El paso...*, p. 16).

Desde el punto de vista del estereotipo civilización/barbarie, la ciudad

se opone al campo, como Europa a Argentina y, en el interior de la civilización europea, como Francia a Italia y España. Los días vividos en Nápoles y los meses en Roma le dejan a Bianciotti la certidumbre de que Italia no es más que una "provincia (...) para quien aspira a (...) vivir en el corazón de Europa" (*Ibíd*, p. 32). Igual de provinciana le resulta España, en la que se ve obligado a permanecer durante varios años, con la sola excepción de Barcelona, "la única ciudad que mira a Europa" (*Ibíd*, p. 184). Si lo propio del estereotipo es funcionar en el discurso como un reductor de la alteridad, pocas imágenes tan estereotipadas como la que propone Bianciotti del "hombre español", que no piensa, sino que "se limita a una concienzuda repetición" de lo que ya fue pensado (*Ibíd*, p. 195) y que desconoce por completo el arte de la conversación, tan característico, como se sabe, del "hombre francés"²⁶.

El único tópico del imaginario de la civilización que no se reproduce en el relato autobiográfico de Bianciotti es el de Buenos Aires como una capital europea en el contexto latinoamericano. Otro lugar común, referido a la historia política argentina, se apropia de la representación de esa ciudad y agota todos sus sentidos: el del peronismo como encarnación feroz y delirante del demonio de la barbarie. Entre 1951 y 1955, los años en que la habitó, Buenos Aires es, para Bianciotti, la capital de la persecución, de la delación, del miedo. "Como una niebla que se extiende y se espesa, como una epidemia que, sin llegar a ser mortal, resultaría ser la más contagiosa de todas e imposible de atajar" (*Lo que la noche...*, p. 219), el peronismo se había apoderado de la nación para imponer un estado policíaco en el que pululaban "la obsequiosidad, la delación, el perjurio, la ruindad, la imbecilidad, todo lo que las dictaduras fomentan y alientan" (*Ibíd*, p. 265). La retórica antiperonista de Bianciotti es tan excesiva que llega a proponer imágenes monstruosas, como la de la muchedumbre que asiste al velorio de Evita semejante a la plaga de langostas que arrasaba a las chacras de la llanura (*Ibíd*, p. 245). Al mismo tiempo, la voluntad de rechazo que anima la rememoración de esos años borra o relativiza el recuerdo de los valuartes de la elite porteña. Aprecia desde el auténtico centro de la civilización, la cultura de la "gente de mundo" que frecuentó en Buenos Aires a mediados de los cincuenta, parece demasiado "expeditiva" (*Ibíd*, p. 242).

²⁶ La violencia de los estereotipos referidos a España se atenúa si recordamos que Bianciotti vivió en este país cuando todavía estaba en vigor la dictadura franquista.

El itinerario ascendente que narran *Lo que la noche...* y *El paso...* no concluye simplemente con la llegada a París, con la radicación en esa “ciudad de ciudades” (*Ibid.*, p. 277). Si así fuese, el de Bianciotti no sería un destino único –como el relato de su vida pretende que creamos–, sino un caso más del destinado de tantos intelectuales y artistas latinoamericanos. La búsqueda espiritual que se inició en la llanura con el aprendizaje de la propia diferencia concluye con el cambio de lengua literaria, con la decisión de continuar escribiendo en francés. A la vez que lo presenta como la culminación de su audacia y su voluntad de superación (no cualquiera puede y se atreve a hacerlo), Bianciotti deniega su responsabilidad respecto de ese acto para que se imponga una vez más la creencia en el influjo sobre su vida de fuerzas superiores, de “causas sin origen... [que] trazan caminos que no podríamos evitar” (*Ibid.*, p. 225). El francés secó en él al español. Lo fue desplazando, primero en sueños, después en la ocurrencia repentina de una frase al comenzar un relato, a fuerza de mayor sutileza e intimidad.²⁷ Bianciotti cambió de lengua porque el francés así lo quiso. El suyo es un destino de elegido.

Retóricas de la memoria

“Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia. Cada día me doy más cuenta de que sólo desde fuera de ella puede volver a captar el escritor algo de nuestras impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y de la materia única del arte.”

Marcel Proust: “Prefacio” a
Contra Sainte-Beuve

El poder de la memoria se sostiene en el olvido de que ella es la prueba de la indefinición del pasado, de que actúa porque el pasado todavía está siendo (lo que habrá sido cuando el futuro se vuelva presente) y no porque definitivamente fue. La memoria es una poderosa maquinaria que nos protege de la inquietud provocada por la indeterminación esencial

²⁷ Sobre la vigencia en la literatura de Bianciotti del mito francés de la superioridad espiritual y estética de la lengua francesa, ver Alberto Giordano: op. cit.

de nuestro presente y nuestra presencia, por el presentimiento de que tal vez el yo (la certidumbre de que soy y he sido) no sea más que lo que queda, cada vez que digo o imagino esa palabra, de un imperceptible y demoledor olvido. Por eso las retóricas de la memoria se ocupan de transformar la vida en relato, de proponer para cada hecho considerado una representación que le fije límites y permita ordenarlo dentro de una historia con sentido. Construyen imágenes del “sí mismo”, tantas y desde tantas perspectivas como sea necesario, para olvidar que “el ‘sí mismo’ es inagotable, no tanto debido a su riqueza cuanto a su pobreza insaciable”.²⁸

Uno de los procedimientos más eficaces de los que se vale la memoria para sostenerse en el olvido de sí misma es la reflexión sobre sus límites y sus imposibilidades. La memoria se mantiene a distancia de lo que apartó hablando de esa distancia (no *desde* ella), nombrando prolijamente su diferencia con la realidad de los hechos efectivamente ocurridos para desentenderse de la inquietud que le provoca esa realidad en continua y misteriosa metamorfosis. Es el caso de la retórica que gobierna la escritura de *Lo que la noche le cuenta al día* y *El paso tan lento del amor*. Bianciotti acompaña la laboriosa construcción de imágenes de sí mismo a través de la rememoración con una serie de reflexiones que hablan de la inaccesibilidad del pasado y la imposibilidad de dominar el funcionamiento de los recuerdos. Su escritura reconoce, con elegancia e inteligencia, lo que está a punto de desconocer, o ya ha desconocido, para que la narración continúe avanzando sin perturbaciones en el sentido fijado por las estrategias de autofiguración. De digresión en digresión va formulando un saber sobre los misterios de la memoria y el olvido que rara vez tiene efectos sobre los procedimientos que transforman su vida en relato.

Las reflexiones sobre la memoria que se distribuyen, equilibrada y estratégicamente, a lo largo de *Lo que la noche...* y *El paso...* se pueden agrupar de acuerdo con tres tópicos fundamentales. En primer lugar, están las que se refieren a la memoria como condición del carácter inestable y evanescente de la subjetividad. La memoria —reconoce el autobiógrafo— “es la materia de mi presente, y lo que queda de ella es lo que soy” (*Lo que la noche...*, p. 25); la memoria, “lo que somos” (*El paso...*, p. 308), “esa cosa movediza, oscilante” (*Lo que la noche...*, p. 210) nos vuelve equívocos, nos constituye en la tensión de un presente que “remite en

²⁸ Maurice Blanchot: “Combate con el Angel”, *La risa de los dioses*, Madrid, 1976, Taurus, p. 120.

parte al pasado y en parte al porvenir" (*Ibíd.*). Luego, están las reflexiones sobre la economía misteriosa que rige a menudo el funcionamiento de la rememoración. En varias ocasiones Bianciotti refiere su asombro por el hecho de que continuamente olvidemos acontecimientos capitales de nuestra vida y se nos queden grabados para siempre episodios anodinos, de que la memoria le reserve "a los hechos un destino que no guarda proporción alguna con su importancia" y permita que lo nimio se salve arbitrariamente "por la vista o el olfato" (*Ibíd.*, p. 48). Por último, están las reflexiones sobre la función transformadora, y no meramente conservadora, que cumple la memoria y sobre el carácter radicalmente impropio de nuestro pasado. Cuando las cosas que olvidamos inmediatamente después de percibir las "florecen de pronto sin motivo, sencillamente porque florecen" (*Ibíd.*, p. 146), cuando recordamos algo que se grabó en nuestra memoria sin que hubiésemos tenido conciencia de que lo percibíamos y ese recuerdo (esa afirmación) del olvido modifica substancialmente el pasado, comprobamos que "aquel a quien le sucedieron las cosas no es el mismo que quien recuerda" (*Ibíd.*, p. 37), que "ningún momento es verdaderamente nuestro" (*El paso...*, p. 42) y que estamos privados de saber "cuál fue la verdad del momento" que pasó porque no estábamos allí (*Ibíd.*, p. 35).

Para que el espectáculo de su inteligencia sostenga, de tanto en tanto, la escenificación de los recuerdos, Bianciotti compendia en estas reflexiones un saber ya convencional sobre la memoria que cuestiona las principales certidumbres del humanismo. No lo hace sin embargo para profundizar ese cuestionamiento (camino que, desde Proust en adelante, tomó la más interesante narrativa contemporánea), sino para darle más brillo a un relato que puede leerse como una variación o una actualización de algunos tópicos humanistas. El programa autobiográfico de Bianciotti es el más tradicional: "reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo", reconstruirla y descifrarla en su conjunto.²⁹ Y si sus reflexiones dicen que no hay tal unidad de la vida ni desarrollo lineal del tiempo, su retórica de la rememoración trabaja con esas certidumbres para construir su historia personal como un continuo teatro de autofiguras.

²⁹ Esta es la caracterización del programa autobiográfico propuesta por uno de sus teóricos tradicionales, Georges Gusdorf. Cf. "Condiciones y límites de la autobiografía", en AA.VV.: *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos-Suplementos*/29, Barcelona, 1991.

Para el arte narrativo de Bianciotti, recordar es escenificar, transformar los recuerdos en escenas.³⁰ Cada vez que comienza el relato de un episodio del pasado, se “abre el telón” sobre un “escenario”, con “decorados” y “bastidores”, en el que las personas regresan convertidas en “actores” que juegan un “rol”; los hay que actúan como “protagonistas”, otros, como meros “figurantes”. Esta versión de la memoria como teatro y de la rememoración como puesta en escena olvida la imposibilidad del presente y la presencia, que nadie es contemporáneo de sí mismo ni está del todo allí donde está, para que el acto se cierre sobre la evidencia de su sentido y cada actor se individualice por los atributos que corresponden al papel que desempeña. Incluso la ambigüedad, de un rol o de un acto, aparece claramente definida, inmovilizada y estabilizada por la exigencia de que el lector la perciba como un espectáculo.

Esta retórica también olvida que los recuerdos anodinos que sobrevivieron fuera del control de la conciencia, ligados a un aroma o el matiz de un color, hablan de la presencia irreductible de lo sensible y de los misterios del “ser en sí del pasado”³¹, y los toma como puntos de partida para el desarrollo de un acto en el que se salta de lo sensual al concepto y lo nimio se actualiza como anticipación de un valor general. La percepción del color y el brillo de un zapatito extraño, recuerdo que corresponde a la primera infancia, es recuperado por la memoria del autobiógrafo no en su valor de acontecimiento puro, irresponsable de cualquier valoración, de experiencia conmocionante de lo desconocido, sino como una anticipación del deseo de otro mundo, más bello y elegante, que gobernará y dará unidad al conjunto de su vida (*Lo que la noche...*, p. 16). La memoria actúa invariablemente de este modo con los recuerdos de infancia, para sostener el mito de la infancia como comienzo en el que, de alguna forma, ya están prefigurados los caminos por los que transcurrirá la vida: nombra la fascinación o el temor del niño en su encuentro con lo desconocido pero sin transmitir a las palabras que nombran la conmoción

³⁰ Sobre este principio constructivo de la literatura de Bianciotti, ver Alberto Giordano: “El teatro de la memoria (Sobre *Sin la misericordia de Cristo*)”, en *Revista de Letras* 8, 2000.

³¹ La expresión “*ser en sí del pasado*” nombra la coexistencia virtual del pasado con el presente y, en consecuencia, su irreductibilidad al punto de vista del tiempo como sucesión de presencias presentes ante sí mismas. Cf. Gilles Deleuze: *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 1972; en particular el capítulo V, “Papel secundario de la memoria”.

de esas experiencias. La exigencia de una forma estable y equilibrada es tal vez la menos conveniente para aproximarse, sin que desaparezca su irrealidad, a un universo en el que reinan lo informe y el desequilibrio. La reducción que opera la memoria sobre los recuerdos infantiles es tal vez el caso extremo de una ley enunciada por Proust: "Lo que nos facilita la inteligencia con el nombre de pasado no es tal."³²

El narrador de *La busca del jardín* duda sobre la posibilidad de que la memoria del adulto pueda recuperar la inocencia y la "ceguera inefable" de las experiencias infantiles. En los términos de su pregunta, la infancia nombra lo que escapa a los nombres que movilizan la inteligencia y la reflexión. "¿Cómo revivir un momento en que todo era pura convergencia de sensaciones invulnerables a la incipiente reflexión?" (*La busca...*, p. 11). En esta pregunta resuena una concepción de la infancia como simultaneidad de afectos inenabizables que alienta la posibilidad de desprender su sentido del imaginario de las edades del hombre, con su lógica de la identidad, la totalidad y la sucesión, para pensarla como un acontecimiento insistente, nunca del todo cumplido, en el que la conciencia del adulto se ve conmovida por la aparición sin presencia de un mundo íntimamente extraño, que olvidó para constituirse. Según esta otra versión, la infancia no es un estado sino un *devenir*, un devenir-niño que recorre todas las edades del hombre privándolo, cuando ocurre, del poder de nombrar con certeza, de someter a la generalidad de las palabras la heterogeneidad irreplicable de lo real, la convergencia sin unidad de sensaciones diferentes.

La infancia como experiencia es la experiencia de la distancia entre los nombres y lo que nombran. Suprimida o superada esa distancia mediante un artificio retórico, la infancia pierde su valor de experiencia y vuelve a quedar a disposición de los imaginarios humanistas sobre lo infantil. Cuando Bianciotti reflexiona en su autobiografía sobre la diferencia de naturaleza entre palabras y cosas, lo hace no tanto para reconocer la impotencia del lenguaje frente a lo que se le escapa, como para afirmar su poder de invención y hacer de ese poder un recurso a la medida del autobiógrafo.³³ Escribir la propia memoria es hacer que "las palabras le

³² "Prefacio" a *Ensayos literarios (Contra Sainte-Beuve)*, barcelona, Edhasa, 1971, p. 43.

³³ "...la realidad es demasiado fluida para resistir el asalto de las palabras; (...) éstas tan sólo la acarician para erosionarla mejor, transfigurarla, extraer de ella una imagen. Las cosas sólo adquieren sus proporciones y su auténtico poder una vez dichas" (*Lo que la noche...*, p. 155).

inventen una realidad al pasado" (*El paso...*, 33), disponer de las palabras y de su capacidad para inventar sentido gracias a la distancia que las aparta de las indefiniciones y las ambigüedades de la realidad. Bianciotti reconstruye su infancia, desde las exigencias retóricas del presente, como una sucesión de escenas memorables que al agruparse forman el primer acto de su vida. En este acto se representan, como sabemos, los límites del mundo de la llanura y la necesidad que tenía el niño, casi desde la cuna, de salir de ese mundo para emprender la búsqueda de sí mismo. La perspectiva del adulto en que se convirtió el autobiógrafo (habría que decir mejor, en que desea haberse convertido) define las condiciones de la reconstrucción de la infancia con una prolijidad tal como para poder establecer con precisión, puntualmente, su término. Bianciotti recuerda justo en mitad de *Lo que la noche...* el momento en que les comunicó a sus padres su decisión de ingresar al convento para estudiar de sacerdote; recuerda cómo quedó instantáneamente fuera del alcance de su familia nada más que por no retroceder ni un paso respecto de esa decisión que sus padres no aprobaban. El pasado se actualiza en el presente de la enunciación del autobiógrafo que lo modela a su imagen y semejanza: "Acabo de salir de la infancia: a derecha e izquierda y por delante, interminablemente, soy libre" (*Lo que la noche...*, p. 117). Esta escena, que tanto dice de la convicción y la perseverancia del adulto cuando era niño, borra cualquier vestigio de experiencia infantil. En el pasado inventado y en el presente de la invención, sobre el escenario que montan las palabras, todas las distancias quedan neutralizadas para que el yo sobreactúe su papel.

El olvido del que extraen su fuerza todos los demás olvidos que alimentan las retóricas de la memoria es el de la impropiedad del pasado, el de la soberanía de su impersonalidad. El autobiógrafo necesita olvidar que su pasado no sólo fue, sino que también está siendo y que su conciencia llega siempre con retraso, y nada más que como una espectadora, al retorno de lo que ocurrió sin sujeto ni testigo. El recuerdo es la experiencia de que no fuimos ni somos contemporáneos de nosotros mismos, de que algo del sentido y la verdad de nuestras vidas constantemente se nos está escapando. Pero el recuerdo, se sabe, no es la memoria y la memoria del autobiógrafo necesita olvidar que se recuerda para que el relato de su vida resulte un encadenamiento verosímil de

momentos verdaderos.³⁴ Sobre el teatro de la rememoración, no importa quiénes ocupen la escena, siempre hay un sólo protagonista, el yo de la autfiguración (personaje, narrador y dueño del pasado), manifestando su *carácter* como una presencia invariable.³⁵

En el último fragmento de *El paso...*, la escritura de Bianciotti hace desaparecer la divergencia entre lo que las reflexiones dicen y lo que el conjunto de la retórica narrativa muestra. El relato concluye con la afirmación de una certidumbre que funciona desde el comienzo como un presupuesto narrativo, la “[d]el yo, [como] aquello que nada altera, ni las máscaras que usamos por astucia, por complacencia, ni la edad, ni la amputación de un miembro, ni siquiera la demencia: el yo, que no sabe nada, que nada puede, pero que es” (p. 302). Como si temiese que la

³⁴ La diferencia entre la *memoria* como función de la conciencia y el *recuerdo* como acontecimiento impersonal que descompone la unidad del sujeto está planteada en un momento de *Lo que la noche...* referido al primer enamoramiento del narrador. Un mismo episodio, el intercambio de miradas que lo dejó ligado amorosamente, por más de un año, a un compañero del convento algo mayor que él, es objeto de representación para la memoria y ocasión para que el recuerdo transmita la fuerza de una pasión irrepresentable. Mientras la memoria “amaestra las palabras con el propósito de recuperar esta primera mirada” para articularla en el interior de una secuencia prevista, ocurre el recuerdo, que “transtorna la razón” y la priva, inmediatamente, de la posibilidad de tomar cualquier decisión respecto de ese pasado: “el recuerdo me desaloja del presente para devolverme allá, a un pasado que revivía de nuevo, llevándome a experimentar el esplendor de un momento que se había perpetuado sin que yo lo supiera, sin mí –en mi ausencia–, [y en ese instante] concebí la certidumbre imposible de que él (...) continuaba mirándome. Aunque yo sabía que hacía más de veinte años que había muerto” (p. 145). La coexistencia del pasado con el presente transtorna los parámetros de la representación, neutraliza la oposición entre lo posible y lo imposible y establece las condiciones para la experiencia, que siempre es experiencia de lo irrealizable, de lo que no tuvo ni tendrá lugar. El narrador revive su pasado como nunca antes lo vivió: su mirada se encuentra por primera vez amorosamente con la mirada de alguien que está muerto. La irrealidad del recuerdo se proyecta sobre la realidad del sujeto y la transforma a favor de la eternidad del amor. El otro que todavía lo mira en el recuerdo es un otro imposible, más próximo y más lejano de lo que podría estar cualquier otro real, la imagen de un otro innombrable (“No recuerdo su nombre; me he pasado parte de la noche y de la mañana tratando de encontrarlo. En vano.”). ¿Podríamos imaginar un objeto más apropiado para garantizar el eterno retorno del amor?

³⁵ “El carácter es lo Real del Yo: es aquello que en el Yo siempre vuelve a su lugar... para el otro” (Nicolás Rosa: *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990, p. 51).

reiterada manifestación de algunos atributos y algunas imágenes a lo largo de tantas peripecias no hubiese alcanzado para imponer esa certidumbre³⁶, el yo del autobiógrafo, que sabe y puede en exceso, abandona la escena declarándose una substancia inmutable.

Semejante énfasis puesto en la autorrepresentación no puede menos que obstaculizar el cumplimiento del más alto fin literario al que aspiran, según Bianciotti, los narradores autobiográficos: alcanzar “la gloria secreta del escritor público” (*Ibid*, p. 308), gloria literaria que consiste en poder encontrar los sentimientos y las perplejidades que conciernen a todo el mundo profundizando, de la mejor manera posible, en la expresión del propio universo espiritual. ¿Por qué, si parece poner tanto empeño en esa dirección, la autobiografía de Bianciotti no consigue el efecto de identificación buscado, que nos sirvamos “de sus palabras para aplacar una tristeza o reavivar una embriaguez” (*Ibid*)? Seguramente porque el énfasis y el empeño son excesivos y rara vez dejan que algo desborde los límites de la autorrepresentación para conmovernos por su sola presencia de recuerdo íntimo e impersonal, sin solicitarnos además que lo admiremos como espectáculo.

La escenificación de los recuerdos necesita inmovilizar el pasado para someterlo cómodamente a una forma dramática y distanciar al lector de lo que ocurre para ponerlo en posición de espectador. Al éxito de esta estrategia se debe, seguramente, la impresión que nos provoca a veces la autobiografía de Bianciotti de álbum de fotos viejas: todo está demasiado muerto como para que, aunque admiremos la composición del cuadro y nos interese alguna figura, podamos emocionarnos. Esta impresión es particularmente intensa durante la lectura de el segundo volumen. Pasamos de una escena a otra, del teatro de lo bajo, con sus personajes miserables o abyectos, a las representaciones del “gran mundo”, pobladas de artistas y mujeres elegantes, con la misma indiferencia, y a veces con el mismo fastidio, que experimentamos cuando alguien nos muestra las fotos de sus viajes y acompaña cada imagen con una indicación: “aquí estoy yo, en tal lugar, con tal compañía; aquí, otra vez yo, en otro lugar, con otra gente...”. Una de las pocas secuencias que desborda la trama de imágenes muertas, es la que corresponde a los encuentros de Bianciotti con El Greco, un amigo

³⁶ Nos referimos, claro, a la convicción ciega, la perseverancia y la audacia, como atributos de aquel que es capaz de vivir para cumplir con su destino, y a las imágenes del “gran civilizado”, el “inmigrante” y el “intruso” a través de las que se autorrepresenta.

argentino, artista plástico de vanguardia.³⁷ El Greco, que lo amó con vehemencia en Buenos Aires, le salvó la vida en Roma y lo humilló en París, es una figura que excede, tal vez contra la voluntad del autobiógrafo, su rol de acompañante. A tal punto que el relato deja de ser en un momento el de “El Greco en mi vida” para transformarse en el de “la vida de El Greco”. Bianciotti abandona momentáneamente el desarrollo cronológico en favor de una lógica asociativa para recordar a ese amigo excéntrico y rendirle un homenaje extraño, en el que el amor y el resentimiento vibran estrechamente unidos. Como en la infancia, la reflexión ni justifica ni explica la simultaneidad de las sensaciones heterogéneas.

Lo extraordinario de los recuerdos referidos a El Greco, como lo de algunos referidos al padre y a la madre, es que están narrados desviándose discretamente de las retóricas de la memoria y, en consecuencia, suspendiendo por un momento su poder de autofiguración. Esos recuerdos que se interpolan en la trama de las escenas que actúa y narra la conciencia nos dejan adivinar la existencia de una distancia múltiple, que la reflexión necesariamente desconoce, entre el pasado y el presente respecto de sí mismos. El ataque de rabia y orgullo que alguna vez le impidió al niño volver a la casa familiar después de que le habían perdonado una falta, no termina de pasar, inquietando el presente (“Me cuesta trabajo redactar estas líneas...”, *Lo que la noche...*, p. 62), porque la vergüenza que despierta su recuerdo no está orientada hacia el pasado sino hacia el futuro (el autobiógrafo no se avergüenza simplemente de lo que fue, sino de lo que teme será “para siempre”). Del mismo modo, el recuerdo de los consejos paternos sobre cómo prolongar la vida de una hojita de afeitar o cómo comer un plato de polenta sin dejar que se enfríe reaparecen en la memoria del adulto porque todavía algo se envuelve en ellos, una mezcla de reprobación y añoranza, de rechazo y cariño, que no los deja cristalizarse como otro testimonio de la obsesiva austeridad del padre y de los rigores del mundo de la llanura. En estos recuerdos, que son como breves momentos de respiro en el interior de la trama que modelan disciplinadamente los estereotipos; cuando deja de responder al Otro que dicta las leyes del relato autobiográfico y se olvida de celebrar retroactivamente su carácter (¡qué audaz era!, ¡qué perseverante!), la escritura de Bianciotti consigue algo menos pretencioso que la gloria pero con más posibilidades de afectar intensamente al lector: aproximarse al “secreto del devenir”.³⁸

³⁷ *El paso...*, pp. 134-160.

³⁸ Maurice Blanchot: op. cit., p. 123.