



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
SECRETARÍA DE POSGRADO. DOCTORADO EN LETRAS

TESIS

HECTOR BIANCIOTTI EN LENGUA FRANCESA: “La imposible restitución del pasado”

AUTORA: Claudia Moronell
DIRECTORA: Estela Blarduni

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a Estela Blarduni, su amistad y la confianza en este trabajo y en mí. Le debo entre muchas otras cosas, una dirección considerada, su lectura cuidada de esta tesis y todos sus aportes que sin duda la refinaron y mejoraron notablemente.

Asimismo debo agradecer a las directoras del Departamento de Letras de nuestra Facultad, Graciela Goldchuck y Carolina Sancholuz, por su apoyo y aliento, también a Alberto Giordano por la lectura de mi plan de tesis y sus atentas sugerencias.

A Geneviève Fabry, de la Université Catholique de Louvain-la Neuve le agradezco sus contactos con amigos de Bianciotti y haberme dado la oportunidad de hacer conocer mi trabajo y debatir algunos puntos con su grupo de doctorandos; a Héctor Rodríguez agradezco la calidez con que me recibió en su departamento en Bruselas y el informe sobre sus investigaciones y su entrevista al escritor. A Michel Dupuis, Benoît Lobet y René de Ceccatty, personalidades que amablemente me brindaron su tiempo les agradezco el acercamiento a la intimidad de la creación de quien fue su amigo y muchas veces confidente; en las entrevistas que tuve con ellos pude completar la imagen del hombre y del artista que yo no conocía en profundidad.

Finalmente, a todos mis amigos y colegas que me demostraron su afecto, se interesaron por mi trabajo y me aportaron bibliografía, notas y comentarios valiosos.

Por supuesto agradezco a mi familia su paciente expectativa.

INDICE

Introducción	6
Presentación del corpus del autor- Estado de la cuestión- Objetivos e hipótesis del trabajo.	
I.- Capítulo Primero. “De la autobiografía a la autoficción”	17
Consideraciones generales acerca de la importancia del nuevo concepto	
1. El devenir de la teoría. Doubrovsky, la paternidad del término. Lejeune: la historia de la teoría en una “ <i>Pièce à cinq actes</i> »: Protagonistas: Lejeune (1973), Doubrovsky, (1977-1982) Lecarme, (1984) Colonna, (1989), Coloquio de Nanterre (1993)	
2. Controversias y aperturas. Expansión del término hacia otras artes.	23
3. El desarrollo de la discusión Los planteos iniciales de Doubrovsky. La introducción de la ficción en la reconstrucción del yo, Paul Jonh Eakin. Nuevamente Lejeune: de los “testimonios novelados”, (1980) a la transformación de la novela autobiográfica (1986). El criterio de selección de Jacques Lecarme y su consideración de la autoficción como renovación de la autobiografía clásica (1997). Ficción de sí (1989) y posturas autoficcionales de Vincent Colonna (2004). Alegato de Philippe Vilain (2005). Philippe Gasparini, la ambigüedad genérica (2006). El cuestionamiento identitario, Arnaud Genon. Consensos, Philippe Lejeune, Catherine Viollet (2007).	24
4. Busca de consensos. Nuevas propuestas Efectos y consecuencias de la aparición de la autoficción, tentativa de ordenamiento de los significados.	32
5. Conclusiones	36
II.- Capítulo Segundo. “El exiguo jardín”	
Las imágenes del pasado. La generación de imágenes a partir de los recuerdos	39
1. Entre memoria y ficción. Los elementos matriciales en <i>La busca del jardín</i> y su reaparición en <i>El amor no es amado</i> y en el ciclo autoficcional.	41
2. Un imaginario retórico y personal. Los lugares ineludibles de la escritura del yo. El lugar de origen: la planicie argentina. El jardín, imágenes y símbolo. La filiación. Las figuras paterna y materna. El rechazo del padre, el homenaje a la madre.	43
Conclusiones	68
III.- Capítulo Tercero “La evolución del proyecto autoficcional”	
1. La trilogía autoficcional. Algunas precisiones sobre el proyecto de Bianciotti. La publicación en Francia y las traducciones. Rito de apertura, títulos sugerentes y propósito de revisar una vida.	

Contenido general y diferencias entre los tres libros	71
Fin de ciclo. El montaje, los cortes constructivos.	77
2. <i>Ce que la Nuit raconte au jour.</i>	81
En busca de los orígenes- La profundidad de los recuerdos.	
La infancia. Los traslados. El seminario. La adolescencia. Abandono de la vocación religiosa. Las ciudades. La vida insatisfecha. El viaje.	
Conclusiones	
3. <i>Le pas si lent de l'amour</i>	
Las huellas de un destino. La llegada a Europa. Italia y España. La búsqueda de una vocación. La vida aventurera. París.	
Conclusiones	101
4. <i>Comme la trace de l'oiseau dans l'air</i>	
El regreso del escritor público. Reencuentros y desencuentros. Otros viajes, otras búsquedas.	
Conclusiones	122
Capítulo Cuarto: “El relato del pasado y sus claro-oscuros”.	
Las huellas de una escritura personal en los rasgos formales	142
-1. El vasto espacio íntimo	
Espacios donde asentar una trayectoria. La vida como travesía entre huidas y traslados: la chacra, el seminario, las casas, las bohardillas, las pensiones	
-2. Una historia tenue, de reminiscencias lejanas.	
Estructura. Organización temporal	150
-3. Los contornos difuminados del yo.	
Identificación autor/ narrador/protagonista. La coincidencia onomástica. La relación del narrador con su personaje. La distancia temporal.	153
-4. El yo autoficcional desde una concepción semiótica de la enunciación	165
-5. Estrategias de ambigüedad genérica. Recurrencia de la escenificación.	
Puesta en abismo.	173
Capítulo Quinto. “Imagen e identidad en las autoficciones”	184
1- Una imagen de sí	
Narcisismo y autoficción- Los espejos-Una imagen de unidad consigo mismo-Importancia de las fotografías en el ciclo autoficcional	
2. Identidad y autoficción	187
El cuestionamiento identitario.	
Conclusiones	203
Capítulo Sexto	
“Tiempo y autoficción”	206

Introducción- Rupturas diversas de la cronología- Los recuerdos en el flujo temporal-
Proust: el desciframiento de los signos en la dimensión temporal
Bianciotti: Búsqueda de recuerdos cristalizados en el flujo temporal.

1- Imágenes del tiempo perdido	
Introducción-El caso Proust en la discusión genérica-Las imágenes de muerte y destrucción en <i>Le temps retrouvé</i> y en <i>Comme la trace de l'oiseau dans l'air</i> .	210
2.-Marcel Proust	212
3.-Héctor Bianciotti	217
Conclusiones	223

Capítulo Séptimo

Una estética de doble pertenencia.

1.- El abandono lingüístico y las consecuencias en la escritura.	226
2.- La elección de la otra lengua. Inserción del autor en el campo de la producción francesa institucionalizada y consagrada.	235
3.- Autoficción y cambio de lengua: Bianciotti y Semprún, dos estéticas diferentes de autofiguración, y la misma relación con la lengua adquirida.	243
4.- Jorge Semprún.	246
Conclusiones: El imaginario mítico de la lengua francesa, la conciencia exacerbada del lenguaje.	252

Conclusiones	258
Ambivalencia genérica- Gestación de una escritura entre dos lenguas. Resguardo de la memoria familiar. Valorizar un proyecto literario.	

Bibliografía	264
Cronología del autor	272

INTRODUCCIÓN

El proyecto autoficcional que el escritor argentino Héctor Bianciotti desarrolla en tres libros y durante casi diez años en lengua francesa, se ubica en medio del impulso y evolución de un fenómeno cultural donde prolifera la expresión de lo personal y lo íntimo toma diferentes formas de representarse.

Creemos que la obra del escritor expone y problematiza algunas cuestiones importantes manifestadas en las escrituras del yo: por una parte, la configuración pragmática del contrato de lectura con su pacto de verdad, complejizado y contradictorio en la producción de Bianciotti por su asociación con abundantes estrategias de ambigüedad, y por otra, la identidad autor-héroe-narrador, el tratamiento del tiempo y el autocomentario, entre otros aspectos que hacen a la especificidad del género autoficcional.

Bianciotti había escrito y publicado cuatro novelas y una obra de teatro en español antes del cambio de lengua, que fue definitivo para su producción pues ya no volvió a escribir en su lengua natal.¹ El cambio de lengua implicó también un cambio temático en su escritura literaria: en las primeras novelas en español: *Los desiertos dorados*, *Detrás del rostro que nos mira* y *Ritual*, no hay evidencias de intención autobiográfica, aunque haya un personaje escritor, o que escribe, que reflexiona sobre literatura, música y sobre todo, sobre las palabras. La narración en estas obras presenta un mundo cosmopolita, donde

¹ *Los desiertos dorados*, Barcelona, Tusquets, 1975. Primera edición: Buenos Aires, Sudamericana, 1965. (*Les déserts dorés*, Paris, Denoël, 1967. Traducción de Françoise-Marie Rosset.) *Detrás del rostro que nos mira*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. (*Celle qui voyage la nuit*, Paris, Denoël, 1969. Traducción de Françoise-Marie Rosset). *Ritual*, Barcelona, Tusquets, 1973. (*Ce moment qui s'achève* Paris, Denoël, 1972. Traducción de Françoise-Marie Rosset) *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1996. Primera edición: Barcelona, Tusquets, 1978. (*Le Traité des saisons*, Paris, Gallimard, 1977. Traducción de Françoise-Marie Rosset). Teatro: *Los otros*, *una noche de verano*, *Les autres*, *un soir d'été*, Paris, Gallimard, 1970.

transitan personajes ricos, desocupados, alrededor de una figura femenina muy fuerte, que arrastran su tedio en charlas que se quieren intelectuales, agudas, inteligentes y espirituales. Axel Gasquet, quien sostiene que en estas obras el autor no ha querido plasmar ningún elemento autobiográfico, indica sin embargo la presencia de una obsesión, que será estructurante de su escritura autoficcional.

Les trois premiers romans de Bianciotti, *Les Déserts dorés* (*Los desiertos dorados*), *Celle qui voyage la nuit* (*Detrás del rostro que nos mira*) et *Ce moment qui s'achève* (*Ritual*), se construisent autour d'une obsession: quitter le désert, bien entendu le désert pampéen, le lieu de son enfance dans cette Argentine lointaine mais encore très proche, ce désert qui l'opprime et qui cependant hante son esprit et souffle sur son âme. C'est pourquoi ses romans semblent être des variations sur un même thème, avec un décor qui ne change guère malgré le défilé de différentes géographies (une île près de la côte du Pacifique pour *Les Déserts dorés*, ou *La Pensierosa*, la villa d'un riche propriétaire argentin dans le sud de la France pour *Ce moment qui s'achève*).²

El universo vacío y artificial de estas novelas, que nace de la ensoñación de un mundo donde no hay penurias, miserias, ni peligros, era el mundo que el autor había imaginado en la infancia, estimulado como él mismo ha relatado repetidamente, por las figuras que aparecían en las revistas, cuando sólo conocía la realidad de la llanura cordobesa, y el resto del mundo estaba constituido por las atractivas e inalcanzables ciudades y las referencias de los inmigrantes a las comarcas rurales de donde provenía la familia.

Bianciotti abandonará esta temática hacia 1972 cuando tenga la posibilidad de instalarse definitivamente en Francia, y recién entonces comenzará a mirar literariamente hacia su propio pasado y hacia su país de origen.

² A. Gasquet, "L'autofiction en langue française chez Hector Bianciotti" en *L'Esprit Créateur*, vol. 44, Nº 2, 2004, p40-50

En 1989, en un original trabajo de lectura de las obras de Bianciotti en español, Graciana Vázquez Villanueva³ dejaba en claro el denominador común que manifestaban estos libros enunciado como un culto de la forma, a lo que se agregaba el rigor verbal destinado a la ambigüedad del sentido. En su obra crítica, la autora analiza en *Los desiertos dorados* “un espacio especular que se remite a sí mismo” y señala las operaciones de interiorización de una forma literaria que da muestras de sus materiales y mutaciones. *Detrás de un rostro que nos mira*, manifiesta para la autora, una escritura liberada de la referencia, utópica, donde la forma de la narración se despliega en una “operación paródica, irónica, humorística, hecha de citas, interferencias y apelaciones” (56). Finalmente, *Ritual* evidencia, para esta crítica, la esencialidad de la novela que se escribe a sí misma, donde la realidad se somete a una especie de realismo interior y de significados enigmáticos. (61)

En resumen, las características de las primeras novelas de Bianciotti, que Vázquez Villanueva destaca, tales como el “descriptivismo compulsivo” (64) que funciona según los ritmos de la sintaxis, el lenguaje despersonalizado, las escenas que se describen como cuadros sin que remitan a una realidad inmediata y los fragmentos sobre los cuales se inserta la acción del relato, permiten enmarcar estas obras en los procedimientos del *Nouveau roman*.⁴

³ G. Vázquez Villanueva. *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor, 1989. (Walter Mignolo, en el prólogo al libro de Vázquez Villanueva, encuentra que al ejercicio de crítica deconstructiva de la autora, se agrega la “reflexión sobre la literatura en la sociedad “post-moderna” que articula, sin decirlo, las diferencias entre “primer y tercer mundo”, “centro y periferia”, “colonizadores y colonizados”. (p 7, 8)

⁴ Bianciotti escribió dos artículos sobre Nathalie Sarraute, en 1980 y en 1996. En ambos, el autor expresa su admiración sobre todo por *Tropismes* « qui pourrait englober l'ensemble de ses livres, et, bien plus important, sa voix. » (464). « D'où l'avènement d'une forme romanesque inédite qui ne mise sur le thème ni sur les caractères, le récit n'hébergeant, pour l'essentiel, que ces perceptions un instant prises dans l'hameçon des mots (...) » H. Bianciotti, « Nathalie Sarraute » en *Une passion en toutes Lettres*, pp460-467.

Respecto de *La busca del jardín*, la autora no dudará en llamarlo “libro autobiográfico” y si aún el texto exterioriza, como los anteriores, los mecanismos de su propia construcción, también establece un diálogo entre el niño de la pampa y el hombre que desde Europa condensa escenas de su pasado: “Libro que en primera instancia nos conduce a la idea de la escritura como *reconstrucción*, como recuperación de la historia o del *origen ausente* siempre desplazado.” (65)

Para Alberto Giordano el “impulso autobiográfico” en la literatura de Bianciotti estaba ya presente en las obras escritas en español: *La busca del jardín*, algunos de los relatos de *El amor no es amado* y posteriormente en *Sans la miséricorde du Christ*, en las que se gestan las imágenes de la infancia que van a conformar el “universo mítico” del autor (Giordano, 1999).

En la novela de 1985: *Seules les larmes seront comptées*⁵ no traducida al español, la ficción se carga de la antinomia argentina entre peronismo y antiperonismo y el relato gravita en torno a una imagen que el autor retomará posteriormente: la figura de Eva Perón, en un fábrica, arengando a los obreros. El imaginario del peronismo recreado en la novela recurre a todas las figuraciones con las que la oposición política recubrió a los personajes principales del poder, y el resentimiento con que el narrador recuerda la época, define una de las líneas que retomará su producción autoficcional, sobre todo en las motivaciones del héroe para abandonar el país.

Entre 1992 y 1999, la editorial Grasset de París publicó los tres libros que constituyen el ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti: *Ce que la nuit raconte au jour*

⁵ Bianciotti pidió prestada la frase a Cioran para el título de su libro, hecho que sorprendió a este escritor quien sin embargo resaltó las afinidades que lo acercaban a Bianciotti: el amor por la música y la mística. Ver la carta a Benoît Lobet del 9 de septiembre de 1992 en *Lettres à un ami prêtre*, p105.

(1992), *Le pas si lent de l'amour* (1995) y *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999), sin indicación de pertenencia genérica explícita.

En 2001, la editorial Gallimard publicó: *Une passion en toutes Lettres* que reúne, en la “*Collection Folio*”, un conjunto muy extenso de crónicas literarias de Bianciotti, en las que el escritor dice haber constatado algo muy íntimo de sí mismo en los autores a los que se ha aproximado en estas crónicas. Los artículos abarcan lecturas heterogéneas de ochenta y siete autores publicadas a lo largo de treinta años.

El propósito del autor en su última novela, *La Nostalgie de la Maison de Dieu* (2003), parece haberse gestado a partir de un comentario que le hizo Borges acerca de las novelas, de las que él retenía sólo tres momentos; de allí la intención de Bianciotti de fijar lo esencial, de reducir la experiencia a momentos medulares de tres épocas. Se trata de un relato pleno de interrogantes, que pone en escena a Alberto Savinio, narrador admirado por Bianciotti⁶, donde el lector termina de elaborar la historia a partir de silencios, sobreentendidos, pocos indicios y abundante ambigüedad. Los temas rondan la muerte, el amor y la música. Diana Salem, para quien esta novela es “el más íntimo e intenso de sus libros” (103), señala la importancia de los recuerdos que inducen los vaivenes temporales, y explicita la estrategia de la novela: poner en escena al lector y el proceso de lectura. Todo parece ocurrir sin la mediación de un narrador pero hay alguien que escucha, aunque su presencia no se haga evidente. Los signos de interrogación sin texto, los puntos suspensivos y los largos silencios, junto a los blancos que aparecen en la página, perturban la lectura y

⁶ En un artículo escrito en 1998, Bianciotti enlaza los datos más salientes de la biografía del escritor, cuyo nombre verdadero era Andrea De Chirico, hermano del célebre pintor Giorgio De Chirico, con apreciaciones de su obra, casi desconocida, producción que el escritor juzga como “merveilleusement libre”, próxima a la de Borges en la fascinación de las perplejidades filosóficas, el escepticismo y los juegos sutiles de las teologías, la erudición y la genialidad de las analogías inesperadas. Señala también la mutua influencia de los hermanos, la admiración de Breton por ambos y la profunda impresión que Alberto Savinio causó en Apollinaire. H. Bianciotti, « Alberto Savinio » en *Une passion en toutes Lettres*, pp.460-477.

obligan al lector a participar a tientas, tratando de dar respuesta a los enigmas que propone el escritor. Para la autora, contrariamente a lo que sucede en el ciclo de las autoficciones, el autor retoma aquí su proyecto de hablar de sí mismo en forma sesgada, descubrir las facetas del yo profundo, como si fuera otro, buscarse en la imagen que le ofrece el espejo de la mirada de los otros.⁷

En 2006, Gallimard editó *Lettres à un ami prêtre*, una colección de cartas intercambiadas por Bianciotti y Benoît Lobet entre los años 1989 y 1994. En el prefacio de la obra, René de Ceccatty destaca cómo en el destino de Héctor Bianciotti estuvieron siempre presentes la fe religiosa y el misticismo, de allí que la correspondencia con el sacerdote no hace más que proseguir la búsqueda de un interlocutor privilegiado para sus meditaciones, como aquel idealizado en la figura de su amigo seminarista Héctor Ramírez.⁸ De Ceccatty afirma que la idea de Dios ha sido siempre profundizada e interrogada en la obra de Bianciotti y el sentimiento de su ausencia, más que de su presencia es evocada en los títulos de sus libros como una negación siempre dolorosa. La precoz vocación religiosa, las dudas surgidas por efecto de una irreprimible sensualidad, la sorpresiva violencia de las pasiones que se dibujan en su obra autobiográfica son una muestra de los temas que se siguen abordando en esta correspondencia en busca de las respuestas de un joven sacerdote que no niega su deuda con el pensamiento de Freud, de Nietzsche o de Marx y es capaz de comprender profundamente la agonía del combate de la fe, junto al vacío de la indiferencia.

En el contrapunto de voces y pensamiento es posible vislumbrar una amistad gestada en afinidades estéticas e intelectuales, a la vez que en la misma interrogación acerca de las relaciones del hombre con la divinidad. “L’un (H.B.) analyse sa propre

⁷ D. Salem. *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

⁸ La figura de Héctor Ramírez aparecerá largamente en *Ce que la nuit raconte au jour* y en *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*.

morbidité théâtralisée (...). L'autre (B.L), tout en admettant son goût, déjà signalé, pour la théâtralité de la liturgie mais aussi de la vie quotidienne, va à l'essentiel de la rencontre dans la mort et la prière. »(31)

Tuve la oportunidad de sopesar la comprensión y la profundidad de los sentimientos de amistad que surgen de la lectura de estas cartas en una entrevista a Benoît Lobet en 2011, cuando Bianciotti estaba ya muy enfermo, y el teólogo belga me habló con austera tristeza de las últimas visitas que le había hecho en su lugar de internación en París a quien ya no podía entenderle. Bianciotti había entablado una larga relación de afecto y amistad con Lobet y su familia, e incluso escribía mucho en la casa de Benoît, cuando pasaba días en el pueblo apacible de Enghien, en Bélgica.

Héctor Bianciotti murió el 11 de junio de 2012, a los ochenta y dos años, en un hospital de París, en el distrito XVI, de mal de Alzheimer, después de siete años de declarada su enfermedad.

He mencionado anteriormente algunos puntos de vista de los autores que han abordado más profundamente la obra de Héctor Bianciotti. Siguiendo un orden cronológico, en 1989 la editorial Corregidor publicó un libro de Graciana Vázquez Villanueva: *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*, que contribuyó a hacer conocer la obra del autor hasta ese momento, tanto en Latinoamérica como en el medio Anglo Americano. En un ejercicio de crítica deconstructiva, Vázquez Villanueva analiza estructuras y tipos discursivos, junto a una reflexión sobre la literatura en la sociedad “post-moderna”. La autora aborda en primer lugar la problemática de la relación de Bianciotti con la escritura, luego la escritura misma partiendo de la teoría Gramatológica y el método Deconstructivista y finalmente se analiza la problemática de la enunciación que construyen

los textos. Los estudios de Vázquez Villanueva abarcan las obras de Bianciotti en español y *Sans la miséricorde du Christ*.

Otra especialista en la obra de Héctor Bianciotti, María Elena Legaz, profesora de la Universidad de Córdoba, escribió un artículo en 1997: “Héctor Bianciotti en lengua francesa: el espacio autobiográfico” en *Tramas ... para leer la literatura argentina .I Generaciones Perdidas*, artículo en el que, siguiendo postulados de Lejeune, analiza los dos primeros libros de la serie en francés, conectándolos con *La busca del jardín* y los presenta como obras en las que el autor ha aceptado el pacto autobiográfico y que se construyen como una larga exploración del yo. La misma autora acerca la obra de Bianciotti a la de Borges en “Héctor Bianciotti: el otro, el mismo” en *Estudios argentinos de literatura de habla francesa. Herencia y transmisión, Lealtad y traición, Literatura comparada* de 2013.

Alberto Giordano ha dedicado varios ensayos a la obra del escritor, en los que con su habitual agudeza de análisis establece su punto de vista sobre la literatura autobiográfica de Bianciotti, y no deja de referirse a la incomodidad que produce una obra en la que pueden encontrarse los resabios de una literatura en que la barbarie viene a satisfacer la necesidad de exotismo de la cultura central. En “Situación de Héctor Bianciotti. El escritor argentino y la tradición francesa” publicado en 1999 en la revista *Hispanamérica*, Giordano analiza la continuidad de los temas en la obra del autor, más allá del cambio de lengua, y la gestación de las imágenes de la infancia que conformarán su universo mítico. En el mismo ensayo, el crítico santafesino se refiere a la extraterritorialidad de la escritura de Bianciotti y su relación de fascinación con la cultura y la lengua francesas.

Por otro lado, en el año 2000, en *Revista de Letras* 8, Giordano escribe un ensayo titulado “El teatro de la memoria” sobre *Sin la misericordia de Cristo* donde analiza la

escenificación de los recuerdos en la novela, el ritmo y las simetrías. Para Giordano el dispositivo de teatralización incluye aquí, gran cantidad de reflexiones y sentencias al servicio de la sabiduría del narrador, procedimientos que en menor grado se encontrarán en el ciclo autoficcional.

En el libro de Giordano *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas* editado por Beatriz Viterbo en 2006, un capítulo dedicado a Bianciotti: “Héctor Bianciotti: la autobiografía del escritor público” indaga acerca de la condición autobiográfica de los dos primeros libros del ciclo, de acuerdo a una escritura que el crítico entiende sostenida por la retórica de la rememoración y las formas de autofiguración que construye el narrador.

El crítico argentino y profesor en la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, Francia, Axel Gasquet escribió un ensayo: “L’Autofiction en Langue Française chez Hector Bianciotti” publicado en *L’Esprit Créateur*, vol. 44, N° 2 de 2004, en el que contribuye a instalar la lectura de las obras de Bianciotti como autoficciones. En un libro de Gasquet publicado por la editorial Simurg, en 2004: *Lingua franca*, el autor que indaga sobre la complejidad de las relaciones de escritores argentinos con la tradición y el cambio de lengua, señala para el caso de Bianciotti la ruptura entre la identidad nacional y la idiomática. En otro libro publicado en el mismo año por la Universidad del litoral, en la ciudad de Santa Fe: *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*, Gasquet publica una larga entrevista con Bianciotti en 1999, que comienza con la reflexión del escritor acerca del término “autoficción”. En otro libro de Gasquet, publicado por la misma universidad en 2007: *Los escritores argentinos de París*, el capítulo: “Héctor Bianciotti. Desplazamiento y pertenencia” incluye al autor en un grupo de escritores de

literatura argentina producida en el extranjero, en la que gravitan la llanura pampeana y la gran ciudad con sus antecedentes de barbarie y civilización.

En 2007, la editorial Biblos publicó un libro de Diana Salem: *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*, en el que la autora revisa toda la obra del Bianciotti, desde la perspectiva narratológica con aportes de interés como “la presencia no anunciada, de conceptos wittgensteinianos en la lectura que hace aquí de los textos de Bianciotti” como dice Cristina Bulacio en la contratapa del libro.

Finalmente agregaré aquí que a partir del presente trabajo me propongo por una parte, analizar la trilogía autobiográfica de Bianciotti en los campos en que se ejerce la especificidad de la autobiografía y la innovación de las indagaciones de la autoficción: la identidad autor-héroe-narrador, las innovaciones formales, los lugares de la sinceridad, el tratamiento del tiempo y el autocomentario.

Si bien el núcleo de este trabajo es el ciclo autoficcional en lengua francesa, los pasajes y confluencias que exhibe la producción de Bianciotti en ambas lenguas y que se manifiestan en una abundancia de imágenes y episodios que el escritor reescribe con diferentes variaciones, serán también abordados en un capítulo de esta tesis. Por otro lado, también me propuse investigar las tensiones que provocan en su escritura la doble pertenencia lingüística y la adhesión a un imaginario mítico de la lengua francesa como expresión de orden y claridad.

Sirviendo a estos propósitos, creo necesario aclarar que he destinado algunas páginas a dos autores que me parecieron de singular importancia para la investigación de aspectos de la escritura de Bianciotti en los que quería profundizar: en el caso de Marcel Proust, su obra es sumamente inspiradora al momento de comparar el tratamiento del tiempo con las

obras autoficcionales, siendo éste último material estructurante de las mismas. Del mismo modo, un autor como Jorge Semprún, que produce autoficciones en lengua francesa, pero cuya lengua materna es el español, al igual que Bianciotti, me dio la oportunidad de analizar algunos aspectos de la adhesión a la lengua francesa y los mecanismos y consecuencias del abandono lingüístico en la producción literaria.

I.- CAPITULO PRIMERO

DE LA AUTOBIOGRAFÍA A LA AUTOFICCIÓN

“L'autobiographie de notre époque sera alors autofiction, ou ne sera pas” Arnaud Genon

“Cuando escribí el primer volumen, dije que se trataba de una "autoficción". Ignoraba que esa palabra iba a tener cierto éxito. El hecho es que las "autoficciones" se multiplicaron. A partir del segundo tomo, evité el término y me dije que, de todos modos, como yo no conocía la verdad o no creía en ella, si algunos lectores podían descubrir algunas páginas agradables, no importaba que la historia que yo contaba fuera o no exactamente la mía. Cuando se intenta recuperar la propia vida escribiendo un libro, la imposible restitución del pasado no es lo esencial. La labor del escritor consiste en reducir y en simplificar, porque la vida está hecha de repeticiones, de ignorancias, de tentativas, de comienzos, de actos interrumpidos, de esfuerzos inútiles, y, al cabo, con el tiempo, de una cierta imagen de sí mismo”⁹

Aunque, como lo ha planteado Philippe Gasparini (2008), el concepto de autoficción comporta todavía algunas incertidumbres, ya que pasado el tiempo, diferentes sentidos se le han incrustado y las vías de reflexión abiertas desde la creación del término están todavía hoy lejos de cerrarse, creemos que algunas de las problemáticas planteadas por la aparición del concepto son de suma utilidad para estudiar los procedimientos estratégicos y narrativos de la producción de Héctor Bianciotti.

En el centro de los debates de los estudios de teoría literaria en Francia, y buscando hacerse un lugar legítimo entre los géneros ya consagrados, la autoficción concitó un

⁹ Héctor Bianciotti, *Autodefiniciones* Diario La Nación, Buenos Aires, 2001

sostenido interés tanto entre aquellos que defendían su existencia como entre los que consideraban que era inútil o al menos incierta su presencia al lado de la autobiografía y de la novela autobiográfica. A esto se sumó que de ser un término poco reivindicado aún por aquellos que practicaban el nuevo género, pasó a inundar como una “marea negra”, según palabras de Genette, toda la producción de las escrituras del yo.¹⁰

En una conferencia pronunciada en la Universidad de Lausanne en octubre de 2009, Philippe Gasparini destacaba la importancia de un nuevo concepto que se había instalado en los estudios franceses de poética o teoría literaria y que había renovado la discusión sobre los géneros.

Je partirai de l'hypothèse que l'autofiction est le nom d'un genre ou d'une catégorie générique. Et que ce nom s'applique, d'abord et avant tout, à des textes littéraires contemporains. Cette hypothèse me semble à la fois la plus féconde du point de vue de la poétique et la plus conforme à la genèse du concept d'autofiction. S'agissant de la poétique, la question de l'autofiction a le mérite de relancer et d'aiguillonner la réflexion sur les genres ; corrélativement, elle nourrit un débat passionnant, et passionné, sur les limites de la littérature.¹¹

1. EL DEVENIR DE LA TEORÍA

Desde que en 1977, el escritor y profesor Serge Doubrovsky utilizó el neologismo “autoficción” en la contraportada de su libro *Fils*, la reflexión y la discusión en torno al término, al concepto y los límites de la autoficción se han prolongado por más de treinta

¹⁰ G. Genette, *Bardadrac*, Paris, Éd. Du Seuil, coll. “Fiction & Cie”, 2006. Cit. por Ph. Gasparini, 2008:298

¹¹ “Partiré de la hipótesis que la autoficción es el nombre de un género o de una categoría genérica. Y que ese nombre se aplica, en principio y ante todo, a textos contemporáneos. Esta hipótesis me parece a la vez la más fecunda desde el punto de vista de la poética y la más conforme a la génesis del concepto de autoficción. Tratándose de la poética, la cuestión de la autoficción tiene el mérito de relanzar y aguijonear la reflexión sobre los géneros; correlativamente nutre un debate apasionante y apasionado acerca de los límites de la literatura” (Mi traducción). El texto completo de la conferencia de Philippe Gasparini puede encontrarse en el sitio: www.autofiction.org.

años. Desde el comienzo y en todos los debates estuvo presente la confrontación al género del que a todas luces provenía, pero que al mismo tiempo denegaba: la autobiografía

Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction, d'événements et des faits strictement réels; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *films* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit en musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.¹²

Por otro lado, si bien es un cuestionamiento ya aclarado, habría que mencionar el hecho de que el escritor Marc Weitzman (sobrino de Doubrovsky) discutió la paternidad del término al afirmar que había sido Jerzy Kosinski quien lo había usado por vez primera para calificar su libro *The painted bird* de 1965. El mismo Doubrovsky, al agradecer la rigurosa investigación del crítico Philippe Vilain¹³, en la que se demuestra que Kosinski usó siempre el término *non fiction* para hablar de su libro, y recién utilizó la palabra “autoficción” en 1986, explica su punto de vista acerca de los hechos que pudieron ser el origen del equívoco : entre 1965 y 1986, ambos escritores se conocieron en Nueva York , entablaron una amistad y Doubrovsky debió mencionarle a Kosinski, que ya era mundialmente conocido, que él también escribía libros que se podrían considerar autoficciones. El trabajo de Vilain y las aclaraciones de Doubrovsky , junto al silencio del

¹² Doubrovsky, Serge. *Fils*. 1977, 1 ed. Paris, Galilée. 2001. 2 ed. Paris, Gallimard, Folio. Citado por Gasparini, Philippe. 2009: 15. “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un bello estilo. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, fuera de las palabras, de la sabiduría y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva. Reencuentro, *hilo* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura del antes o del después de la literatura, *concreta*, como se dice en música. O, aún más, *autofricción*, pacientemente onanista que espera ahora hacer compartir su placer.” (Mi traducción)

¹³ Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset, 2005.

escritor involucrado, terminaron con el entredicho, que sin embargo se volvió sumamente fecundo, pues en la revisión de más de dos millares de hojas del manuscrito de *Fils*, surgió no sólo que la palabra ya estaba en el pensamiento de Doubrovsky en la redacción de “*Le Monstre*”, primer título pensado para la obra, sino que permitió a la crítica genética demostrar cómo se impuso el término “autoficción” en el proceso reflexivo de su creador.¹⁴

La historia del neologismo con sus certezas, sus dudas y contradicciones es la historia misma de las reflexiones de la teoría, que ante la irrupción del concepto no pudo dejar de cuestionarse acerca de un campo sobre el que no estaba todo dicho. Philippe Lejeune, uno de los investigadores más importantes de la autobiografía en Francia, presentó en el coloquio de Nanterre de 1992, un trabajo, que luego encabezará la publicación: *Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes*, en el que relata la historia del concepto autoficción.¹⁵ El referirnos a este trabajo nos ofrece la doble ventaja de acceder rápidamente a una síntesis muy ajustada del devenir del concepto, desde su génesis hasta 1992, y de acercarnos al punto de vista de un teórico que aunque nunca se ha mostrado abiertamente hostil a la autoficción no ha propugnado el uso del término, sino que ha mantenido sus investigaciones en el campo de la autobiografía.

J’aime l’autobiographie, j’aime la fiction, j’aime moins leur mélange. Je ne crois pas qu’on puisse vraiment lire assis entre deux chaises. La plupart des « autofictions » sont reçues comme des autobiographies : le lecteur ne saurait faire autrement. Ce sont des autobiographies qui prennent des chemins retors vers la vérité. Pourquoi pas.¹⁶

¹⁴ Ver Grell, Isabelle. « Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme autofiction » pp 39-51 y Doubrovsky, Serge. “Les points sur les ‘i’” pp53-65 en Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, *Genèse et autofiction*.

¹⁵ Lejeune, Philippe « Autofictions & Cie. Pièce en cinq actes » en *Autofictions & Cie*. Sous la direction de S. Doubrovsky, J. Lecarme et P. Lejeune. Ritm 6, Nanterre, Université Paris X, 1993 :5-16.

¹⁶ “Le journal comme antifiction” en *Frontières de l’autobiographie. Poétique* N°149. Paris, Seuil, 2007, p3. “Me gusta la autobiografía, me gusta la ficción, su mezcla no me gusta tanto. No creo realmente que se pueda leer sentado entre dos sillas. La mayor parte de las “autoficciones” son recibidas como

A fin de representar el comienzo del concepto de autoficción, Lejeune se figura a sí mismo como protagonista del primer acto de la pieza, situado en el año 1973, meditando sobre su propia indagación acerca de la autobiografía. Esta meditación se refería al cuadro de doble entrada que él mismo había propuesto a fin de sistematizar el compromiso posible del autor de la autobiografía, cuadro en el que se cruzan, en nueve casilleros, dos elementos: la declaración del género practicado (novela/-/autobiografía) y el nombre dado al personaje principal (otro que el suyo/ninguno/el suyo). El resultado de tres casilleros claros de la autobiografía, tres de la novela, dos contradictorios y uno vacío generaba la preocupación del autor acerca de este último y le hacía preguntarse:

Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. (Lejeune, 2007 : 6)¹⁷

Ese espacio vacío iba a ser el lugar de nacimiento del neologismo. Es así como en el Acto II, el protagonista, Serge Doubrovsky, decidido a ocupar con su libro *Fils* la casilla vacía de Lejeune, se lo anuncia en una carta de noviembre de 1977¹⁸ y bautiza en una

autobiografías: el lector no podría hacer otra cosa. Son autobiografías que toman caminos retorcidos hacia la verdad. Por qué no." (Mi traducción)

¹⁷ "¿Puede el héroe de una novela declarada como tal, tener el mismo nombre que el autor? Nada lo impide, es probablemente una contradicción interna de la que se podrían extraer efectos interesantes. Pero en la práctica no se nos presenta ningún ejemplo para una investigación semejante." (Mi traducción)

¹⁸ Lejeune cita el párrafo siguiente de la carta de Doubrovsky "Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage... J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr de statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu remplir très profondément cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudainement lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité. « Recuerdo que, al leer en *Poétique* su estudio publicado entonces, había subrayado el pasaje... en ese momento yo estaba en plena redacción y eso me había afectado, me había llegado a lo más hondo. Todavía hoy, no estoy seguro del estatuto de mi trabajo, no me

declaración un tanto lúdica, “autoficción” a su novela. Más adelante Doubrovsky publicará dos estudios teóricos sobre el concepto: “*L’initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse*”, y “*Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse*”. En 1982, el escritor publicará otra novela con el mismo mecanismo de la primera : *Un amour de soi*.¹⁹

El acto siguiente de esta saga está dedicado a Jacques Lecarme, quien reunió todas las tentativas intermedias entre la autobiografía declarada como tal, y la ficción no-autobiográfica, englobando una pluralidad de estrategias personales en un vasto campo genéricamente ambiguo.²⁰

En la etapa siguiente de la historia, Lejeune pone en escena a otro investigador: Vincent Colonna, quien en su tesis de 1989, dirigida por Gérard Genette, retomó el neologismo de Doubrovsky con una nueva definición, dándole al concepto de ficción un sentido amplio que abarca: lo ficcional, la forma literaria, y lo ficticio, es decir la invención misma del contenido. Lejeune se permite la duda acerca de los resultados de englobar, como lo hace Colonna, bajo la misma rúbrica obras que prometen toda la verdad y otras que desarrollan libremente la invención.²¹

Finalmente, el Acto V es la puesta en escena de la organización misma del coloquio de Nanterre, reunión científica que trató de clarificar una aventura teórica sobre la que no había unanimidad, un hecho que por su relevancia, prometía una reflexión enriquecedora. El coloquio, que tuvo lugar el 20 y 21 de noviembre de 1992, dejó abierto el debate, y

corresponde a mí decidir, pero he querido llenar completamente esa « casilla » que su análisis dejaba vacía, y es un verdadero deseo lo que ha ligado de pronto su texto crítico y lo que yo estaba escribiendo, si no a ciegas, al menos en una semioscuridad”.(Mi traducción)

¹⁹ Serge Doubrovsky, “L’initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse” *Cahiers Confrontation*, nº1, printemps 1979 y “Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse” *L’Esprit créateur*, XX nº3, automne 1980 (repris dans *Autobiographiques*, P.U.F. 1988) *Un amour de soi*. Paris, Hachette, 1982.

²⁰ Lejeune se refiere a Lecarme, Jacques “Fiction romanesque et autobiographie” *Universalia*, 1984, p.417-418.

²¹ La tesis de Vincent Colonna puede consultarse en el sitio: <http://tel.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>. Me referiré a algunos otros conceptos de esta tesis más adelante.

según el propio Lejeune, encontró en el término “autoficción” un catalizador que permitió expresar las diferencias, clarificar los problemas y entrever las preguntas que vendrían en el futuro.

2. CONTROVERSIAS Y APERTURAS

Las controversias provocadas por la invención de Doubrovsky no se limitaron a los ámbitos de la investigación universitaria, sino que se expandieron a los discursos mediáticos, apenas el término tomó vuelo y fue llevado, a menudo por los mismos protagonistas de los debates, a la televisión y a los suplementos culturales de los diarios.²²

Aunque originado en el campo de la literatura, el concepto y el término “autoficción”, se expandieron también al de las artes plásticas, sobre todo la pintura, la fotografía y el video, particularmente en la proliferación de dispositivos autoficticios que ponen en escena al mismo artista. La aparición en el mundo del arte de personajes ficticios que tienen la misma apariencia o la misma historia que los artistas, en *performances* que mezclan los límites entre la realidad y la ficción plantean también en el campo de las artes las posibilidades de investigación en las representaciones del yo realizadas en las obras.²³ Podríamos agregar que el ya célebre prólogo donde Doubrovsky definió la autoficción, ostenta junto a sus contradicciones (negación de autobiografía y a la vez estricta realidad de los hechos relatados) dos cuestiones fundamentales: la distancia irónica que toma respecto de la autobiografía tradicional y el uso de un lenguaje novedoso, trabajado, aventurero. De

²² El 13/10/89 en el programa *Apostrophes* de la televisión francesa, Doubrovsky tuvo que responder las preguntas mordaces de Bernard Pivot acerca de la autoficción, a propósito de la edición de *Livre brisé* del autor. Cf.: www.ina.fr/video/CPB_89010283.

El 2/05/2001, en el diario La Nación, Bianciotti pone en duda su propia denominación de “autoficción” para su obra. Cf. « Autodefiniciones » La Nación, 2/5/2001.

²³ Cf. Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

allí que características como la ironía y la novedad en el lenguaje, que distinguen las artes plásticas contemporáneas, encuentran en la autoficción grandes posibilidades de expresarse. Al respecto, Rafael Alberca se refiere a diferentes manifestaciones artísticas, en particular a la obra de Sophie Calle.

En mi opinión, la obra artística y literaria de la francesa Sophie Calle (París, 1953) es la que, de manera más completa y divertida, comprometida y dialogante con el espectador, representa mejor la forma de llevar a las artes visuales las posibilidades creativas y reflexivas de la autoficción. (Alberca, 2007:35)

3. DESARROLLO DE LA DISCUSIÓN

El contexto en que aparece la palabra autoficción en Francia es el de la existencia de una considerable producción literaria, que pretendía ser juzgada por su calidad artística y no sólo en su referencialidad de escritura autobiográfica. Las categorías *roman personnel* o *roman autobiographique* eran poco usadas y asociadas a épocas pasadas y las obras autobiográficas se publicaban a menudo con el subtítulo de *roman* o *récit*. Como lo señalaba Philippe Gasparini en la conferencia antes mencionada, la autoficción hizo aparecer un espacio genérico que no había sido conceptualizado como tal. Esta aparición tuvo lugar poco tiempo después de publicado el libro fundador de Philippe Lejeune *Le pacte autobiographique* (1975); allí se definía la autobiografía en torno a dos conceptos: la homonimia autor/héroe/narrador y el compromiso del escritor de decir la verdad, lo que introducía el criterio pragmático en el que Lejeune fundamenta la especificidad del género. Esta cuestión fundamental parece no haber sido tomada en cuenta por Doubrovsky que partía de las singularidades de su propia obra, *Fils*, cuya originalidad bastaba para separarla

radicalmente de la autobiografía y avizorar un género nuevo que tomara en cuenta esas singularidades.

Por un lado Doubrovsky distancia su obra de la autobiografía clásica, en lo concerniente al estilo, ya que su libro propone una aventura del lenguaje, muy lejos del *beau style*, y por otra parte, aunque los hechos narrados son estrictamente reales, advierte que su contenido se relaciona más con la ficción y más precisamente con la “auto-ficción”. Aunque este autor no era estrictamente el primero en observarlo, constataba que en los relatos retrospectivos del yo, intervienen la selección y la invención en la construcción de un yo, es decir que se desarrollan a partir de la ficción. No estaban ausentes en el pensamiento del autor los procesos inconscientes en la reconstrucción del pasado y de la historia familiar, incluso la “línea de ficción” que sigue el sujeto, según Lacan, se manifestaba largamente en *Fils*, un libro que desarrolla una sesión de psicoanálisis del autor. Por otro lado planteaba el nuevo género como relato verídico, surgido de la decadencia de la autobiografía, muy corrompida ya por la dudas acerca de la unicidad del sujeto. En su artículo “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, Paul Jonh Eakin²⁴ señalaba que el estatus ontológico del yo ocupaba, en la época, un lugar central en la teoría de la autobiografía, y que en el debate, algunos creían que estaba en juego el futuro del género. Entre otros, citaba a Michael Sprinker: “Sprinker sostiene la tesis de que la “metamorfosis gradual de un individuo con clara identidad personal hacia un signo, una cifra, una imagen ya no identificable clara y positivamente como, “esa misma persona” es “una característica perturbadora y omnipresente en la cultura moderna”.

²⁴ *La autobiografía y sus problemas teóricos, Suplemento Anthropos N°29* Barcelona, 1991, p.81

Hasta 1981, Doubrovsky hablará de su obra, y en su explicación y difusión tratará de desarrollar una teoría de la autoficción en la que está muy presente el psicoanálisis²⁵, pero poco a poco dejará de lado en sus obras el relato psicoanalítico para ponderar la invención formal, e irá ampliando el sentido de la definición de la autoficción hasta abarcar en ella la mayoría de las escrituras del yo contemporáneas que en 1999 llamó *autobiographies postmodernes*. Gasparini ha visto en las definiciones de Doubrovsky a través de los años, una oscilación entre una acepción de la autoficción en el sentido más amplio, abarcadora de gran parte de la producción literaria, a una mucho más restringida que daría cuenta sólo de su propia obra. Más allá de esto, el nuevo concepto encontró defensores y detractores entre los críticos franceses más prominentes. Philippe Gasparini, que hace la historia de los vaivenes de la teoría en su libro *Autofiction. Une aventure du langage* y resume ese devenir en la conferencia ya señalada, es uno de los críticos más esclarecedores de las diversas polémicas que giraron muchos años en derredor de la autoficción.

Force est de constater que le concept d'autofiction a largement échappé à son créateur. Pour comprendre le sens qu'il a maintenant, de quoi il est le nom, il est nécessaire de retracer comment s'est opérée cette dépossession, cette lexicalisation. Elle s'est opérée selon deux axes : certains critiques ont simplement développé le concept défini par Doubrovsky pour lui assigner un champ générique plus large; d'autres se sont emparés du mot pour lui donner un autre sens.²⁶

Los primeros investigadores que tomaron en cuenta el término fueron Philippe Lejeune y Jacques Lecarme. En 1980, Lejeune comenta el término inventado por

²⁵ Cf. Nota 9

²⁶ Cf. nota 2. "Es forzoso constatar que el concepto de autoficción ha escapado totalmente a su creador. Para comprender el sentido que tiene hoy, a qué corresponde el nombre, hay que volver a trazar cómo se operó esa desposesión, esta lexicalización. Se operó en dos ejes: algunos críticos simplemente desarrollaron el concepto de Doubrovsky para asignarle un campo genérico más amplio; otros se apropiaron del nuevo vocablo para darle otro sentido. (Mi traducción)

Doubrovsky, aplicado a un tipo de textos: *témoignages romancés* que utilizan técnicas narrativas de la novela contemporánea en la búsqueda de un lenguaje nuevo; en *Moi aussi*, un libro de 1986 vuelve a reflexionar sobre el espacio autobiográfico contemporáneo y la autoficción, considerándola como una transformación de la novela autobiográfica. Jacques Lecarme en cambio, pensaba como Doubrovsky, que la autoficción era un fenómeno totalmente nuevo y aplicó el término a una gran cantidad de obras basándose en dos criterios: la homonimia del autor, héroe, narrador y la etiqueta de “novela”. La heterogeneidad del conjunto de estas obras, demostró en alguna medida los problemas que se suscitaban de la aplicación de los dos criterios anteriormente mencionados, pero más adelante, su creciente interés en la autobiografía se manifestó en su intervención en el coloquio de Nanterre, organizado por Lejeune y en el libro²⁷ publicado al año siguiente, del que Gasparini destaca la importancia: *(le livre) marque un progrès important en la prise en compte du nouveau concept générique: pour la première fois, l'autofiction est considérée comme un prolongement légitime, un développement, un “renouvellement” de l'autobiographie classique.* (Gasparini, 2009 : 174)²⁸

En los años ochenta, para los tres críticos Philippe Lejeune, Gérard Genette y Vincent Colonna, la autoficción designaba “la ficción de sí”, la proyección de un autor en situaciones imaginarias. Colonna había desarrollado esta idea en su tesis²⁹, y había definido la autoficción como “*une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle.*” (Colonna, 1989 : 34)

²⁷ J. Lecarme et E. Lecarme –Tabone, *L’Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997; rééd. 2004.

²⁸ “(el libro) marca un progreso importante en la toma de conciencia del nuevo concepto genérico: por primera vez la autoficción es considerada como una prolongación legítima, un desarrollo, una renovación de la autobiografía clásica.” (Mi traducción)

²⁹ Vincent Colonna, *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sur la direction de G. Genette, EHESS, 1989, inédita. Cfr. Nota11

Años después, en un largo ensayo de 2004: *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, Colonna retoma algunos de los argumentos de su tesis y entre las *postures autofictionnelles*, distingue aquella que relaciona la autoficción con lo fantástico, la *autofabulation*, indiferente a la verosimilitud³⁰, y nombra como *autofictions biographiques* o *romans biographiques* al tipo de textos que no se apartan de la tradición de la novela autobiográfica y que no aportan nada nuevo al género. El término “*autofabulation*” que no designa, según Gasparini, un género sino una figura muy usada en la literatura, la metalepsis del sujeto, muy pronto fue dejado de lado por la crítica literaria, y el crítico se sorprende de la opinión desfavorable que Colonna esgrime contra las *autofictions biographiques*, después de haber examinado obras de valor indiscutible. Las expresiones de reprobación al género que cita Gasparini: “la *fabulation d’identité est une formule malheureuse*” (...) *et que la plupart des autofictions biographiques sont “ratées, bâtardes, complaisantes, empoissées par le narcissisme”* (Gasparini, 2008: 261)³¹ justifican las pocas obras que para Colonna no siguen una fórmula repetida. En cuanto a la “*autofabulation*”, Gasparini afirma que gran parte de la producción autoficcional en la actualidad, se relaciona con la autofabulación, ya que en muchas ocasiones el autor se representa en situaciones imaginarias, que en realidad no ha vivido, en relatos que imitan la autobiografía, sin respetar el pacto de verdad.³²

En una obra que podría considerarse un alegato de las escrituras del yo, Philippe Vilain, en 2005, contesta a la acusación de narcisismo en su libro *Défense de Narcisse*,

³⁰ Gasparini cita en su Conferencia los ejemplos que el autor analiza. Entre otros: *La Divina comedia* de Dante, *Etats et Empires de la Lune et du Soleil* de Cyrano de Bergerac, *Ferdynurke*, de Gombrowicz, *Le Gâteau des morts* de Dominique Rolin.

³¹ “La fabulación de identidad es una fórmula desgraciada” y que la mayoría de las autoficciones biográficas son fallidas, bastardas, complacientes, envenenadas de narcisismo” (Mi traducción)

³² Ver Gasparini, 2009: 6

afirmando que no hay menos narcisismo en proyectarse en un héroe novelesco y que la autobiografía no cae en su propio reflejo, sino que trata de distanciarse en la escritura, en el tiempo y en el espacio. Por otro lado se asombra de la crítica que excluye la escritura autobiográfica en nombre del pudor y de una visión del arte que tiende a desacreditar toda manifestación realista de la vida ordinaria, íntima mientras que la sociedad exalta el individualismo y el narcisismo.³³

En 2004 Philippe Gasparini publica un libro³⁴, fruto de su tesis doctoral, que recupera el concepto de novela autobiográfica, dejado de lado largamente por la crítica, y lo relaciona con la autoficción. Aunque no es ésta última el objeto de su investigación, es para el crítico la misma configuración de ambigüedad genérica que motivó el desdén, el ocultamiento o el “infortunio crítico” de la novela autobiográfica, lo que provoca en la crítica las discusiones en todos los ámbitos, universitarios, críticos, mediáticos.

Volviendo al concepto de ficcionalización de lo vivido, un aspecto fundamental de los escritos autoficcionales, deberíamos referirnos a la distinción que propone Gasparini en tres tipos: la ficcionalización inconsciente, que es en realidad la suerte que corre toda reconstitución por la narración, por los olvidos, los errores o la selección misma que hace el autor; la autofabulación, que proyecta al autor en situaciones fantásticas o irreales y la autoficción voluntaria que hace deslizar conscientemente la autobiografía hacia la ficción, y que sería para el crítico el caso que mejor se ajusta al término autoficción.³⁵

El intercambio de la crítica en la maduración del concepto de autoficción fue de fundamental importancia, ya que impulsó su devenir y el término se transfirió desde la singularidad de una obra que ocupaba el lugar que Lejeune había dejado vacío en su

³³ Ver Gasparini, 2008: 262-266.

³⁴ *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.

³⁵ Ver Gasparini 2009: 7

clasificación de las autobiografías³⁶, hasta ser considerada su posibilidad de transformarse en un género nuevo, emancipándose tanto de los modelos genéricos, como del psicoanálisis que de cierta forma lo había generado. No obstante, su sentido permanecerá por mucho tiempo inestable.

Por otra parte, no sólo los críticos de literatura se apropiaron del nombre, sino que muchos escritores también lo hicieron y teorizaron, como hemos visto, acerca de sus propias obras, el primero de ellos, el mismo creador. Algunos escritores usaron el término en ocasiones ³⁷y después evitaron referirse a él para hablar de sus obras.

Marie Darrieuseq es un caso muy representativo ya que la escritora consagró una tesis y diversos artículos al género entre 1996 y 1997. También el teórico y novelista Philippe Forest, quien si bien usó el término autoficción en 1998 para la obra del escritor japonés Kenzaburô Oê y para su propio libro, *L'enfant éternel*, (1997) prefirió luego la expresión "*roman du Je*", distinguiéndolo de la autoficción a la que consideró un síntoma del individualismo narcisista, hedonista y reaccionario.³⁸

Respecto de la producción posterior de Doubrovsky, Gasparini ha constatado que la auto justificación teórica es el motor de su escritura, de allí que desde 1999 hasta el 2007, el escritor y profesor tratará de caracterizar la autoficción, partiendo de su obra, siempre en relación con la autobiografía, tanto para subrayar los puntos en común como para destacar los criterios distintivos del género que derivan de esta diferencia fundamental: para la

³⁶ "(...) ni la casilla ciega del cuadro de Lejeune estaba totalmente vacía, sino que estaba llena de silenciosos y anónimos habitantes. A comienzos de la década de los ochenta, dos profesores franceses, Bruno Vercier y Jacques Lecarme, pero sobre todo este segundo demostraron en diferentes publicaciones que, antes de Doubrovsky la difundiese, la fórmula había sido probada por muchos sin ayuda de neologismo ninguno." (Manuel Alberca, 2007:150)

³⁷ Robbe-Grillet, en 1994, Raymond Federman, en 2008, Paul Nizon, desde 1983 se llamaban a sí mismos escritor autoficcionales. Citados por Gasparini, 2008: 123,131, 146. Podríamos agregar a Héctor Bianciotti en 2001.

³⁸ Ver Gasparini 2008: 223y ss.

autoficción la referencia es incierta, el discurso histórico rebatible o incoherente y se reconoce como una reconstrucción arbitraria y literaria de una memoria dispersa. Para él la autobiografía es obligatoriamente autoficcional tanto por su contenido, ampliamente imaginario, como por su forma, modelizada por la novela.

En enero de 2007, en el sitio *La revue de ressources*,³⁹ Arnaud Genon, instala con claridad la problemática del yo autoficcional en un artículo: “*Note sur l’autofiction et la question du sujet*”, habla del renacimiento posmoderno del género autobiográfico que se caracteriza, para él por la problematización del yo autoral. Este cuestionamiento identitario se traduce por una fragmentación de la narración, sobre todo por el desvío de la intertextualidad que multiplica los estratos de la enunciación.

También en enero de 2007, aparece una obra colectiva: *Génesis y autoficción* como resultado de un encuentro acontecido dos años antes, a iniciativa del grupo formado por Catherine Viollet y Philippe Lejeune: “Génesis y autobiografía”. En esta obra y acerca de la necesidad de ponerse de acuerdo respecto del significado del neologismo, hay aquí una postura decisiva: la definición de origen ya no tiene vigencia, se han aplacado las polémicas el consenso es usar la palabra “autoficción” en el sentido más general y más flexible.

Una nueva generación de escritores franceses entre los que se encuentran: Chloé Delaume, Philippe Vilain, Catherine Cusset, Camille Laurens acordarán darle al término de Doubrovsky un sentido amplio, político, una función ética oponiéndose a los disfraces de la realidad y a la cosificación de los individuos.

Para otros escritores, como Annie Ernaux el término autoficción no es pertinente y preferirá el de “*récit transpersonnel*” y la expresión “*récit auto-socio-biographique*”.

³⁹ http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=686

4. BUSCA DE CONSENSOS. NUEVAS PROPUESTAS

Como lo expresa Gasparini en la conferencia citada, el término pasó a aplicarse a toda clase de textos escritos en primera persona.

Fonctionnant comme un « archi-genre », il subsume tout « l'espace autobiographique » : passé et contemporain, narratif et discursif ; avec ou sans contrat de vérité. Victime ou bénéficiaire de cette confusion, il commence à être employé pour valoriser ou dévaloriser non seulement des livres de tous genres, mais aussi des albums de bande dessinée, des films, des spectacles, des œuvres d'art contemporain. (Gasparini, 2009 :7)⁴⁰

Lejos de pensar que la autoficción es sólo un fenómeno de moda, el autor plantea que la literatura del yo contemporánea tiene sólo un parentesco muy lejano con la autobiografía de antaño, y que ha debido evolucionar para lograr un lugar junto a la novela. Al contar su vida, el escritor construye un escenario que depende de modelos culturales que algunos autores amplifican e imaginan y es a ellos es a los que se podría aplicar el término de autoficcionales con más certeza.

En el último capítulo de su libro de 2008⁴¹, Gasparini esboza un panorama general de las consecuencias y efectos que tuvo la aparición del neologismo en el ámbito literario donde existían las autobiografías canónicas de autores consagrados, los ensayos de autoexploración, y las novelas autobiográficas dejadas de lado por la crítica. La llegada del término legitimó la escritura, estimuló la publicación y la lectura de los textos situados en las fronteras de la autobiografía, engañó a la crítica, se presentó como agente de progreso, hizo entrar las escrituras del yo en la modernidad.

⁴⁰ "Funcionando como un "archi-género", subsume todo el "espacio autobiográfico": pasado y contemporáneo, narrativo o discursivo; con o sin contrato de verdad. Víctima o beneficiario de esta confusión, comienza a ser empleado para valorizar o desvalorizar no sólo libros de todos los géneros, sino también álbumes de historietas, películas, espectáculos, obras de arte contemporáneo." (Mi traducción) En un dossier de *Le Monde des livres* del 24 de enero de 1997, consagrado a la autoficción cuyo impulsor fue Jacques Lecarme, el concepto se aplica a numerosas películas de realizadores diversos: Marguerite Duras, Philippe Garrel, Woody Allen, Nanni Moretti, entre otros. Citado por Gasparini, 2008:177.

⁴¹ P. Gasparini, 2008: 295-326.

Aunque para Gasparini el fenómeno está lejos de ser circunscripto, el crítico tratará de ordenar los significados del neologismo, desde tres principios: historicidad, diferenciación genérica y primacía del criterio pragmático.

El primer sentido de la palabra fue el de ficcionalización, proyección del autor en situaciones imaginarias (Philippe Lejeune, Gerard Genette y sobre todo Vincent Colonna). Esta acepción se apoya en un pacto ficcional unívoco, y no designa propiamente un género sino un procedimiento de narración.

Para los otros usos de la palabra autoficción, existe lo que Lejeune llamó en 1975 el “espacio autobiográfico”, un archigénero donde se inscribe la literatura del yo en un horizonte de expectativa relativamente homogéneo. Este archigénero se opone al espacio novelesco, ficcional, pero genera una complicación porque acoge de hecho dos tipos de políticas pragmáticas: el pacto de verdad que rige la autobiografía, las cartas, los diarios, y la estrategia de ambigüedad propia de la novela autobiográfica, lo que combina dos modos de comunicación contradictorios.

Respecto del contrato de lectura y la identidad autor-héroe-narrador, la autoficción se situaría a medio camino entre la autobiografía y la novela autobiográfica. La identidad no es necesaria ni suficiente para establecer el carácter autobiográfico de un enunciado, refuerza el pacto pero no lo constituye. La recepción dependerá de la interpretación por parte del lector, de los signos de autobiografía y de ficcionalidad, que proporcionan ampliamente las autoficciones.

Habría que tener en cuenta también que el importante desarrollo autoficcional dificulta e incluso impide la generalización formal. Gasparini constata que si bien se exige a la autoficción un mínimo de originalidad estilística, de invención verbal o trabajo sobre la lengua, está lejos de caracterizarse por un tipo de escritura o de construcción, y el término

recubre hoy un campo de experimentación en el que se encuentran una gran variedad de estilos, desde el más despojado al más barroco, del más oral al más escrito, del más crudo al más poético o erudito.⁴²

Respecto del contenido, Gasparini sostiene que la autoficción arrastra, al menos en Francia una reputación de exhibicionismo, impudor, obsesión sexual, que el autor atribuye a un error mediático, y advierte que no habría que olvidar que la autoficción apareció en un contexto postfreudiano de liberación de las palabras y de las costumbres, donde las aspiraciones a la libertad sexual y a la expresión individual, estaban íntimamente ligadas, y consecuentemente destaca el cuerpo, los vínculos y el escritor como tres motivos de la autoficción contemporánea.

Finalmente, el mismo Gasparini propone una definición del nuevo género, al que propone llamar “autonarración”, (neologismo forjado por Arnaud Schmitt):

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d’oralité, d’innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d’altérité, de disparate et d’autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l’écriture et l’expérience. (Gasparini, 2009 :311)⁴³

La explicación del autor del neologismo es que este vocablo no designa un género sino la forma contemporánea de un archigénero, el espacio autobiográfico, que abarca tanto textos estrictamente autobiográficos, regidos por el pacto del mismo nombre, como novelas autobiográficas que obedecen a una estrategia de ambigüedad genérica. El crítico propone también la expresión “récit autobiographique” para distinguir obras fragmentarias y largamente meta discursivas, de las memorias lineales e incuestionadas. En esta hipótesis,

⁴² Ver Gasparini, 2008: 302

⁴³ “Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, de innovación formal, de complejidad narrativa, de fragmentación, de alteridad, de disparate y de autocomentario que tienden a problematizar la relación entre escritura y experiencia” (Mi traducción)

el término *autoficción* no significaría ni más ni menos que novela autobiográfica contemporánea, ya que el componente *Ficción* indica que cierto número de elementos del auto-relato han sido imaginados o modificados por el autor. Para finalizar, citaré las palabras de Gasparini en su Conferencia, que en mi opinión mejor resumen la postura actual de la crítica acerca de la autoficción.

A mon avis, le terme d'autofiction devrait être réservé aux textes qui développent, en toute connaissance de cause, la tendance naturelle du récit de soi à se fictionnaliser. Une situation, une relation, un épisode, sont mis en récit, scénarisés, intensifiés et dramatisés par des techniques narratives qui favorisent l'identification du lecteur avec l'auteur -héros-narrateur. D'un point de vue pragmatique, ce sont des romans autobiographiques, fondés sur un double contrat de lecture. Cependant, à partir du moment où ils sont désignés par ce néologisme un peu magique, « autofiction », ils deviennent autre chose. Ce ne sont plus des textes isolés, épars, inclassables, dans lesquels un écrivain dissimule plus ou moins adroitement ses confidences sous un vernis romanesque, ou inversement. Ils s'inscrivent dans un mouvement littéraire et culturel qui réfléchit la société d'aujourd'hui et évolue avec elle. Un consensus semble se dessiner parmi les chercheurs pour adopter cette tripartition de l'espace autobiographique contemporain: autofabulation/autofiction/autobiographie (ou autonarration). Mais il est peu probable que ces distinctions entrent dans l'usage". Le néologisme créé par Doubrovsky va sans doute continuer de brouiller les cartes. Comme l'a dit Vincent Colonna au colloque qui s'est tenu l'an dernier à Cerisy, « autofiction » est un mot-récit, qu'il suffit de déplier pour voir apparaître toutes sortes d'histoires personnelles. Sa séduction tient à son ambiguïté, à son mystère. Chacun peut se l'approprier ou le rejeter en fonction de sa propre identité narrative et de sa propre mythologie esthétique. Mot-test, mot-miroir, il nous renvoie les définitions que nous lui assignons. (Gasparini, 2009 :11)⁴⁴

⁴⁴ "En mi opinión el término autoficción debería reservarse a los textos que desarrollan, con conocimiento de causa, la tendencia natural del relato de sí, a ficcionalizarse. Una situación, una relación, un episodio, son relatados, escenificados, intensificados y dramatizados por técnicas narrativas que favorecen la identificación del lector con el autor-héroe-narrador. Desde un punto de vista pragmático, son novelas autobiográficas, fundadas en un doble contrato de lectura. Sin embargo, a partir del momento en que son designadas por este neologismo un poco mágico, "autoficción", se vuelven otra cosa. Ya no son textos aislados, dispersos, inclasificables, en los que un escritor disimula más o menos hábilmente sus confidencias bajo un barniz novelesco, o inversamente. Se inscriben en un movimiento literario y cultural que refleja a la sociedad de hoy y evoluciona con ella. Entre los investigadores, parece dibujarse un consenso para adoptar esta tripartición del espacio autobiográfico: autofabulación/autoficción/autobiografía (o autonarración). Pero es poco probable que estas distinciones entren en el uso. El neologismo creado por Doubrovsky va a seguir mezclando las cartas. Como ha dicho Vincent Colonna en el coloquio que tuvo lugar el año pasado en Cerisy, «autoficción» es una palabra-relato, que es suficiente desplegar para ver aparecer toda clase de historias personales. Su seducción viene de su ambigüedad, de misterio. Cada uno puede apropiársela o rechazarla en función de su propia identidad narrativa y de su propia mitología estética. Palabra-test, palabra-espejo, nos devuelve las definiciones que le asignamos. (Mi traducción)

CONCLUSIONES

Creemos que la recapitulación de la historia del concepto de autoficción que hemos hecho es necesaria para entender la manera en que el mismo fue saturándose de significados, buscando su coherencia semántica e instalándose, a pesar de todas las restricciones y la inestabilidad en la denominación de parte de los escritores y de los investigadores, en la teoría literaria francesa. Asimismo creemos que la historia de la muy larga, expandida y no concluida discusión acerca del término, determinó un cambio en los modos de producción y de recepción de las escrituras del yo.

Manuel Alberca señala que, contrariamente a lo sucedido en Francia, donde el neologismo ha transitado por diferentes interpretaciones y polémicas sobre su alcance descriptivo y explicativo, en congresos universitarios, debates periodísticos, sitios de Internet, etc., en España el término permaneció mucho tiempo desconocido y la utilización del mismo por la crítica académica y periodística fue mucho más tardía.

El autor reseña los comienzos de la aparición del vocablo en la crítica periodística en ese país refiriéndose al segundo libro del ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti, *El paso tan lento del amor* publicado en España en la traducción del francés de Ernesto Schóo.

En 1996 la editorial barcelonesa Tusquets la utilizó en la solapa de un libro de Héctor Bianciotti, al hacerse eco de la clasificación que la crítica francesa había hecho cuando se publicó en francés, e Ignacio Echevarría en *Babelia-El País* la reiteró para reseñarlo. Esta debió de ser una de las primeras veces que en medios editoriales y periodísticos españoles apareció la palabra “autoficción”.⁴⁵

⁴⁵ El párrafo de la reseña a la que alude el autor es la siguiente: “Algún crítico francés, refiriéndose al tratamiento que Bianciotti da a los materiales de su memoria, ha hablado de “autoficción”. El propio Bianciotti emplea la expresión “novela de la memoria”. Pero más valdría aquí el término de “autografía” que tanto gustaba a Barral en sus últimos años. Y es que se trata de una autobiografía a la que se hubiera

El deseo de un autor de revelarse ante los otros, de perdurar en una pintura de sí que sea la más verdadera en su conciencia, no está necesariamente reñido con el convencimiento de que desde el momento en que este deseo toma la forma del relato, la ficción se hará presente de alguna manera. Héctor Bianciotti se ha referido a ese aspecto de su escritura: “No creo que un hombre de letras pueda escribir su autobiografía. Quienes son capaces de hacerlo, aunque no sean escritores, podrán evocar y contar su vida, pero no serán menos inexactos que los poetas o los novelistas, los literatos de profesión.”⁴⁶ Para Alberto Giordano, la preferencia de Héctor Bianciotti por la denominación “autoficciones” en lugar de “autobiografías” para sus dos primeras obras del ciclo autoficcional “tiene 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.”⁴⁷

Cada escritor explota a su manera las posibilidades de la autoficción, o sea de todo lo que se juega entre ficción y autobiografía. Por otra parte hemos visto cómo las discusiones sobre la autoficción, planteada ya sea como un género nuevo o como derivado de la autobiografía, no se apartan, en su mayoría, de los temas principales que desarrollan los teóricos del género autobiográfico; de allí que el análisis del ciclo autoficcional de Bianciotti se haga en los lugares que tienen en común o en las líneas demarcadoras borradas que ofrecen al escritor muchas posibilidades de creación. De allí que no hayamos acudido a la teoría en busca de un patrón organizador, sino al contrario pensamos en todo lo

arrancado el contenido propiamente “biográfico”, a efectos de depurar la introspección y mejor aislar así el conocimiento que se deduce de la experiencia transcurrida” (“La Novela de la memoria”, en *El País-Babelia*, 25 de mayo de 1996) citado por M. Alberca op.cit. págs. 148-149

⁴⁶ Héctor Bianciotti, *Autodefiniciones* Diario La Nación, Buenos Aires, 2001

⁴⁷ A. Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2006, p169.

que la crítica, aún sin resolver del todo sus problemas, puede ofrecer a los investigadores de textos cuya estricta clasificación interese menos que sus mecanismos ficcionales y sus aportes a la literatura.

Para concluir, no podemos dejar de volver a las palabras de dos críticos insoslayables, que ilustran las dificultades que persisten cuando tratamos un objeto de estudio controversial. En primera instancia, Philippe Lejeune, considerado una autoridad por todos los investigadores de las escrituras del yo, y quien a pesar de no dedicarse al tema de la autoficción, no ha podido evitar, como hemos visto, abordar la cuestión asiduamente, y dice en *Genèse et autofiction*

Mais en gros, le succès du mot montre que depuis une génération le vent a tourné et qu'on reconnaît là une zone effervescente de création, le centre d'un mouvement contemporain (...) ce lieu intermédiaire où il se passe tant de choses passionnantes et compliqués(...) (143,146)⁴⁸

Y el muy destacado crítico Gérard Genette, que intervino en muchas ocasiones en la polémica⁴⁹, en su libro *Bardadrac* de 2006 afirma:

Comme il est pratiqué aujourd'hui, le "genre" de l'autofiction répond presque fidèlement, sinon dignement, à la définition large, et délibérément déconcertante, qu'en donnait Serge Doubrovsky, inventeur du terme et pratiquant de la chose telle du moins que définie par lui(...). Les définitions sont libres et l'usage est roi, mais il me semble toujours que cette définition large, désormais reçue, est trop floue pour ne pas s'appliquer aussi bien à toute autobiographie, récit de soi toujours plus ou moins teinté, voire nourri, volontairement ou non, de fiction de soi.⁵⁰

⁴⁸ "En resumen, el éxito de la palabra muestra que desde hace una generación el viento ha dado vuelta y se reconoce allí una zona efervescente de creación, el centro de un movimiento contemporáneo (...) ese lugar intermedio donde pasan tantas cosas apasionantes y complicadas." (Mi traducción)

⁴⁹ Podemos señalar: *Palimpsestes* (1982), *Fiction et diction*, (1991), *Métalepse* (2004).

⁵⁰ "Como se practica hoy, el « género » de la autoficción responde casi fielmente, sino dignamente, a la definición amplia, y deliberadamente desconcertante, que daba Serge Doubrovsky, inventor del término y practicante de la cosa tal como al menos él la había definido (...). Las definiciones son libres y el uso es rey, pero me parece siempre que esta definición amplia, de ahora en más aceptada, es demasiado vaga como para no aplicarse tanto a toda autobiografía, relato de sí siempre más o menos teñido, incluso nutrido, voluntariamente o no, de ficción de sí." (Mi traducción)

G. Genette, *Bardadrac*, Paris, Éd. Du Seuil, coll."Fiction & Cie", 2006. Cit. por P. Gasparini, 2008:121

CAPÍTULO II

“EL EXIGUO JARDÍN”. LAS IMÁGENES DEL PASADO

*Je cultive un jardin exigü et je ne relis pas mes livres une fois publiés. (...) Ai-je l'air de revenir par complaisance envers moi-même sur mes brisées? Je n'y reviens que pour fournir un point de repère à l'imagination; je sacrifie mes pensées à la justesse d'une cadence; je sais qu'elles peuvent devenir la vérité ou le plaisir de quelqu'un d'autre. Les répétitions du Scribe sont les variations du musicien. Son intention ne contera pas, mais le lointain écho d'un écho.*⁵¹

H. Bianciotti

Los relatos de la memoria, centrados en la experiencia de vida del autor se manifiestan de distintas formas y con dispositivos muy diversos. El autobiógrafo o el autor autoficcional van forjando su propia voz narrativa, en una marcha sinuosa que revive lo que ya es lejano, tratando de escuchar las voces del pasado y de explorar reminiscencias o recuerdos muchas veces fortuitos. A partir de la toma de conciencia del valor y de la singularidad de la experiencia que cada uno tiene de sí mismo, comienza un diálogo íntimo entre el yo del presente y el del pasado que se manifiesta en la diversidad de las escrituras del yo.

Para Philippe Lejeune la autobiografía viene siempre después de otras formas de escritura; este autor considera que después de un impulso creador de otra índole, viene un momento de retorno sobre sí: “*L'autobiographie est la retraduction dans un langage*

⁵¹ (H. Bianciotti, 1999: 124) “Cultivo un exiguo jardín y, una vez publicados, no releo mis libros (...) ¿Tengo el aspecto de volver sobre mis huellas por autocomplacencia? No vuelvo a ellas sino para dar un punto de referencia a la imaginación; sacrifico mis pensamientos a la exactitud de una cadencia; sé que pueden convertirse en la verdad o el placer de algún otro. Las repeticiones del escriba son las variaciones del músico. No contará su intención, sino el lejano eco de un eco.” (117)

*personnel de quelque chose que l'on avait d'abord essayé de dire sur un plan plus général et objectif.»*⁵²

Una cantera de recuerdos parece estar disponible para el artista que buscará allí las imágenes, las sensaciones, o los sueños que a fuerza de ser interrogados y confrontados le revelarán de alguna manera una historia que percibe fragmentada o irresuelta.

En estos casos nos encontramos con una especie de escritura artesanal, laboriosa, lenta, que se va afianzando hasta encontrar su tono, y con una historia que se ha recorrido de ida y vuelta, desde lo ficcional a lo autobiográfico. El escritor vuelve repetidamente a recorrer un camino cuyas huellas se han ido borrando, pero conserva preciosa y no pocas veces inexplicablemente, muchas imágenes que generan o prefiguran los recuerdos que se transforman, por este mismo hecho, en los más significativos.

No parece extraño entonces, que en la producción de un escritor como Bianciotti, un novelista, emerjan los contenidos de la memoria junto a la ficción que ha sido antes su norte. Sin embargo, la asunción plena del yo como autor, narrador y personaje, no se realiza rápidamente; tal como el deseo de hablar de sí mismo aparece al principio difuso, bajo el velo de la ficción, haciendo una especie de largo rodeo hasta entronizarse en el centro de interés de la escritura, el nombre propio se disimula, la primera persona se intercambia con la tercera, el foco del relato se orienta hacia otros personajes.

De esta manera, muchos de los materiales conservados por la memoria aparecen en distintas obras del escritor, trascendiendo su existencia de recuerdo para pasar a integrar, a partir de un hábil montaje que conjuga lo ficcional y lo no ficcional, relatos de muy diversa índole. Como lo ha visto Jacques Lecarme, en su análisis de textos considerados

⁵²Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p53. ("La autobiografía es la retraducción en un lenguaje personal de algo que se había tratado de decir antes en un plano más general y objetivo") Mi traducción.

autoficcionales de contenidos heterogéneos, un mismo recuerdo puede dar lugar a sucesivos relatos, ya que los mecanismos de la imaginación se ponen al desnudo en fragmentos de tonos diversos. Lecarme afirma que la autoficción se despliega en ese intervalo de duda entre los juegos de la imaginación y la memoria.⁵³

1. - Entre memoria y ficción

Antes de la escritura en francés del ciclo autoficcional, es decir de las obras publicadas entre los años 1995 y 1999, Héctor Bianciotti ya había iniciado en su carrera de escritor, un camino hacia la literatura inspirada en la propia vida, con un libro que recibió el Premio Médicis a la mejor novela extranjera en 1978, *Le traité des saisons*. En esta novela, cuyo título en el español original es *La Busca del Jardín*, se desarrollan algunos de los elementos considerados matriciales de la obra autobiográfica de Bianciotti que funcionarán en los libros posteriores como “núcleos de la memoria”, a los que el escritor vuelve en las autoficciones, con la variación fundamental del cambio de lengua. En la misma novela el autor se ha referido a “ciertas metáforas primordiales” que probablemente se ocultan en nosotros profundamente, y que durante nuestra vida tratamos de darles entidad, a partir de algunas realidades; serían “imágenes primigenias” de una íntima cosmogonía, “astros muertos” que nos recuerdan la luz que llevaron alguna vez (1978: 12)⁵⁴.

Según Diana Salem, *La busca del jardín*, última novela escrita en español que adelanta los temas del ciclo autoficcional, se inscribe en una rica diversidad: “Todo el libro

⁵³ Jacques Lecarme : « Autofiction : un mauvais genre ? »(pp227, 249) en *Autofictions&Cie*. Sous la direction de S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune. RITM N° 6. Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les textes modernes de l'Université de Paris X. Nanterre. 1993.

⁵⁴ H. Bianciotti, *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1978. Las citas corresponden a esta edición.

está organizado en forma fragmentaria. Discontinuo y heterogéneo, está hecho de repeticiones, olvidos y fabulaciones, lo que permite ubicarlo fuera del relato tradicional autobiográfico” (2007:59). La autora sugiere que en este libro la realidad de los sucesos se subordina a la del lenguaje y que además se hace muy visible la idea de la creación literaria a partir de la recuperación de algunos instantes del pasado. La imaginación conduce la escritura y la memoria se va plegando a sus juegos.

Fragmentariamente, o desarrollados con diferentes intenciones, los núcleos de la memoria reaparecen en la colección de *nouvelles* de *El amor no es amado*, de 1982. El libro, que reúne diez *nouvelles* escritas en español y una: “*La balse sur le Neckar*”, directamente en francés, se elabora a partir de dos ejes fundamentales de toda la labor escrituraria de Bianciotti: el de la rememoración y el de la meditación acerca de arte, la literatura y la música.

Para Axel Gasquet ambos libros expresan la transición de la escritura del autor, ejemplifican el período entre-dos lenguas ya que son los últimos libros españoles de Bianciotti: “Le premier livre prépare le terrain pour le virage thématique vers l’autofiction: Bianciotti se tourne pour la première fois vers son pays natal en même temps qu’il trempe son écriture dans le souvenirs d’enfance. »⁵⁵ Para el crítico, los núcleos de la memoria que aparecen tanto en español como en francés, son las metáforas primordiales, que a la manera de puentes, unen los universos literarios de las dos lenguas.

Si bien Bianciotti organizó más adelante la escritura del ciclo autoficcional como una trilogía en idioma francés, constituida por: *Ce que la nuit raconte au jour*, *Le temps si lent de l’amour* y *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, en las obras antes mencionadas se

⁵⁵ A. Gasquet, “Ecrivains Plurilingues. L’Autofiction en langue française chez Hector Bianciotti », *Esprit Créateur*, Vol. XLIV, n° 2, p. 44

manifiesta insistentemente una propensión a las escrituras del yo, a narrar algunos hechos de la vida, que funcionan como anclajes de la memoria y atraen como en una mítica imantación, a las circunstancias y ficciones lejanas de un mundo dejado atrás hace mucho tiempo. Muchos de estos episodios como los personajes que los protagonizan, encontrarán más adelante su lugar definitivo en el relato cronológico existencial, con modificaciones de distinto orden.

En el recorrido literario de Bianciotti, atravesado por el cambio de lengua de expresión, encontramos el propósito de abreviar en los lugares emblemáticos de las escrituras del yo, como el lugar de origen, la casa natal, los padres, la familia y la niñez, para luego recomponer desde diversas aproximaciones, la trayectoria de su vida. El primer acercamiento al pasado lo hará en español, y las posteriores reescrituras manifestarán en ambas lenguas, sutiles o manifiestos cambios, desarrollos más extensos o sorprendentes recortes, en función del espacio ficcional que el autor les otorga en la nueva obra. Será menester entonces un análisis de las representaciones más importantes, aquellas que son insoslayables en el análisis de escrituras del yo, cuyo valor reside tanto en la configuración de un imaginario personal como en la combinación y la valoración que el autor les va otorgando en el desarrollo de su obra, a medida que el relato va centralizándose en su propia persona.

2.-Un imaginario retórico y personal

La pampa

Los espacios donde vivimos o nos desplazamos, tienen a nuestros ojos un relieve particular. Hay paisajes inspiradores que nos suelen transformar, así sea momentáneamente,

hay espacios que, como ha explicado Jean-Jacques Wunenburger adquieren una centralidad y abren para cada uno una geografía secreta, afectiva, que permite iluminar, en el plano social y cultural procesos de selección y distribución de los espacios. (147)⁵⁶ Por otro lado el autor afirma que la carga emocional y afectiva de los lugares no es inherente a su configuración material como lo parece, sino que juega un papel preponderante la mirada, la perspectiva, el ángulo de vista de quien lo mira, de modo que “es más la mirada que lo visto, el encuadre que el objeto, los que recortan un espacio diferenciado” (151).

El lugar de origen, la informe planicie argentina, que fue motivo de zozobra y vértigo del niño frente a la distancia, y opuestamente la fascinación por la simetría y el espacio acotado, son dos tópicos que se repiten en la producción de Bianciotti, y que van gestando en recurrentes descripciones, un imaginario personal cuyos componentes fundamentales son las imágenes de la pampa, del jardín y de la casa del campo arrendado donde transcurrió la infancia.

La percepción de la llanura interminable que rodea la arboleda cercana a la casa, y el recuadro del simétrico jardín repleto de las más diversas especies de árboles, plantas y flores abren el primer capítulo de *La Busca del Jardín*.

Las primeras cosas que sus ojos vieron se confunden en una sola, incesante: la llanura que se extendía sin la menor oscilación alrededor de la pequeña casa de la infancia, los campos arados que se prolongaban por leguas y leguas, y de los que se levantaba, en las tormentas secas, una espesa nube de polvo que borraba el cielo e instalaba en el patio un gran terror diurno. No hay otro color que el de la tierra en sus primeros años y el mismo olvido que cubre las imágenes tiene la densidad de una polvareda suspendida. (...)

⁵⁶J-J Wunenburger. *Antropología del Imaginario*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008.

Allí, sobre todo, el mundo, a pesar del mar único de tierra que envuelve circularmente casa y árboles, cobrará límites y propondrá a su ignorancia ávida la geometría de un jardín dividido en círculos, triángulos, rectángulos, que se repiten a uno y otro lado del sendero central, del mismo modo que se repiten los rosales, los lirios, las yucas, tamarindos y magnolias y laureles, con una simetría estricta que sólo contradice a veces la prematura floración del rosal de la derecha o del laurel rosa de la izquierda. (1978:9)

Años más tarde, el escritor retomará en sus autoficciones en francés las mismas imágenes de la llanura prolongada, azotada por el viento y la del jardín simétrico; asimismo la visión inexorable de la desmesura del campo volverá fragmentariamente en varias de las nouvelles de *El amor no es amado*.⁵⁷

De una manera más general, un narrador más distanciado del paisaje de la infancia, más analítico que sentimental respecto de lo que describe, presenta en la *nouvelle* “*Las iniciales*” el contexto que evoca la llegada de sus padres al país, a una tierra en la que se sentía el exilio de los que debieron emigrar al “destierro de la llanura” (11); el relato evoca la soledad de “aquellos parajes”(12) destacando las penosas labores sobre los dominios interminables de una tierra virgen, que los italianos del Piamonte convertirían en campos de trigo. La indigencia del campo sin límites tiene su correlato en los escasos conocimientos de los paisanos que lo habitaban y trabajaban duramente, en lo primitivo de sus sentimientos, en la falta de manifestaciones de cariño que caracterizaban las relaciones en aquellas latitudes. La misma rudeza elemental de esa tierra sin paisaje, es retomada en “*La escalera del cielo*” del mismo libro, donde la imagen de la “llanura sin centro” (113) se

⁵⁷ Diana Salem, en un capítulo titulado “Estética e identidad: una lección sobre el ejercicio literario”, revisa las nouvelles de *El amor no es amado* y concluye: “Casi todos los relatos que componen este libro tematizan la búsqueda personal e inauguran un esbozo de escritura autoficcional en la que el escritor se convierte en personaje de ficción”. (SALEM, 2007:62)

refuerza como escenario en que se mueven personajes crueles y sus infelices víctimas, que encuentran apenas un refugio en un descomunal ombú.

La figura del narrador como el “poeta”, o el “escriba” que habiendo nacido en la llanura argentina pudo escapar al destino miserable de los que se quedaron en el campo, se repite en las obras de Bianciotti. Dice el muchacho a la cantante-prostituta con quien comparte una inesperada madrugada de amor en el bar mísero donde ella canta, en la *nouvelle* “*Tareas cotidianas del destino*”: “-Soy del campo, como vos. (...).Ya ves... me crié en una chacra, mucho más lejos de Buenos Aires que este pueblo... pero desde chico supe que me iría” (44)

Esta idea de la huida del lugar de nacimiento será uno de los ejes centrales de las autoficciones, es un impulso que desde la infancia pone en marcha el deseo de traspasar la línea del horizonte, a caballo, a todo galope, línea que parece alejarse siempre.

El narrador medita acerca de la recurrencia de la propia escritura sobre el tópico de la pampa y la llanura sin límites, esa especie de obsesión o de necesidad de volver a describir el lugar de origen, que tiene su correlato en los efectos de soledad y abandono del mundo. En la *nouvelle* “*El baile*”, donde hay una descripción de una fiesta campestre desde la mirada aguda de un niño que asiste marginalmente, el narrador dice:

Por eso usted condesciende a evocar aquella llanura que ha acabado por parecerle un mero recurso retórico, aquel campo desplegado sin obstáculos, donde todo es anchura y horizonte ubicuo, donde la claridad del alba viene de todas partes y hasta el tiempo necesita tiempo para llegar. Lo que cuenta es que transmita la sensación de soledad inextinguible en que se alza la casa de ladrillos y los pocos árboles que no consiguen preservarla; que comunique al lector esa impresión que usted y yo conocemos: la de no poder llegar a parte alguna si se deja la casa a las espaldas, porque aunque se camine un largo trecho –tal es la monotonía-, resulta difícil creer que se avanza. (1983:158,159)

En *Ce que la nuit raconte au jour* obra que abre el ciclo autoficcional, Bianciotti retoma en la misma línea de los libros anteriores la descripción de la llanura argentina que repetidamente ha tratado de “describir o de exorcizar” (14): el paisaje aparece aquí atravesado por cierta dimensión intemporal que bien podríamos relacionar con la necesidad profunda de los límites de su ser íntimo que el autor no deja de reconocer en toda su literatura.

(...) un sol étendu à l’infini (...) les lignes courbes que conduisent le regard étant bannies d’une surface si homogène qu’on la dirait d’avant la Création en dehors de l’insaisissable circonférence où le ciel et la terre s’inventent des limites. L’aube en s’ouvrant la dénude, la lumière de midi l’anéanti, le vent en provenance des origines du monde la balaie, soulevant au passage de hauts rideaux de poussière qui obscurcissent le soleil avant de retomber, telle une bruine sèche, avec lenteur. Dans ces contrées là-bas, le centre du monde se déplace avec chaque homme qui marche et toutes les distances rayonnent à partir de son pas. Et c’est par paliers et par recoupements aveugles que j’apprends à imaginer les montagnes, les villes ou la mer que, parfois, un adulte me nommait. Aussi certaines images m’ont-elles ébloui ou terrorisé, et perdurent-elles en moi, indélébiles, s’ajoutant à la réalité qui les a démenties ». (1999:10)⁵⁸

Como bien ha expresado Bachelard en *La poética del espacio*: “la inmensidad es un tema poético inagotable” (243)⁵⁹, como lo son las imágenes que derivan de él, y la actitud de quien contempla la grandeza es una especie de ensoñación que lo deja apartado del mundo próximo, como si el infinito estuviera representándose frente a él. Pero el espectáculo de la inmensidad está sin duda nutrido por la imaginación, que se desata desde

⁵⁸ (...) una tierra que se extiende hasta el infinito (...) que carece de las líneas curvas que guían la mirada, desterradas de una superficie tan homogénea que diríase de antes de la Creación, ajenas al círculo inasible donde el cielo y la tierra se inventan límites. El alba al despuntar la despoja, la luz del mediodía la arrasa, el viento procedente de los orígenes del mundo la barre y levanta a su paso altas cortinas de polvo que oscurecen el sol antes de volver a caer con lentitud, como una llovizna seca. En aquellos remotos parajes, el centro del mundo se desplaza con cada hombre que camina y todas las distancias parten de la proyección de sus pasos. Y fue gradualmente, y atando cabos a ciegas, como aprendí a imaginar las montañas, las ciudades o el mar que, a veces, algún adulto nombraba. Así, ciertas imágenes me deslumbraron o me atemorizaron, y perduran dentro de mí, indelebles, sumándose a la realidad que las ha desmentido. (14).

⁵⁹ G. Bachelard, *La poética del espacio*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1965.

la primera contemplación agrandando los límites de las imágenes, que se estabilizarán más adelante, en la escritura.

El primer libro de las autoficciones muestra claramente la intención de presentar ciertos momentos vividos en la infancia que, a la manera de una revelación, funcionan como figuras de origen de algunas de las obsesiones, entre otras, el pavoroso descubrimiento de la vastedad sin límites de la planicie. Del misterioso material de los recuerdos, la mirada retrospectiva es capaz de detectar aquella “primera vez” pero en este caso el narrador abandona la imagen retórica de la visión desde “que abrió los ojos”, de la novela en español, para instalar el recuerdo en la descripción de las costumbres de la vida campesina, cuando muy de mañana, el pequeño “boyero” debía llevar a sus hermanos mayores y a los peones que trabajaban el campo, una botella de café con leche. La memoria le devuelve un amanecer, un niño montado a caballo y el descubrimiento de la vastedad en la que viven. El narrador intenta revivir aquella impresión de absoluta dispersión, más que en la objetividad de una descripción, en la aprehensión infantil de la inmensidad que se representa en una visión del caos y en la ansiedad de la huida.

Aussi la maison, les clôtures, les enclos et surtout les masses d'arbres m'épargnèrent-ils, au début, la perception du néant géographique où je vivais, et l'angoisse qui, perdurable, en découlerait. (...) Et j'eus la révélation des étendues d'avant l'homme, et tout autour de mon cheval se déplaient les distances, devant mes yeux, à mes côtés et, désormais, il y avait un même abîme plat dans mon dos. Quel point à l'horizon pouvait-il réserver la promesse d'une échappée? Par où atteindre l'ailleurs? L'ailleurs, je m'y trouvais au cœur même, et il n'y avait pas d'au-delà: on ne peut pas sortir de ce qui est ouvert sans rhumb et sans mesure.” (1992:62)⁶⁰

⁶⁰ “Así, la casa, las alambradas, los cercados, y sobre todo la masa de árboles, me evitaron al principio la percepción del vacío geográfico en que vivía, y la ansiedad duradera que resultaría de ello; (...) Y tuve la revelación de las extensiones de antes del hombre, y alrededor de mi caballo se desplegaban por doquier las distancias delante de mis ojos, junto a mí y, de ahora en adelante, había un igual abismo llano a mis espaldas. ¿Qué punto en el horizonte podía encerrar la promesa de una escapatoria? ¿Por dónde alcanzar el

Contrariamente, el espacio limitado del jardín con que se inicia *La busca del Jardín*, y que opera como abrigo frente al vértigo de la extensión, se convertirá al final de este libro en un simbólico refugio definitivo a la hora de la muerte. La importancia que el narrador da a este espacio es manifiesta en el título de la obra y en la extensa reescritura que encuentran las diversas figuras del jardín en la obra del autor. La primera descripción destaca la pluralidad de las especies que poblaron el jardín, en una minuciosa enumeración, y su geométrica posición oponiéndose al caos vertiginoso de la pampa.

“Allí, sobre todo, el mundo, a pesar del mar único de tierra que envuelve circularmente casa y árboles, cobrará límites y propondrá a su ignorancia ávida la geometría de un jardín dividido en círculos, triángulos, rectángulos, que se repiten a uno y otro lado del sendero central, del mismo modo que se repiten los rosales, los lirios, las yucas, tamarindos y magnolias y laureles, con una simetría estricta que sólo contradice a veces la prematura floración del rosal de la derecha o del laurel rosa de la izquierda.” (1978:9)

Este jardín, en su estado originario de abandono, antes de que los hermanos y hermanas se ocuparan de él es el escenario donde, en el capítulo 12 de *Lo que la noche le cuenta al día*, el niño recién llegado al lugar, explora, se adentra en el enmarañado bosquecillo, tiembla de miedo ante una serpiente y retrocede hacia el refugio del jardín. Aquí el narrador da cuenta del contraste entre la humildad de las viviendas en la zona, la rudeza general, y la existencia de un antiguo establecimiento ganadero con pretensiones de nobleza que es la nueva casa en el campo adonde se ha trasladado la familia. En el paisaje de la pampa se descubre una estancia desmantelada, donde subsisten los restos del antiguo trazado del jardín ahora arruinado y de la casa desgastada. A pesar de introducir algunos

otro lado? Me encontraba en el centro mismo del otro lado que era cualquier parte, no había más allá: no se puede salir de lo que está abierto sin rumbo ni medida”. (1993:65)

cambios, sobre todo un mayor desarrollo del tema, como la huida hacia la seguridad del jardín y la evaluación del yo del presente acerca del efecto del paisaje sobre el niño, la descripción conserva las dos características de su escritura original: la simetría y la enumeración minuciosa de las variedades de árboles y plantas.

El jardín y el narrador están unidos en un orden que es el que el autor pone en valor para su vida. Sobre este punto, no podríamos dejar de referir el deslumbramiento del escritor, en esa época joven seminarista, cuando descubre las poesías de Paul Valéry publicadas en el diario *La Nación* con motivo de su muerte. El escritor dice haber pasado “de un éxtasis a otro” (175), cuando comienza a recorrer una obra que lo conmueve singularmente. El gusto por la simetría, el orden, el rechazo de la vaguedad y el culto a la forma que estaban en su espíritu, encuentran su traducción en una poesía y un pensamiento poético superior que lo conmocionaron en su adolescencia.

Frente al caos del infinito pampeano, la voluntad de enfrentarlo es derrotada, sólo queda la huida. La vastedad ilimitada es para el narrador un verdadero argumento de su huida; la conjunción de líneas difusas, de falta de caminos y de dirección, la rudeza original del lugar se presentaba a su espíritu como una realidad que debía ser superada.

La inmensidad que le devuelve la llanura se transforma en intensidad de sentimientos que gestan la pulsión de la huida, porque los atributos negativos de la inmensidad que se juegan en la intimidad son el pavor, el terror.

Es así como el jardín asume la categoría de contraposición a la llanura, una oposición nacida en la intimidad, que tomará la dialéctica de lo negativo y lo positivo, espacializando la existencia, en la que todo lo que no ostente una forma, una ley, una simetría, estará teñido de hostilidad o agresividad, así como todo aquello que aparente una fijación geométrica será sentido como refugio y resguardo.

En el tercer libro de las autoficciones, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* (1999) el escritor, de regreso al país después de más de veinte años, relata la última visita a la chacra cordobesa. Esta vez el lugar presenta una sorpresiva y violenta transformación, todo se ve modificado por el tiempo: la casa y el jardín, si bien conservan alguna de las antiguas particularidades, están muy cambiados.

Il ne s'expliquait pas, mon frère, ni personne, que l'on eût rasé tous les arbres d'une ferme qui était la seule dans la région à en posséder par centaines, et effacé le jardin qui, dans sa rusticité, se souvenait des lois de la géométrie."(...) "Les acacias, les frênes, les eucalyptus, les tamaris, les peupliers, les paradis, et aussi les rosiers, les iris 'aile-de-mouche'..." "Et, en guise de conclusion et de reconnaissance à mon égard, mais sur un ton de plaisanterie, il ajouta, en appuyant sur l'accélérateur: "Maintenant ils n'existent que dans tes livres (...)" (1999:45)⁶¹

Este escenario de la infancia mantiene en las tres reescrituras la idea de lugar único, destacado en la monotonía de la llanura: era la única chacra que en la región poseía centenares de árboles, la casa es vista como una construcción "bastante imponente" que se compara con las mansiones de estilo georgiano, que muestra las huellas de "una ambición hace tiempo interrumpida", y que parecía destinada a otro tipo de gente y no a los paisanos simples que la habitaban. En este último libro, obra en que se ve claramente la intención del escritor de "cerrar el círculo" y donde el tema de la muerte es retomado una y otra vez, es posible observar cómo sobre la descripción se imprime la desaparición. Los cambios del punto de vista, alejan o acercan el relato a la visión del presente del narrador y coinciden con diversas intenciones: escribir sobre un niño lejano, muy ajeno al yo del presente, tratar

⁶¹ "Ni mi hermano ni nadie se explicaba que hubiesen talado todos los árboles de una granja que era la única en la región en tenerlos por centenares, y que arrasaran el jardín que, dentro de su rusticidad, recordaba las leyes de la geometría." "Las acacias, los fresnos, los eucaliptus, los tamariscos, los álamos, los paraísos y también los rosales, los lirios ala-de-mosca..." Y a modo de conclusión y de reconocimiento hacia mí, pero en tono de chanza, agregó, apretando el acelerador: "Ahora no existen más que en tus libros (...)" (44)

de captar sus impresiones a partir de los recuerdos ya borrosos, o actualizar esos recuerdos, ponerlos en perspectiva con lo narrado anteriormente y expresar una evaluación de lo vivido.

La certeza de un ciclo que se termina es reforzada en una última mención al jardín “...qui fut pour moi le centre fixe de la terre” (232), dice el narrador en las últimas páginas del libro. El protagonista se detiene frente a una antigua fotografía del niño que fue y donde puede apreciarse partes del jardín; aquí reescribe fragmentariamente la enumeración de las diversas especies y reitera la alusión a la “modesta geometría”. En esta última descripción del jardín desde la visión de quien le da una mirada, en una antigua foto, a aquello que ya no existe más. El narrador no deja de lado la contraposición en la que se ha formado la imagen, con un fondo en donde se adivina la unión del cielo con el horizonte desnudo.

Esta mirada crepuscular sobre el jardín y sobre la vida misma, y la simbología del jardín como refugio último del ser humano, estaba ya presente al final de *La busca del Jardín*. En el epílogo del libro, el narrador que se desplaza en vagabundeos por la ciudad de París, culmina su paseo en el cementerio de Père Lachaise:

“La avenida desdobra el paisaje de tumbas: he ahí el jardín, suma de todos los jardines, lento jardín de piedra donde acaba la busca del Jardín. He ahí la simetría última en la que se apacigua toda pena” (...) “He ahí el Jardín, las tumbas, la voluntad postrera de aquella simetría que desde siempre, en medio del caos (u orden indescifrable), el alfabeto del universo –el hombre, el único, el desde siempre solitario- instaura, monumento ilusorio, tabla de salvación refugio, para dotar de cierta dignidad, de un secreto pero acaso suficiente sentido, su pasaje terrestre frente al dios improbable.” (1978:196)

En esta trayectoria de una escritura de ida y vuelta, el escritor instaura en el final de este libro, la visión del “Jardín de piedra” y su simbología de refugio final frente al caos del universo; más adelante, en el último libro de las autoficciones, satura esa obra de

referencias a la muerte y de imágenes de cementerios, el de Córdoba donde visita las tumbas de los padres, la lápida apenas visible que indica el lugar de entierro del amigo de la adolescencia, que el narrador ha buscado en el Tesino, y finalmente el cementerio de Ginebra elegido para enterrar a Borges.

Para Axel Gasquet el abandonado jardín simétrico descubierto por el autor a los seis años, en la nueva casa de campo, es un dispositivo de evasión, que junto a otros elementos que van apareciendo en la vida del niño, son capaces de amplificar un mundo de ensoñación opuesto al de la pampa. De esta manera, piensa el autor, se invierten los valores del programa literario de Esteban Echeverría, que siendo un hombre de ciudad proponía la originalidad y el valor estético del desierto argentino; en el caso de Bianciotti aunque se conserva la misma obsesión por la llanura, el personaje reniega de ella y se siente atraído por la ciudad.

El campo es duro y salvaje, la ciudad suaviza los gestos y es civilizada. La oposición ciudad-campo, cuyas contradicciones Echeverría procuró reducir y Sarmiento exacerbó bajo los términos de civilización o barbarie, recobra nueva vida en los textos de Bianciotti. A diferencia de Echeverría, éste no puede idealizar la pampa pues viene de ella; necesita negarla y renegarla para salir de ella. (Gasquet, 2007:361-362)

Creemos que el ensueño de Bianciotti estaba nutrido por las pocas imágenes de mundos diferentes a los que había accedido (las revistas de su tía y sus hermanas, la vaga idea de la tierra de donde provenía la familia) y que su activa imaginación engrandecía. Pero una vez alejado, espacial y temporalmente, comenzaron a resonar en él las imágenes de aquella inmensidad abandonada, a renovarse en su literatura, que empezaba a nutrirse de memoria y ficción, de las primeras impresiones de la inmensidad. Esa contemplación

primera, en la que se formó el ser, su profundidad y su intimidad, renacía ahora en la vía del ensueño.

Para Bachelard la inmensidad está en nosotros, adherida a una especie de expansión de ser, y que aunque la vida la reprime y la prudencia la detiene, dicha expansión continúa en la soledad. En las obras de Bianciotti, el ser alejado de sus orígenes encuentra en la profundidad de sí las imágenes de inmensidad que en la contemplación se han guardado para siempre, y las recompone en su literatura, donde ya aparecen inficionadas por la imaginación razonadora que busca en ellas la denegación de la llanura incommensurable, como una de las razones o argumentos que justifican la existencia del ser que es ahora, y que dice en su última autoficción: “(...) et j’éprouvai un doublé sentiment: l’angoisse du petit garçon qui rêvait d’une porte à enfoncer, dans l’horizon, pour entrer dans le vrai monde; et la joie souveraine d’avoir échappé à la malédiction de la l’étendue. Je hais la terre, jusqu’à son crissement sous les semelles” (1999: 46).⁶²

El padre

Otro de los recuerdos que abren el primer capítulo de *La Busca del Jardín* y que Bianciotti reescribe a lo largo del ciclo, es el momento de la manifestación de la falta de fe del padre, quien intenta revelar a su hijo de siete años la inexistencia de toda trascendencia. El episodio es ilustrativo en varios sentidos: pone en relieve la adhesión a la madre y la oposición al padre, que el autor desarrollará largamente en las obras posteriores, y también

⁶² (...) expérimenté entonces una doble sensation: la angustia del niño que soñaba atravesar una puerta en el horizonte para entrar en el mundo verdadero, y la immense alegría de haber escapado a la maldición de la llanura. Odio la tierra, hasta el modo en que cruje bajo les semelles de les chaussures.” (45)

enfoca una figura que no puede dejar de leerse en combinación con las imágenes de la llanura rechazadas por el narrador. La severa figura paterna despliega una “augusta autoridad” contra la que el hijo no dejará de afianzarse. Detrás de la ironía y el distanciamiento impuesto por el uso de la tercera persona, emerge la percepción infantil, que enfatiza la maldad, la incomprensión de un hombre temible.

“Esta vez, aborto, el niño no lo ha oído y ahora no atina a moverse ni a bajar las manos (...). Inesperadamente el padre se calma y, tomándolo de un hombro lo induce a levantarse y a seguirlo hasta el fondo del jardín. (...) Luego lo obliga a levantar la cabeza y clava en los suyos sus ojos azules, de un azul opaco, cuya fijeza acrecienta voluntariamente encogiendo los párpados, mientras los labios se le estiran y dibujan, incapaces una especie de sonrisa que el niño siente dañina. Y su voz baja y sentenciosa, que simula cierta complicidad, “No hay Dios ni diablo”, murmura, “todo termina en la tierra, bajo la tierra, en el potrero de las cruces”. (1978:14)

En el capítulo 19 de *Ce que la nuit raconte au jour*, Bianciotti reescribe el episodio en primera persona, y traslada la acción frente a un campo de trigo, listo para la recolección: “*la masse bruissante du blé s’offrait à perte de vue, d’un vert profond, mais toute hérissée d’épis*” (66).⁶³ En esta reescritura, la actitud paterna toma la categoría de una herejía; su presencia interrumpe la lección de catecismo que la madre imparte al niño, los breves momentos de complicidad entre los dos, que el padre mira con desdén. El relato acrecienta el aspecto temible del hombre que se agiganta: “*La tête levée vers la sienne, je le vois s’agrandir, devenir omnipotent*” (66). La nariz se afila como un cuchillo, los ojos azules viran al negro y sus palabras se vuelven fatales. A la percepción infantil se agrega la evaluación del yo del presente, que no ha olvidado el tono de la voz del padre en aquella ocasión y sopesa la perplejidad en que lo sumió la metáfora: “*l’enclos des croix*” que le

⁶³(...) “la masa rumorosa del trigo, de un color verde profundo pero toda erizada de espigas se extendía hasta donde alcanzaba la vista”. (69)

hizo vislumbrar que las cosas podían ser nombradas de otro modo. Este aprendizaje capital, que marcará su vida en más de un sentido, es asumido por el escritor del presente: “*Aussi me suis-je épris de la littérature*” (66).

El episodio de la fatal revelación se cierra con el pormenorizado relato de la aparición de una grandiosa nube de langostas, las que cual bíblico castigo, devoran el campo de trigo, la ilusión de una cosecha abundante, hundiendo en la desesperación a la familia de campesinos y exhibiendo la derrota del padre.

Una tercera reescritura del episodio se produce en el último libro del ciclo de las autoficciones, esta vez desde la perspectiva del efecto capital que produjeron en el escritor y en su obra las palabras del progenitor, y al tratarse, como ya dijimos, de un libro de balance, de círculo que se cierra, de apaciguamiento del rencor, cambia el gesto brusco y la mirada maligna del padre que en sus otras obras había destacado, y deshace en parte, la petrificación del recuerdo.

Le père m’avait emmené une fois terminée la leçon de catéchisme, que ma mère me faisait apprendre par cœur depuis quelques mois, en vue de ma première communion. Je revoyais le père qui mordillait un épi et avait prononcé, dialoguant avec le vent, les mots autour desquels allaient tourner ma vie et ma littérature: “Il n’y a ni Dieu ni Diable, tout finit dans l’enclos des croix” J’avais sept ans, et c’est la seule fois où il m’a pris par la main” (1999:46)⁶⁴

La oposición al padre, reiterada en todo el relato de infancia a partir de múltiples episodios, culminará paradójicamente en una reflexión sobre los rasgos de personalidad que

⁶⁴ Cabe destacar que el autor usa la expresión « enclos des croix » en las dos reescrituras; sin embargo el traductor escribe « campo de las cruces », con menos exactitud, a nuestro entender que « potrero de las cruces » que es incluso la expresión usada por Bianciotti en español en *La busca del jardín*. (« El padre me había llevado consigo al acabar la lección de catecismo, que mi madre me hacía aprender de memoria desde meses atrás, con vistas a mi primera comunión. Volví a ver al padre, que mordisqueaba una espiga y que había pronunciado, dialogando con el viento, las palabras alrededor de las cuales girarían mi vida y mi literatura: “No hay ni Dios ni Diablo, todo termina en el campo de las cruces” (45)

padre e hijo tienen en común, y en el descubrimiento que Bianciotti dice haber hecho en su primera vuelta al país, en las tardes que pasó en la casa de su padre cuando este le relataba antiguas historias de la familia. Este descubrimiento atañe directamente a su labor como escritor y consiste en que su estilo, su forma de narrar, es similar a la de su padre, cuando relataba sus sueños o las anécdotas de tiempos pasados. El recuerdo aparece en *La busca del jardín* donde el desarrollo de la reflexión en tercera persona ahonda, a propósito del relato del padre, en la “singular revelación”, y analiza los procedimientos narrativos comunes a ambos: la parodia, la ironía, el entrar y salir de la historia, disociándose, la invención y el cuidado por los detalles que requieren credibilidad, aún en la pura ficción.

“Y de pronto reconoció la evidencia, casi brutal, de haber atravesado el mar luego de tantos años de ausencia para saber que el molde mental (...) que lo regía, era idéntico al que gobernaba la ignorante pericia de relator del padre; que la fascinación binaria del énfasis –tal vez el principio de toda literatura- y de la ironía o la intermitente parodia que lo frenaban, era la misma en él, y que ésa era, por pudor o maldad oblicua, como la que empuja a los niños a destripar muñecos, su manera de contar, (...) –siempre sobre la base de algo que daba por cierto, de una ficción que exigía credulidad, aunque fuera mera invención (...) Supo, en definitiva, que él no era sino la repetición biológica, distanciada en el tiempo, del hombre que primero había malquerido y que más tarde le había sido indiferente.” (1978:120)⁶⁵

Bianciotti vuelve en *Ce que la nuit raconte au jour*, al reconocimiento de rasgos de la personalidad de su padre en sí mismo: él también suele hablar solo cuando camina por las ruidosas calles de la ciudad donde vive, así como lo hacía su padre en el campo, cuando su voz, en los arduos debates consigo mismo, resonaba en el campo como en un inmenso

⁶⁵ Respecto de este episodio, Bianciotti expresa, en la entrevista que le realiza Hugo Rodríguez: “Hay un capítulo en *La busca del jardín* que es real. Cuando volví en el setenta a Argentina, fue porque mi padre estaba enfermo y yo nunca lo había querido. No sé por qué digo... Evidentemente, evidentemente porque usted me dice que está ausente. Y él me contaba cosas, y lo cuento en este capítulo y de repente mejoraba el final de una anécdota, de un sueño. A mí me lo confesaba, pero me decía que no se lo decía a sus amigos. Entonces yo me di cuenta que ese hombre, lo que los lingüistas estructurales llaman la estructura del relato, en ese hombre que no tenía letras y que no había estudiado, era la misma. Éramos la misma persona” (p52)

teatro vacío en el que declamaba al viento. El escritor alude sucintamente al episodio de la “revelación” pero absteniéndose del relato pormenorizado porque la historia que está narrando todavía no ha llegado a ese momento. Esta reticencia a desarrollar completamente el recuerdo revela la intención de un proyecto cronológico, abarcador del ciclo de las autoficciones, en donde todos los episodios, aún los explicados o aludidos en libros anteriores, encuentren su lugar en el tiempo que les corresponde. Sin embargo, como veremos más adelante, la cronología permanecerá un tanto difusa en estas obras.

En el último libro del ciclo autoficcional, el tema de la semejanza con el padre, que aparece con su nombre por primera vez, “Don Serafín”, y de las coincidencias del padre y del hijo en la manera de narrar, toma la forma de una constatación que define a este último como hombre y como escritor, y nos permite entender retrospectivamente el carácter de “revelación” que el autor le acordaba al episodio desde la primera escritura. El narrador explica que cuando regresó por primera vez a la Argentina, quince años después de su partida, ya cerca de sus cuarenta años, y al oír a su padre contar las historias de sus parientes, comprendió las semejanzas esenciales que los unían, más allá del desamor, la distancia y los desacuerdos.

C'est là que s'est produite l'une des révélations capitales que l'existence m'aura accordées: je compris que j'étais sa réplique à sa façon de rapporter les faits, de raconter ses rêves. Si un homme se dévoile dans son maintien et, surtout, dans sa voix, il apparaît tout entier et tout un dans ses récits, dans l'ordre qu'il impose à leurs circonstances et à leurs figures, dans les détours qu'il effectue pour créer une attente en vue d'un dénouement surprenant, ou pour donner l'impression de savoir plus sur son sujet qu'il n'en avoue, changeant ainsi l'imprécision en atout. (1999 :17)

“La colère avait été l'un de ses attributs. Il m'en avait transmis le goût et, aussi, la matière informe de ses rêves: je suis tellement l'homme contre lequel je me suis fait.” (1999 :41)⁶⁶

⁶⁶ “ Ahí se produjo una de las revelaciones capitales que la existencia me habrá otorgado: en su manera de enunciar los hechos, de contar sus sueños, comprendí que yo era su réplica. Así como un hombre se revela por su porte y, sobre todo por su voz, se muestra por entero en sus relatos, en el orden que impone a las

Podemos decir que como sucede con la figura del padre, la reescritura de ciertos recuerdos que están en juego en la misma vía de rememoración de la infancia, de los orígenes, de la identidad y de la patria, se ve reforzada en lo primordial: aunque se han limado asperezas, el narrador niega la posibilidad de reconciliación con la memoria de su padre tanto como con su país.

La madre

“...y el rostro de la madre irradia una placidez luminosa: antigua claridad de saber, paz aprendida en la lejanía de los años, dulzura atenta en medio de un círculo de retratos; y de la precisa, infatigable contabilidad del destino”
(Bianciotti, 1978:124)

La figura materna, de fundamental importancia en la escritura autobiográfica de Bianciotti, se va gestando prolongadamente en la obra. La memoria, el amor y los remordimientos de su hijo la han revestido de dulzura y sapiencia. El narrador se detiene minuciosamente en ella y conjuga distintos tiempos de su vida. El capítulo “Llanto” de *La busca del Jardín*, desarrolla uno de los recuerdos capitales de la niñez, el dolor de la madre que habiendo sufrido dignamente desgracias familiares⁶⁷ desahoga finalmente su dolor, que estalla a raíz de las disputas que siempre tienen como protagonista al padre:

Sólo el sollozo brusco y las cinco o seis palabras gritadas-las manos prestas sobre el rostro, enseguida, apretando el dolor, conteniéndolo (...): “Quisiera estar a diez metros bajo tierra”.

circunstancias y a los personajes, en los rodeos que hace para crear una expectativa con vistas a un desenlace inesperado, o para dar la impresión de que sabe más sobre el tema que lo que confiesa, transformando así la imprecisión en una ventaja. (18) (...)La ira había sido uno de sus atributos. Me había transmitido el gusto por ella, y también la materia informe de los sueños: hasta tal punto soy el hombre en contra del cual me formé. (43)

⁶⁷ El narrador se refiere en este punto el suicidio de Alcides, y las muertes de Magdalena, y Blanca Podio integrantes de la compleja red familiar (121)

No suelta el llanto: lo ahoga. No vive su amargura ni se deleita en ella. No exalta su desgarró ni dice nada más ni abre manos crispadas: se va callando, distendiéndose, alza el cuchillo, retoma sus tareas en la cocina. (1978:123)

La madre en llanto es una de las imágenes que revelan los núcleos de la memoria, imágenes esenciales, que no sólo actúan como testimonio de lo que ocurrió sino que movilizan toda la afectividad de la escritura, como lugares ineludibles que indicaran los momentos en que se produjeron las vivencias capitales. La memoria arrastra la misma imagen en su catarata de recuerdos, emociones, o experiencias difusas, pero esta permanece a flote, inalterada, sólo renovada en la escritura que hace de ella un motivo precursor del relato.

“Mas ignora que se ha quedado para siempre allí, epifanía dolorosa, con su delantal descolorido y el cuchillo a los pies, repitiendo su conjuro a la muerte, rompiendo en ese lloro, recogida, rota, y sin embargo incólume. No sabe que de cuantas imágenes lega al niño, ésa será la primordial, la enaltecida por el tiempo, la incurable imagen que aún hoy se eleva aquí, entre ella y el hombre que, sentados en la casita del suburbio, detallan viejas historias familiares. Ahora todo ha sido olvidado, y de ese modo, perdonado.” (1978:123,124)

El homenaje a la imagen materna es la intención que se distingue desde el epígrafe de Galeazzo de Tarsia, en “Las iniciales” de *El amor no es amado*. Esta nouvelle es el lugar de la escritura de Bianciotti donde se gesta y se desarrolla más dilatadamente la construcción de la figura de la madre, que las obras posteriores retomarán y repetirán con ligeras variaciones en la medida de las posibilidades que esta representación ofrece al relato total.

En este relato se nombra a la madre con su verdadero nombre, “Teresa” y se la evoca desde la perspectiva del hijo escritor, que recibe una antigua labor de bordado, de una época restaurada por su imaginación, objeto precioso, venido desde el pasado para rememorar a una joven paisana que ha bordado sus iniciales en la funda de almohadón.

Como en el entrelazamiento de las iniciales del bordado materno, donde las letras rodeadas de doce estrellas forman a primera vista un todo informe, hasta que la mirada atenta las descifra, en la nouvelle se entrelazan los temas que configurarán, en las obras futuras del autor, su “universo mítico” con su personal entramado de lugares, seres, figuraciones de sí que Bianciotti no dejará de frecuentar. Para María Elena Legaz la evocación de la madre está marcada por la grieta de la culpa y la separación, pero una continuidad de destino de la madre y el hijo se evidencia en la analogía del rol estético: el bordado de ella y el tapiz de las palabras del relato son labores que crean una forma, que traman un dibujo de signos, manifestaciones de una misma sensibilidad que enlaza y preserva simetrías.⁶⁸

El relato atestigua, a partir de la descripción de algunos objetos, los rasgos de una realidad que existió antes de la suya propia; una labor de bordado que alude a la vida de jovencita de la madre, otra pieza que testimonia sutilmente la aparición del padre, donde la joven ha agregado a las suyas, las iniciales del esposo, sin entrelazarlas, apenas un tanto cercanas, y que seguramente correspondería a su ajuar, y finalmente una foto de casamiento, donde se ve a la joven vestida de negro, coronada con tules y flores al lado del hombre que ya es su esposo. El amor entre los padres es una incógnita derivada de las escasas manifestaciones de cariño, que como una severa característica derivada de la tierra misma, se podían observar: “¿Hubo amor entre ellos? ¿Qué podía ser el amor en aquellas comarcas? Tal vez una palabra evitada, una sensación nunca dicha;” (1982:15).

La serenidad y la claridad como características habituales de la expresión del rostro de la madre, reaparecen en este relato como en los demás, contrastadas con el recuerdo del llanto de la mujer. En esta nouvelle, Bianciotti recoge tres momentos en los que fue testigo

⁶⁸ Legaz, M. Elena. “Héctor Bianciotti: el otro, el mismo” en *Estudios argentinos de literatura de habla francesa. Herencia y transmisión, Lealtad y traición, Literatura comparada*. Universidad Nacional de Córdoba, 2013, pp43-50

y motivo de la consternación materna. Esos breves instantes en que la vio desmoronarse y perder su compostura, persistirán en la memoria conjugados con los sentimientos de culpa y piedad con que el narrador adulto contempla en el tiempo la figura de su madre. La primera vez, cuando siendo un niño motivó su cólera:

“Sólo una vez la reprimenda se vuelve enojo y amago de castigo, alterándole la mirada inmediata y la voz, porque él le ha levantado la mano, con un gesto ambiguo, entre atajar o devolver la cachetada que se corta en el breve espacio que los separa y queda allí, en aquel momento interminable, que no acabará sino con la muerte del escriba.” (1982: 16)

El otro recuerdo de pesadumbre y lágrimas es el que ya figura en *La busca del jardín*, pero aquí, el recuerdo se hace más preciso, se disipan las ambigüedades expresadas del texto anterior, como una imagen que de a poco va fijando sus contornos: sabemos ahora que quienes discuten y vociferan en los galpones son el padre y los hermanos mayores, y que la ira del padre, que el narrador descubre que es la misma ira suya, siempre pronta a estallar por el más ligero motivo, que se resuelve en alaridos, es la que provoca el llanto de la madre: “Y esa mujer, que llora sin querer llorar delante del niño, será mañana la imagen del dolor: un pensamiento sin escape, sin claridad, sin desenlace posible, una impotencia atroz de decir, de decirse y decirle a los otros, que se resuelve en lágrimas (...)” (1982:19).

Otro tiempo aparece en la memoria fragmentaria, cuando el protagonista, preso de la impaciencia y la exaltación de alejarse para siempre rumbo a Europa, asiste sorprendido a una desacostumbrada muestra del dolor de su madre, a un desborde inesperado.

Y no se habían empañado al decir adiós: como de costumbre, no había exagerado el abrazo o el beso en las mejillas, gestos por lo demás reservados a los regresos o a las despedidas. Peo de pronto, cuando ya se aleja, un llanto pleno, franco, a sus espaldas lo detiene; y se vuelve corriendo y balbucea una promesa

mientras la estrecha y, rápido, se desprende y se va sin volverse. El llanto, como si el futuro del hijo la hubiera atropellado, como si el porvenir hubiera irrumpido en ella con su batalla de imágenes escuálidas (...) (1982: 21)

La rememoración de la figura de la madre que sostiene todo el relato prosigue hasta la noticia de la muerte lejana: “Luego hubo esa llamada al alba –la voz del hermano a través del océano (...). La eternidad de aquel silencio en el teléfono y aquel desconcierto en el cuerpo.”(1982 :25). El narrador adulto recompone y corrige las percepciones del pasado, y acalla al niño que reclama retrospectivamente; también expresa nostalgia y remordimiento ante los vestigios del pasado, en este caso la última carta de la madre, de escritura temblorosa, casi ilegible, donde se mezcla o confunde la ortografía de su lengua con la de sus padres, escrita a instancias de él mismo, de aquel que la amó a destiempo.

Los dos últimos párrafos de la nouvelle, claro manifiesto, como ya hemos dicho, de homenaje del escritor a su madre, se resuelven como una póstuma confesión de amor incondicional y duradero, teñido por la culpa inevitable. En el final aparece resueltamente la primera persona y los datos de la biografía del escritor, como si la ficción retrocediera ante el embate de los sentimientos que guían la escritura:

Madre, usted y yo nos hemos visto poco. Me marché pronto de su lado, contra su voluntad o su deseo. Luego atravesé el océano en busca de las ilustres geografías que había oído mencionar de niño. (...) Hoy, mi pretensión ha querido decirle que la quería de un modo perdurable, elevar para usted, a mi manera, un altar de palabras. Mas pese a un largo aprendizaje de astucias y cautelas, no he logrado decir nada de usted, apenas nombrarla y referir una que otra cosa -¿cómo decir lo que se ama? Ya lo ve, no he hecho, al cabo, sino una funda para su memoria, una labor de gancho, esmerada, pero donde no hay ordenadas estrellas sino un dibujo que es mera confusión de signos tardíos y en cuyo centro no están sus iniciales sino, fatalmente, las mías. (1982: 27, 28)

Este homenaje a la figura de la madre, el más explícito y el más extenso de la escritura del autor, tendrá ecos en las obras posteriores. Hay episodios que se reescriben y

otros que se agregan, y por lo general culminan en un sentimiento de culpa del narrador. En el primer libro de las autoficciones en francés, se alude al llanto motivado por las peleas del padre con los hijos, se reescribe muy brevemente el episodio, descontextualizado, recordado azarosamente porque el relato está centrado en un adolescente obsesionado por su sexualidad; él también deseaba “estar diez metros bajo tierra”, tal como recuerda las palabras de la madre en aquella ocasión. (1992:131). Al final del mismo libro se alude también al llanto de la despedida, con variantes significativas: el uso de la primera persona y el objetivo de destacar una etapa más en el camino de huida de la pampa y de la familia, trayectoria que funciona como una de las ideas vertebradoras de la obra.

Mais, quand dans la hâte de disparaître à sa vue au premier tournant je m’élance, un sanglot qui se contracte, se resserre et se résout en gémissement me cloue sur place: happé par la plainte qu’elle étouffe, je me retrouve devant elle, mes bras entourant ses épaules, les épaules de ma mère, une seconde ma créature, avec vigueur, la forçant presque à se redresser – et je crois que la gravité de son regard d’enfant se mue en un amour résigné à me faire confiance.” (1992:271,272).⁶⁹

En *Le pas si lent de l’amour* reaparece la mención a un momento de cólera de la madre y el afrentoso gesto de un niño rebelde que alza la mano contra ella y ahondando en la conciencia culpable, el narrador confiesa el hecho de haberle escrito desde Europa una frase que con seguridad fue ofensiva y le causó a ella un gran dolor, porque el hijo, que se alejó de ella apenas conmovido, le cuenta con entusiasmo que ha encontrado en una mujer que lo ayudó, “una segunda madre”. A esto se agrega una larga reflexión acerca de los remordimientos que renacen cuando la mirada retrospectiva abarca el camino recorrido, y

⁶⁹“Pero, cuando con las prisas por desaparecer de su vista en la primera bocacalle salgo a la carrera, un sollozo que se contrae, se encoge y se resuelve en un gemido me deja clavado en el sitio: absorto por la queja que sofoca, me encuentro otra vez ante ella, rodeando con los brazos sus hombros, los hombros de mi madre, unos segundos mi criatura, vigorosamente, obligándola casi a enderezarse –y creo que la gravedad de su mirada de niña se transforma en un amor resignado a confiar en mí”.

cuando las deudas del amor se resuelven en la escritura, porque ya no hay manera de pagarlas.

Depuis que j'essaie de me débusquer par la voie de l'écriture, j'évoque ma mère, dans l'espoir de m'acquitter d'une dette de reconnaissance. (...) Quand, de si loin, je regarde à l'envers le chemin parcouru, il me semble discerner des figures, des présences parmi les décombres d'un labyrinthe dont le dessin s'est effacé. La seule chose qui s'en détache, c'est le fil que son amour a noué à mon poignet et que la mort n'a pas coupé. (...) Mais il est tard, il est trop tard. Et c'est ainsi que dans le pâle domaine où errent les Ombres, ma mère, qui l'ignore, continue de m'écrire : « Je suis contente que tu aies trouvé une seconde mère. » (1995:52)⁷⁰

En la escritura de Bianciotti el narrador que evoca la figura materna se muestra cargado de culpas, la de la antigua incomprensión, la del abandono, la de la ausencia tenaz, la de haberle causado dolor. En el capítulo 43 del último libro mencionado, el protagonista recuerda un episodio ocurrido en España, en los momentos de pobreza y desamparo, una pareja que lo protegía como a un hijo, le insinuó la intención de adoptarlo. Dicha intención, que si bien no se cumplió, el joven nunca pudo rechazar directamente, hace también revivir la perturbación de ofender a la madre. El narrador ahonda sus culpas que se conjugan naturalmente con la del olvido de la lengua materna.

Ainsi, aujourd'hui, lorsque le soir, la lampe éteinte, les derniers mots de la langue natale qui revenaient sans que je les appelle ne reviennent plus, le remords est là qui trahit la raison et m'impose l'image de ma mère, isolée, un lumignon à ses côtés. Elle est assise, les mains sur les genoux, inemployées ; des étoiles au dessus, et sous les pieds ; sourde à l'appel de la Lumière, calmement obstinée dans l'attente que, l'un après l'autre, ses enfants la rejoignent, pour leur apprendre à marcher dans le pays sans sol. (236)⁷¹

⁷⁰“ Desde que trato de desenmascararme por medio de la escritura, evoco a mi madre con la esperanza de saldar una deuda de gratitud (...) Cuando, desde tan lejos, miro hacia atrás el camino recorrido, me parece discernir figuras, presencias entre los escombros de un laberinto cuyo diseño se ha borrado. Lo único que se destaca es el hilo que el amor de mi madre ató a mi muñeca y que la muerte no ha cortado, (...) Pero es tarde, demasiado tarde. Y es así como en el pálido reino por donde vagan las Sombras, mi madre, que lo ignora, sigue escribiéndome: “Estoy contenta de que hayas encontrado una segunda madre”. (50-51

⁷¹ Así es que hoy, cuando por la noche, apagada la lámpara, las últimas palabras de la lengua natal que volvían sin que las llamara, ya no vuelven, el remordimiento está ahí, traidor a la razón, y me impone la imagen de mi madre, aislada, con una lucecita a su lado. Está sentada, las manos sobre las rodillas, sin

Los recuerdos encuentran la expresión de intensidad afectiva, que revaloriza una vez más la figura de la madre, recubriéndola con atributos de claridad, sensatez, comprensión y amor sin límites. Las “ondas tenues y sucesivas” con que llegan al narrador los recuerdos permiten mitigar momentáneamente los remordimientos y enfocar el relato en la tranquila dulzura de la madre esperando a sus hijos después de su muerte.

En *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, cuando finalmente el narrador en su vuelta al país va a conocer el lugar donde está enterrada la madre, recuerda una vez más el momento de la despedida dolorosa y del abrazo protector del hijo. La sensación de incredulidad frente al nicho que ostenta el nombre de la madre, la necesidad de tocar la lápida, conducen la conmemoración desde la intimidad a los gestos sociales de la visita a los muertos, aunque persistirá en el narrador que confiesa que aún no ha terminado de perder a su madre, el impulso de buscarla y recrearla en los rasgos y el carácter de sus hermanos y hermanas.

En “Las iniciales”, como ya dijimos, el relato en que se desarrolla más profusamente el homenaje a la madre, el narrador que se nombra como “el escriba”, tiene para sí la misión de dejar testimonio de aquello que recuerda pero también de lo que no conoció, y que la memoria no puede forzosamente otorgarle, porque fue anterior a su propia vida: la juventud y los lugares que habitó la madre, los seres que frecuentó, su vida de duros trabajos y los momentos de la pausa dominical en que la joven de quince años se abstraía en una labor de bordado, palpable testimonio ahora en manos del hijo. De allí que el relato trabaje con la imaginación retrospectiva y la elusiva realidad de los recuerdos. El

función; estrellas arriba, y bajo sus pies; sorda al llamado de la Luz, calmosamente obstinada en la espera de que, uno tras otro, sus hijos se reúnan con ella, para enseñarles a caminar por el país sin suelo. (222)

escritor no ignora el peso de la evidencia, pero también sabe que en la rivalidad entre la realidad y la imaginación ambas se mezclan hasta confundirse en la escritura.

En el capítulo 4 de *Ce que la nuit raconte au jour* el narrador revive a partir de una hoja de papel amarillento, plegada y rasgada donde la madre había anotado la fecha y la hora del nacimiento de cada uno de los hijos, la imagen de ella aplicándose, en su postura modesta y digna, a la escritura de datos tan escuetos como exactos. Del mismo modo se complace en la ilusión de que ella lo instituyó como custodio de la memoria familiar, con la obligación de no dejar que sus muertos sean olvidados.

La imagen de su madre en llanto, repetida en las sucesivas reescrituras ha sido rescatada como un momento excepcional en la vida de una mujer que no mostraba casi nunca sus emociones, pero la memoria la ha preservado por sobre las demás y el narrador lo consigna ya en su texto en español: “Dos veces el llanto, una vez la ira. Y todos los años y la pena de cada día a lo largo de los años, que tienden a borrarse en un cielo denso y bajo, como en un cuadro en que el pintor anega poco a poco los incidentes para salvar la imagen capital.” (1982:16).

CONCLUSIONES

Philippe Lejeune ve en el acto autobiográfico una solemnidad y emotividad que devienen del carácter singular, único, de la autobiografía, derivado del de la vida misma. Afirmar el crítico que en la intención de dar forma definitiva a lo vivido y de otorgar un sentido a todo aquello que la memoria sustrae del pasado, aparece una manera espontánea de acercarse a lo acontecido, que hará que en adelante ese pasado sólo pueda ser visto a partir del relato de ese primer acercamiento. La recomposición del pasado, una vez escrita, no encontrará posteriormente, según Lejeune, la “virginidad” o “disponibilidad” que tuvo en el momento en que el escritor comenzó a escribir su vida, de manera tal que las posteriores aproximaciones al pasado estarán mediadas por ese relato primero.⁷²

Partiendo de las anteriores afirmaciones de Lejeune, podemos constatar que las reescrituras analizadas no poseen la espontaneidad del primer acercamiento al pasado, y si a esto agregamos la variación fundamental del cambio de lengua, podríamos afirmar que la escritura del yo de Bianciotti se aleja de la ilusión de verdad acerca de los hechos relatados, para acercarse a un relato autoficcional en el que lo reescrito se encuentra en función de las necesidades ficcionales o de composición de un nuevo relato, a la vez que van construyendo un imaginario personal en lo que este concepto implica de emancipación de determinaciones literales, en invención de nuevos contenidos liberados o desfasados de lo ya determinado. La abundante práctica transtextual en el ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti, produce variaciones en el orden de la amplificación, la reducción la sustitución y la alusión. A la vez, presenciamos desplazamientos de distinto tipo, relacionados tanto con

⁷² Ver: Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, 50 y ss.

los protagonistas de las diversas rememoraciones como de las circunstancias de las mismas, lo que en ocasiones da lugar a nuevos episodios, retomando el recuerdo en pos de un nuevo relato, que se aparta de la vía de lo autobiográfico para formar por sí mismo una unidad en el nuevo libro.

En este sentido, es significativa una reflexión del narrador en el último libro del ciclo, cuando el escritor reconocido vuelve a ver, junto a uno de sus hermanos, la casa de la infancia y escribe: *“Nous étions restés dans l’embrasure de la porte, Orlando et moi, et je ne savais plus si je visitais la maison d’enfance, ou si je revisitais certains pages d’un livre où je m’en étais souvenu.”* (1999 :49) ⁷³

La acción que ejercen sobre el lector de Bianciotti las remisiones a textos anteriores, conducen la lectura por dos vías: en los casos en que la reescritura no se aparta esencialmente del relato primero, se reivindica el “pacto autobiográfico”, ya que ratifica la pertenencia del episodio al ciclo de la autobiografía; en los casos en que se modifica el episodio, ya sea por la variación de la mirada del yo del presente, o por las necesidades de la nueva ficción, la lectura se desliza hacia la especulación acerca del contenido autoficcional de la obra. De libro en libro, el autor va redefiniendo y conformando cierta imagen de sí, en relación con los recuerdos, equilibrando laboriosamente la memoria y la ficción.

Al revisar el imaginario personal de Bianciotti y su gestación en la obra literaria no pudimos dejar de ver la importancia que tenían en esta construcción las imágenes que representan sitios ineludibles de los escritos autobiográficos y autofccionales.

⁷³ « Orlando y yo permanecemos en la puerta, y yo no sabía si estábamos visitando la casa de mi infancia, o si volvía a visitar las páginas de un libro dentro del cual yo me recordaba ». (48)

Hemos partido de la definición amplia de Wunenburger que denomina “imaginario” a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras a partir de imágenes visuales y lingüísticas, que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una articulación de sentidos propios y figurados.⁷⁴ Es decir, nos hemos referido a un conjunto de imágenes que remiten a una esfera psíquica, donde han tomado su forma y su sentido. En este conjunto de representaciones, que no implica necesariamente una organización sistemática de sus contenidos, podemos ver un principio generador, una especie de matriz en la que se forman las imágenes que dan lugar a las combinaciones posteriores. Este principio, creemos, estaría en las imágenes de inmensidad del campo de la infancia, y las demás se combinan, se alejan y se aproximan a ésta y generan otras esferas de significación, como la de la huida, los padres, la familia, la literatura, que tienen su centro en aquella, matricial, de la llanura argentina.

⁷⁴ J.J. Wunenburger, op.cit. p.15. (El autor analiza los estudios sobre el tema de las diferentes teorías en la segunda mitad del siglo XX en “Introduction à l’imaginaire”, PRISMA Paysages critiques de l’imaginaire, II. Recherches sur la littérature d’imagination au Moyen âge. Tome XXVI/ 1 y 2, n° 51-52 Janvier-Décembre 2010. Centre d’études supérieures de civilisation Médiévale. Faculté de Lettres et des Langues. Université de Poitiers. p187-211.

CAPÍTULO III

LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO AUTOFICCIONAL

1. La trilogía autoficcional.

Cuando un escritor dice “yo” en su literatura, más allá de todas las corrientes contemporáneas hacia la escritura de lo íntimo que lo hayan podido impulsar, o los compromisos editoriales que haya querido tomar, cuando asume hablar de sí y de su propia vida, aparece casi siempre la escritura de un itinerario, un peregrinaje, un camino recorrido que explica cómo uno se ha convertido en lo que es. Si partimos de los cuantiosos e importantes estudios de Philippe Lejeune y de la definición ya clásica de la autobiografía propuesta por este autor podemos comprender la condición de “relato de una trayectoria” que tienen este tipo de escrituras: “Llamamos autobiografía al relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”⁷⁵

Hay algo en la escritura de la autobiografía y también de la autoficción, que resulta para el mismo escritor una especie de revelación acerca de su vida, que surge en el acto de la escritura. Héctor Bianciotti ha dicho a propósito de su obra autoficcional: “Escribí este

⁷⁵ Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971, p 14 . « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »

libro tripartito por la insistencia de amigos íntimos. Ellos me conocían muy bien y, sin embargo fue como si el texto escrito resultase más serio que todo lo que sabían de mí.”⁷⁶

La trilogía autobiográfica publicada en Francia desde 1992 hasta 1999 se inicia de manera sesgada o fragmentaria, como hemos visto, en algunos relatos anteriores escritos en español y en francés, a los que ya hemos hecho referencia, mientras que en sus últimas obras el autor deja de lado su proyecto autobiográfico pero no su propensión por las escrituras del yo, pues en las fronteras del género, elige la novela en primera persona y el intercambio epistolar para hablar de sí mismo con mayor sinceridad⁷⁷. Bianciotti narra la trayectoria de su vida exponiendo los episodios más significativos, realizando una recomposición literaria de un yo al que no cesa de contemplar como una imagen de Narciso, que se conoce a sí mismo en la percepción fascinada de sí.

La obra está constituida por *Ce que la nuit raconte au jour* de 1992, relato de la infancia y juventud del protagonista en la Argentina, *Le pas si lent de l'amour* de 1995, que narra su itinerario por Europa hasta la llegada a París, y el último libro: *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* de 1999⁷⁸, donde el autor relata su regreso al país, y el posterior retorno a Europa. Los textos fueron traducidos posteriormente al español por la editorial Tusquets en Barcelona, con los títulos: *Lo que la noche le cuenta al día*, con traducción de Thomas Kauf, en 1993, *El paso tan lento del amor*, con la traducción de Ernesto Schóo en 1996, y *Como la huella del pájaro en el aire*, con el mismo traductor, en 2001.

⁷⁶ H. Bianciotti, “Autodefiniciones” en La Nación, 2001.

⁷⁷ Nos referimos a *La nostalgie de la maison de Dieu*, Paris, Gallimard, 2003 y *Lettres a un ami prêtre*, Paris, Gallimard, 2006.

⁷⁸ H. Bianciotti *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Grasset, 1992, *Le pas si lent de l'amour*. Paris, Grasset, 1995, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris, Grasset, 1999.

El concepto de trayectoria, como en todo relato autobiográfico, puede ser considerado como eje de la narración del ciclo de Bianciotti en los tres volúmenes, pues el relato parte de la infancia y en una línea que se podría considerar cronológica, termina en el presente del escritor.

El comienzo del primer libro funciona como apertura del ciclo y no deja dudas acerca de la intención autoral de escribir la vida, revisar el recorrido, contar cómo ha sido el camino. Dice el narrador en *Lo que la noche le cuenta al día*

Aujourd'hui, c'est ma vie qui me cherche.

A aucune époque, je n'ai éprouvé le goût d'y penser, ni en aval ni en amont, et moins encore d'élucider telle attitude ou tel revirement susceptibles de surprendre ou d'intriguer mes proches. Mes nous avons tramé ensemble une tapisserie, accentuant ou estompant le contour des figures au gré des jours, rehaussant ou atténuant jusqu'à l'effacement leurs couleurs ; et maintenant que l'hiver approche après lequel il n'y aura plus de printemps, maintenant que, de quelque étendu que s'avère la durée du sursis, l'échéance est pour demain, l'envie m'a pris de scruter son envers: le tressage, les fils noués et ceux qui pendent, inemployés. (5)⁷⁹

Esta declaración sitúa al escritor al final del recorrido de la vida, lo que de alguna manera requiere o incita a hacer un balance, o siguiendo la metáfora, mirar el revés de la trama y entender cómo ha estado hecha. Sin embargo, a la claridad de esta intención, primer punto que va a emparentar los libros de Bianciotti con las autobiografías clásicas, se le agregan otros elementos que, al no ser claramente referenciales, intensifican la impresión

⁷⁹ Hoy, mi vida es quien me busca.

En ninguna época he sentido el deseo de pensar en ella, ni hacia adelante ni hacia atrás, y menos aún de dilucidar tal actitud o tal cambio repentino susceptible de sorprender o de intrigar a mis allegado. Pero juntos, mi vida y yo, hemos tejido un tapiz, acentuando o difuminando los contornos de las figuras, al filo de los días, realzando o atenuando, hasta borrarlos sus colores; y ahora que se aproxima el invierno tras el cual ya no habrá más verano, ahora que, sea cual fuere la duración de la prórroga, el plazo vence mañana, me han entrado ganas de examinar el reverso: el trenzado, los hilos anudados y los que cuelgan, sin usar. (9) Todas las traducciones corresponden a las ediciones antes citadas.

de incertidumbre acerca del estatuto del género, entre la autobiografía y la autoficción. Podríamos mencionar al respecto las rupturas de la cronología, las digresiones, la construcción casi teatral de ciertos episodios o el desarrollo casi lírico de las imágenes. Al imponerse la composición sobre la referencia, el relato se vuelve ambiguo por momentos, sugerente, y el lenguaje cuidado y poético contribuye a la impresión de una referencialidad lejana, inasible. Los títulos de los libros van también en esta dirección y pueden ser indicativos de esta tendencia del relato de Bianciotti: denotan la preferencia por cierta extensión, por la metáfora lírica, por la sugerencia mucho más que por la referencia, lo que inclina los textos hacia la composición metafórica, e impresionan como una escritura poética alejada de la estricta realidad.

El mismo Bianciotti, que ha expresado su escepticismo respecto de la exactitud y la verdad de la escritura en las autobiografías de escritores, define su trabajo de escritura y rememoración más ligado a la labor poética que a una supuesta verdad difícil de asir.

Y como siempre he preferido la realidad a través de las palabras o de sonidos o de colores minuciosamente ordenados a la realidad "natural", me reduje al ritmo de la frase, a la chispa que nace en la trama del lenguaje cuando dos palabras se entrecrocán, a una analogía inesperada, a las melodías que parecen contarnos nuestro propio pasado.⁸⁰

Desde la perspectiva de los tres libros como un ciclo, se nos impone al menos una observación preliminar, que creemos el análisis aclarará: la trayectoria de una vida y el proyecto de apresar algunos momentos en la inestabilidad de la memoria personal o colectiva es, siguiendo la metáfora del comienzo, el cañamazo donde se teje el tapiz de las

⁸⁰ H. Bianciotti, Autodefiniciones. *La Nación* 2001.

dos primeras obras, mientras que *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, aun cuando no deja de volver al pasado del escritor, a su familia, poniendo en escena a los hermanos mayores, y situando el relato en la ciudad de Córdoba, es un libro diferente, sin el dinamismo de las aventuras pasadas, como cierre de un ciclo donde termina de definirse la imagen del escritor consagrado.

El primer capítulo de *Le pas si lent de l'amour*, segundo libro de la trilogía, retoma el motivo principal del comienzo del ciclo: la percepción de la vida como trayectoria, aunque el escritor aclara que lejos de ser un camino recto, la observación retrospectiva da la impresión de un zigzaguo continuo, en el que es posible vislumbrar muchos recomienzos. Una muy breve recapitulación da cuenta de lo narrado anteriormente, reforzando las señales de continuación del relato, actualizando la sucesión de las etapas que componen *Ce que la nuit raconte au jour*.

Aussi, ai-je quitté la plaine natale, et les miens, avant la puberté; à dix-huit ans le refuge que m'offrit le séminaire; et, six ans plus tard, mon pays; tout cela, et davantage ceci, sans moyens, juste une manière d'instinct de bête traquée et l'ambition de me confondre au plus vite avec l'idée que je nourrissais de moi-même. (1995:7-8) ⁸¹

Este segundo volumen vuelve a la evocación del viaje a Europa con que finalizaba el anterior, en la imagen de un joven emigrante a bordo del barco que partía hacia Italia, eufórico, alejándose de todo su pasado. Este libro se retoma el mismo viaje, la llegada a Nápoles y las distintas etapas de un largo itinerario europeo que culminará en París y en la adopción de la lengua francesa.

⁸¹ Así, abandoné la llanura natal, y los míos, antes de la pubertad; a los dieciocho años, el refugio que me ofreció el seminario: y, seis años más tarde, mi país; todo esto, y más aún, sin medios, como por un instinto de animal perseguido y por la ambición de confundirme cuanto antes con la idea que yo abrigaba de mí mismo (9-10)

La última obra, en cambio, rompe con la continuidad del trayecto de la vida mantenida en las anteriores, al omitir los años que siguieron, los de la consagración del escritor en París, los libros publicados, la entrada en la Academia, es decir deja en blanco los mejores años de su vida de escritor y de su vida pública, y retoma la obra autobiográfica con el relato de la vuelta al país natal. Hay en este lapsus seguramente muchas más razones de las que hemos encontrado, y a las que oportunamente nos referiremos, pero para no perder de vista el análisis que nos permite pensar la obra como un ciclo, debemos destacar antes, que en el capítulo final de *Le pas si lent de l'amour*, a la vez que, en el comienzo, alude sutilmente al título del libro anterior: *La nuit et le jour se partagent le ciel comme l'oubli et l'imagination notre mémoire;*"(329)⁸² deja entrever el lapsus que seguirá, en una reflexión acerca del cambio de lengua que se produjo de manera inevitable:

Les mots, qui ont arrêté mon récit il y a environ un quart de siècle, se devaient de consigner cette métamorphose, seul événement approprié à leurs alchimies. Et toutes ces années peuplées d'amitié, de revers, de paysages, de souffrances, de visages? Et les innombrables battements du temps?

Ils se dérobent, les mots; ils n'ont pas encore fait leur miel. La réalité, paraît-il, doit vieillir pour ressembler à la vérité. (331-332)⁸³

En este tercer volumen, si bien se mantiene aún la estructura cronológica, un tanto disimulada o difusa, el relato da un paso más hacia el testimonio de lo vivido a partir de la presencia de los hermanos, presentándolos con sus nombres verdaderos, y los

⁸² "El día y la noche se reparten el cielo como el olvido y la imaginación nuestra memoria"(307).

⁸³ Las palabras, que detuvieron mi relato hace un cuarto de siglo, debían consignar esa metamorfosis, único acontecimiento apropiado a sus alquimias. ¿Y todos esos años poblados de amistad, de fracasos, de paisajes, de sufrimientos, de rostros? ¿Y los innumerables latidos del tiempo?

Las palabras se esquivan; todavía no han hecho su miel. La realidad debe, según parece, envejecer para parecerse a la verdad. (310)

acontecimientos públicos en los que participaron, como la conferencia de Bianciotti en la Alianza Francesa de la capital cordobesa.

2. Final del ciclo

Al comparar la autobiografía con el diario, Philippe Lejeune, que encuentra un modelo de oposición y complementariedad entre ambos, explica que el final de la autobiografía está virtualmente desde el comienzo, porque el relato que se empieza debe terminar en el momento que se escribe. Es decir que en las autobiografías el punto de llegada se conoce porque el escritor se encuentra en él y todo lo escrito lo es en función de este punto, de la explicación de la manera en que se llegó, es decir que el término de la autobiografía se desplaza con la misma escritura.⁸⁴

Los últimos capítulos de los libros de Bianciotti presentan una especie de rito de finalización, donde el narrador contempla al yo que fue, al personaje que abandona en ese momento y sobre el que pone en marcha una reflexión. En el primer volumen el yo del presente especula acerca de la conciencia del joven que hasta allí ha sido protagonista del relato de la vida, lo contempla y juzga de alguna manera, porque así se lo permite el tiempo transcurrido y el conocimiento de lo que vino después. La ansiedad de vida y libertad permiten en este final una proyección clara hacia el futuro, tanto el de la experiencia vital como el del relato:

⁸⁴ Lejeune, Philippe "Comment finissent les journaux" p213 en Lejeune, Philippe, Viollet Catherine. *Genèses du « Je » Manuscrits et autobiographies*. CNRS Editions, Paris, 2000, p209 -238.

“Un réveil en lui de la consciente lui permit-il d’entrevoir les dangers qu’il courrait? N’admettant guère de rupture avec lui-même, il en chassa la menace, imbu des pouvoirs de sa liberté. Il savait que l’on n’est pas souvent fier d’appartenir à l’espèce, laquelle est aveugle et sans pitié. Mais il se dit- et c’est là où nous nous quittons,- que quoi qu’il advînt sur les rivages encore indiscernables, la misère et l’échec et même la mort, tout serait en fin, et pour toujours, en l’honneur de la vie. (1992:274)⁸⁵

Los capítulos finales de los dos libros siguientes desarrollan largas cavilaciones saturadas por la nostalgia de un autobiógrafo que intenta detallar la propia experiencia temporal. En las palabras con que termina *Le pas si lent de l’amour*, libro en que el relato del viaje diseña la forma, no podía faltar, junto a la meditación acerca del paso del tiempo, la mención a la *Odisea*, aunque la aventura ya se haya hecho intangible y no haya viaje de regreso.

Le temps? J’ai gravi ses pyramides de sable, autant de marches escaladées sur une face que descendues sur une autre. A mesure, le corps se mit à parler plus fort que l’esprit : je l’ai promené de-ci de-là par les traverses des chimères ; utilisé, joui, usé ; et me voilà aux aguets, attentif à lui, rien d’autre désormais qu’une machine à soupirs jusqu’à la nouvelle espérance et au nouveau commencement ?

Ne restera pas l’être, mais l’image ; même pas l’image, son reflet ; le reflet de cette allumette qu’un passant a grattée dans la nuit. Les ossements, seul, parviennent au pays des morts où tous les hommes sont également intéressants, où sous n’importe quelle pierre tombale dort et s’efface syllabe après syllabe la mémoire du monde.

La vie a été trop dissipée pour le pas si lent de l’amour ; il se fait tard ; et je n’ai pas d’Ithaque. (1995: 332)⁸⁶

⁸⁵ ¿Acaso un despertar de la conciencia le permitió vislumbrar los peligros a los que se exponía? Incapaz de admitir ruptura alguna consigo mismo, él rechazó esa amenaza, convencido del poder de su libertad. Sabía que pocas veces se está orgulloso de pertenecer a la especie, que es ciega y despiadada. Pero se dijo –y allí es donde nos separamos- que le adviniera lo que fuere en las orillas todavía indiscernibles, la miseria, el fracaso o la muerte, todo sería al fin, y para siempre, en honor de la vida. (273)

⁸⁶ ¿El tiempo? Trepé a sus pirámides de arena, tantos escalones hacia arriba por una faz, como hacia abajo por la otra. De acuerdo, el cuerpo se puso a hablar más alto que el espíritu; lo he paseado de aquí para allá por las sendas de las quimeras; usado, gozado, gastado; y heme aquí en acecho, atento a él, desde ahora sólo una máquina de suspirar –¿hasta la nueva esperanza y el nuevo comienzo? No quedará el ser, sino la imagen; ni siquiera la imagen, sino su reflejo; el reflejo de esa cerilla que un transeúnte enciende en la noche. Tan sólo las osamentas llegan al país de los muertos, donde todos los hombres son igualmente interesantes, bajo no importa qué lápida duerme y se disuelve, sílaba a sílaba, la memoria del mundo.

La impresión de culminación del ciclo de la autobiografía se refuerza en el tercer libro, al hacerse mucho más personal la meditación acerca del paso del tiempo y de la cercanía de la muerte. El yo, representándose en el mismo momento de la escritura, interroga la imagen del niño de seis años que fue y que guió obstinada y caprichosamente sus pasos. Niño del que trató de librarse a causa de la desmesura de la tarea que le imponía, pero sin el cual no hubiera sido posible su porvenir:

Il sera encore à mes côtés lorsque la mort viendra, ce soir, demain ou dans quelques années, moins pour me tenir compagnie que pour me commander de ne pas perdre contenance. Si je lui donne satisfaction, je l'entendrai murmurer: "C'est bien, ainsi." Alors il s'assoira près de moi et, pour la dernière fois, nous écouterons tous deux la plaine, où le temps s'écoute. (233)⁸⁷

Se multiplican en este final los elementos de unión con los libros anteriores: por un lado, la idea del escritor que se sintiéndose al final de su vida, proyecta el momento de su muerte y vuelve en ese instante decisivo al lugar donde todo empezó, la infancia y la llanura. Por otro lado, a nivel del relato, el procedimiento de aludir sutilmente en la última frase a los títulos de sus libros anteriores, cierra el círculo y definitivamente, el relato de su vida.

La nuit prend le jour par la main. Rien de ce qui m'a blessé ne me blesse. Et j'entends la rumeur de la vie qui en catimini s'éloigne et s'évapore : comme la

La vida se ha disipado demasiado, para el paso tan lento del amor; se hace tarde; y no tengo ninguna ítica. (310)

⁸⁷ Él seguirá a mi lado cuando la muerte llegue, esta noche, mañana, o dentro de unos años, menos para acompañarme que para ordenarme que no pierda el dominio de mí mismo. Si le doy satisfacción, le oiré murmurar: « Está bien así ». Entonces se sentará a mi lado y, juntos escucharemos a la llanura, donde puede oírse el tiempo. (220)

goutte de rosée sur le brin d'herbe ; comme l'écume à la crête des vagues ; comme la trace de l'oiseau dans l'air. » (233).⁸⁸

Respecto del montaje general de la autobiografía, los tres libros están equilibradamente divididos en capítulos numerados, sin títulos: sesenta en primero, setenta y seis en el segundo y sesenta y cinco en el tercero; comprendemos así el principio de la partición, en la conjunción de los acontecimientos cruciales de la trayectoria vital del escritor, que se dieron alrededor de tres viajes: a Europa, a París y la vuelta a la Argentina. La vida del narrador es evocada en una sucesión de movimientos, de permanencias provisorias, de traslados voluntarios u obligados hasta su instalación definitiva en París. Estos tres grandes viajes, siendo fundamentales en el itinerario vital del protagonista, no son los únicos ya que sucesivos traslados van jalonando una autobiografía en que la recurrencia al tema de la huida es ineludible. El protagonista se va de la chacra familiar cuando no tiene aún doce años, a estudiar, siguiendo una supuesta vocación religiosa, a Córdoba, luego al seminario en Moreno, en las cercanías de Buenos Aires, a los dieciocho años desiste y se traslada a Villa del Rosario, de allí a la ciudad de Córdoba y más tarde a Buenos Aires. El primer libro culmina con el viaje a Europa. En el segundo, la vida del protagonista transcurre en Nápoles, Roma, Madrid, Marbella, hasta que después de seis años llega a París y en la tercera obra, el viaje a la Argentina después de muchos años, abre la última etapa en la rememoración.

Estos cortes constructivos del ciclo autobiográfico, a la vez que revelan el gusto por la simetría, componen un ritmo en el que el espacio y el tiempo se ligan de manera

⁸⁸ La noche toma de la mano al día. Nada de lo que me hirió me hiere. Y oigo el rumor de la vida que a hurtadillas se marcha y se evapora: como la gota de rocío sobre la brizna de hierba; como la espuma en la cresta de las olas; como la huella del pájaro en el aire. (220)

indisoluble: desplazamiento de los seres en la sucesión del tiempo, pasos, huellas invisibles del hombre en el mundo.

2. *CE QUE LA NUIT RACONTE AU JOUR*

En busca de los orígenes- La profundidad de los recuerdos

Organizado alrededor de las experiencias más íntimas de la infancia, la adolescencia y la juventud, el relato va a recoger, en el primer libro del ciclo, los hilos de un enmarañado tejido de recuerdos para reordenarlos y elaborar ante los ojos del lector una trama en dos sentidos: una que se construye con la representación de un tópico fundamental de los relatos autobiográficos como es la formación del yo, y en el reverso la recreación del imaginario de la Pampa. Ambas direcciones se entrecruzan, se complementan, y terminan formando una tela donde anverso y reverso son iguales y fusionan en un mismo dibujo los elementos de una geografía y los de una personalidad que va gestándose en disonancia con el lugar de origen.

El libro presenta desde el comienzo muy claramente su estrategia de escritura, en el diálogo constante entre los acontecimientos que la búsqueda de la memoria del narrador va rescatando, y la valoración que de ellos hace el yo del presente, dejando en claro que el lector asistirá a la construcción de una personalidad a partir de los hechos que el escritor considerará más apropiados a ese fin. En consecuencia, la cronología exhaustiva no será una de las preocupaciones del relato y estará al servicio de la interpretación que el narrador dará a los acontecimientos que elige contar. Estructurado en sesenta capítulos, los treinta primeros corresponden a la infancia junto a la familia. En la mitad de la novela se produce el primer alejamiento del niño de la estructura familiar: la estadía con los franciscanos, y de

allí en adelante, en los capítulos de la segunda parte se sucederán los traslados al seminario de Moreno, a Villa del Rosario, a la ciudad de Córdoba, a Buenos Aires y finalizará con el viaje del joven escritor a Europa.

Respecto de la estructura de sus novelas, Bianciotti ha declarado, en una entrevista⁸⁹:

No sé, yo pienso que sustituyo la intriga por una estructura, una estructura de orden casi musical. Para mí empezar una novela significa que ante todo he encontrado personajes, que entreveo en cada uno una historia y nunca sé si van a cohabitar o no. Hay un momento en que yo veo el principio y el fin de una novela. Y luego sé que si el libro tiene trescientas páginas, sé que si entre la página ochenta y la ciento veinte hay una escena importante u ocurre en un lugar o país que no es el presente de la novela, sé que cien páginas antes del final, hay que repetir una escena en el mismo ambiente. Es decir que el centro, la mitad del libro debería ser un ápice, crear una tensión particular. Es decir, yo creo que tengo el sentido de la estructura pero no el de la intriga.

La rememoración del mundo de la infancia es valiosa en diferentes sentidos, pero se presenta por lo general rodeada de muchas imprecisiones; como contrapartida de esta incertidumbre, Philippe Lejeune, en un libro donde examina la génesis de los relatos de la infancia, señala la intensidad de estos recuerdos como garantía de veracidad en los relatos autobiográficos, donde son percibidos como fidedignos y capaces de otorgar una experiencia más verdadera que la experiencia actual del adulto.⁹⁰

Ce que la nuit raconte au jour se abre con la intención de examinar la propia vida y el autobiógrafo inscribe su nacimiento a partir de una significativa valoración de dos desventajas que estaban en su destino, la suerte poco favorable y la rusticidad en la que tuvo lugar su llegada al mundo: *“Les fées ne se sont pas penchées sur mon berceau dont je*

⁸⁹ Rodríguez, H. “Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti” en *Tramas... para leer la literatura argentina .I Generaciones Perdidas*. Vol. III-Nro. 7. Buenos Aires, 1997, p 49

⁹⁰ Ph. Lejeune. « L ‘enfance fantôme » en *Les brouillons de soi*. Paris, Seuil, 1998 p35 y ss.

*me souviens que le bois profond avait des aspérités”(5).*⁹¹ Como de hecho la memoria no rescata las circunstancias ni las sensaciones, Bianciotti resuelve el relato del “imposible recuerdo” de sí mismo en la cuna, con su certeza de adulto que concluye que allí el recién nacido, paralizado por un “vendaje constrictor” que era de uso en la época, luchaba su desigual batalla de la que sus nervios sufrirían las consecuencias. El narrador dice haber reconocido la “atrocidad de esos momentos” tiempo después, en los primeros meses de vida de Élida, su hermana menor, al percibir la angustia de la pequeña apresada de la misma manera, en el vendaje que la costumbre había impuesto.

Encontramos en la presentación de un episodio tan temprano en la vida del protagonista, no solo una muy visible intención de mostrar la génesis de una personalidad nerviosa, sino también el punto de partida de todas las explicaciones que a lo largo del ciclo el narrador dirigirá al lector para dar cuenta de su ansiedad por librarse, desatarse, y finalmente huir de su lugar de origen.

J'étais, au sens primitif de la métaphore avant qu'elle ne cristallise, un paquet de nerfs. D'où, me dis-je, la volonté d'enfreindre qui m'aiguillonne sans trêve, et ce désir d'une course éperdue, d'un fracas ultime, que je ressens toujours, grâce auquel s'épuiserait, une fois pour toutes, la violence qui ne cesse de m'habiter et que discipline, en ce moment, le maniement de la plume ; d'où aussi que tiennent par-dessus tout au système de précautions, de manières, de politesses mis au point par les hommes au cours des siècles pour moins s'entre-tuer, dans lequel je me confie et avec lequel je me bande. Je me crains ; je m'obéis... (1992 :7)⁹²

⁹¹ Las hadas no se inclinaron sobre mi cuna, cuya madera profunda recuerdo que tenía asperezas” (9).

⁹² Era, en el sentido primitivo de la metáfora antes de que cristalizara, un manojo de nervios. De ahí, me digo, la voluntad de transgredir que me agujonea sin tregua, y ese deseo de una carrera enloquecida, de un estrépito postrero, que sigo sintiendo, gracias al cual se agotaría, de una vez por todas, la violencia que no cesa de vivir en mí y a la que, en estos momentos, disciplina el manejo de la pluma ; de ahí, también, que me empeñé en cultivar el sistema de precauciones, de modales, de cortesías perfeccionadas por los hombres a lo largo de los siglos para matarse un poco menos unos a otros, tras el cual me confino, « fajado ». Me temo; me obedezco. (10)

Uno de los aspectos sobresalientes del discurso de la literatura del yo es la relación del narrador con su personaje. La identificación del narrador con el protagonista de su historia no funciona en este caso en el nivel emotivo sino en el plano intelectual ya que el escritor trata de identificar los orígenes de la personalidad, y la búsqueda de los momentos decisivos se hará desde los efectos a las causas. Es decir: el narrador adulto, que conoce los rasgos de su personalidad, y de algunos aspectos de su carácter que querría dar a conocer o explicarse a sí mismo, tratará de explicarlos como efectos de aquellos hechos infantiles que la propia memoria o la memoria familiar le conceden. De allí que una costumbre doméstica que podría presentarse como un hecho curioso o un detalle costumbrista es erigida como la causa de una característica de la personalidad del escritor, que paso a paso se va dando a conocer en su escritura.

Respecto de otros elementos que conforman en general los relatos de nacimiento, tales como la fecha, el lugar del recién nacido en el orden de los hermanos y las relaciones con la familia, van apareciendo en forma desgranada en los primeros capítulos, privilegiando siempre la posibilidad de presentar estos hechos en la lógica del relato explicativo de la génesis de su naturaleza, por ejemplo al mencionar su nacimiento bajo el mismo signo astrológico que su madre, lo que explicaría las afinidades entre ellos y algún aspecto misterioso que podría superponerse al común vínculo entre madre e hijo. Por otra parte, los datos del nacimiento biológico, están fechados en relación con un acontecimiento político: la llegada de Perón al poder. El tono negativo de la descripción y la valoración del territorio de la pampa oscurecen el mismo momento del nacimiento, agregando inexorables desventajas a la vida recién comenzada.

Il s'en fallait de quinze ans que Perón ne prît le pouvoir lorsque je suis né, au mois de mars, dans cette plaine argentine que j'ai essayé de décrire, ou d'exorciser, tant de fois. Longtemps je n'ai connu du monde que la nature la plus austère, la plus avaricieuse qui soit : un sol étendu à l'infini qui ignore les aménités que le mot « paysage » suggère, (...) (1992 :10) ⁹³

El narrador es el anteúltimo de los hermanos, seguido de Elvira, la pequeña en pañales, que reaparece en una colección de recuerdos-imágenes al finalizar el capítulo 30. Las hermanas, nombradas Cecilia y Elvira, son las muchachas que cosen, cocinan, reciben revistas de la capital o asisten a los bailes del pueblo; la mayor es recordada por los cuidados y la función casi materna que tenía para el niño en sus momentos de congoja. De los hermanos, el narrador nos da sólo un nombre el del hermano mayor, llamado “el Primogénito”, y en una ocasión, Francisco, protagonista de algunos episodios, y a quien el niño no quiere porque es ostensiblemente el preferido de su padre. El nombre propio del protagonista es escamoteado, así como los del padre y la madre. No se expresa el patronímico, solo se refiere su ascendencia italiana, motivo de vergüenza para el niño que sentía el desprecio que había en el país por el inmigrante italiano.

Ya hemos hablado de los núcleos de la memoria que Bianciotti reescribe en muchos de sus libros, entre ellos de los episodios que van configurando la imagen de los padres. El escritor confiesa no haber amado a su padre, que sin embargo ha dejado en cada uno de sus hijos una impronta importante. El niño que fue le temía, así surge el recuerdo de una tarde de lluvia apacible, rota por la ira del padre que da rienda suelta a su desprecio por un peón, que cree le ha querido robar.

⁹³“Faltaban quince años para que Perón retomara el poder cuando nací, en el mes de marzo, en esta llanura argentina que he tratado de describir, o de exorcizar, tantas veces. Durante largo tiempo sólo he conocido del mundo la naturaleza más austera, más avariciosa que pueda darse: una tierra que se extiende hasta el infinito y que ignora los encantos que la palabra « paisaje (...)» (14)

Et tout à coup las, sur un petit signe de don Benito, sa colère se change en un remuement de lèvres que finit par lui distendre les traits. Il sourit. Le sourire de mon père, s'ouvrant sur la rangée des dents effilées, je n'en saurais dire la peur qu'il me causait, comme d'un démon se découvrant derrière un masque. (1992:76)⁹⁴

Por otra parte se destaca la incitación a la lectura que el padre, “orgullosa de aliviar nuestra ignorancia” estimula en los hijos varones a partir de los suplementos del diario que recibían una vez a la semana, legado que el narrador sabe fundamental en su formación, pero que se agrega a las deudas que el progenitor no dejará de reclamar.

Au fond –je dis « au fond » parce que je ne l'ai pas aimé-, certaines sollicitudes de mon père à notre endroit, qui pesaient sur nous comme un prêt qu'il faudrait rembourser au centuple, auront creusé dans l'esprit de ses enfants des empreintes indélébiles. D'où lui venait-elle cette manière de superstition de la culture, alors qu'il savait à peine lire et écrire – se vantant, par ailleurs, de n'être resté pas plus de treize jours dans son école des champs, à laquelle il ne retourna jamais après avoir jeté son encier contre le mur, outré des mauvais traitements que l'instituteur réservait à l'un des petits ? (83,84)⁹⁵

Los recuerdos primordiales sobre los que Bianciotti reconstruye la trayectoria de su niñez tratan de precisar el primer contacto, o la primera vez que los hechos se presentaron para enseñarle algo que se presume fundamental en la vida: el despertar de su sensibilidad, de sus miedos, de sus placeres y de sus rechazos. Esos momentos, que siguen actuando en el yo del presente, se manifiestan como ya hemos dicho, como la explicación o el origen de algunos de los rasgos que van a ir componiendo su personalidad, desde aquellos que van a

⁹⁴ “Y, de pronto, cansado, a una leve señal de don Benito su ira se transforma en un meneo de labios que acaba por distenderle los rasgos. Sonríe. No sabría expresar el miedo que me daba la sonrisa de mi padre, abierta sobre los dientes afilados, como la de un demonio detrás de una máscara.” (79)

⁹⁵ “En el fondo- digo “en el fondo” porque no lo quise-, ciertas atenciones de mi padre con nosotros, que nos pesaban como un préstamo que habría que devolver al céntuplo, labraron sin duda en la mente de sus hijos huellas indelebiles. ¿De dónde le venía esa especie de superstición de la cultura, si apenas sabía leer y escribir –y se jactaba, por lo demás, de no haber permanecido más de trece días en su escuela rural, a la que jamás volvió después de lanzar su tintero contra la pared, indignado por los malos tratos del maestro a uno de los pequeños?” (81)

cobrar gran importancia, hasta alguna manía o conducta curiosa que sólo añaden detalles menores. El narrador, examinando sus recuerdos, encuentra las razones que le permiten reconstruir el terreno en que han crecido obsesiones, sus miedos, o algunas de sus miserias. Así van a ir sucediéndose recuerdos de las primeras imágenes, que desde la cuna reflt看an el mundo familiar y social del escritor.

La búsqueda de los puntos neurálgicos de su personalidad en el extenso territorio de la infancia, no podría por alto el tema del despertar de los sentidos, del placer, de la sexualidad. En el interés de develar estas cuestiones, el narrador dice aquello que no se decía, cuenta lo inconfesable, revelando el interés muy temprano del niño por el cuerpo y las sensaciones que se despiertan en él, que al estar asociadas a lo prohibido, lo atraían irremediabilmente. Algunos episodios de la infancia van a ilustrar la precocidad con la que la obsesión carnal estará presente en su vida, asociándola con las miradas a los espejos: las caricias inocentes del niño a su pequeña hermana que le descubren la exploración del placer, mucho antes de entenderlo, el descubrimiento del placer del propio cuerpo, y su reivindicación obstinada, y el recuerdo cardinal del placer del hermano mayor y su consecuencia inexorable para su propia sexualidad: « *Dans la chambre des garçons, je ne contemple pas, j'épie. Sur la pointe des mots, j'arrive au centre incandescent de ma vie, là où je retomberais toujours, poussé par l'image de l'Aîné (...)* » (97).⁹⁶ El narrador, sin inhibiciones ni pudores desarrolla largamente el episodio del niño que descubre en una siesta de verano los umbrales de la sexualidad, mediados por los espejos que reflejan el

⁹⁶“En la habitación de los chicos, no contemplo, espío. Con cautela, con palabras de puntillas, llego al centro incandescente de mi vida, allí donde siempre volveré a caer, empujado por la imagen del Primogénito (...)” (99)

cuerpo y sus placeres: *“Voilà par quels chemins le désir m’a mené bride abattue. Et toute la vie n’aura suffi à atténuer cette vision qui m’a pénétré jusqu’aux moelles. (100) »*.⁹⁷

Como en una retórica de la confesión, los episodios derivan en reflexiones sobre la culpa anterior a la noción del pecado y sobre la naturaleza sensual del hombre. El narrador no llega a instalar estos debates de la vida adulta en la infancia que trata de resucitar, lo que nos permite comprender que la intensidad de las vivencias e intuiciones del protagonista cuando niño lo dejaban como desposeído de la comprensión, en un estado de perturbación que se resolverá muy lejos, en el tiempo. En este sentido está relatado el embelesamiento del niño frente a Tomasito Carrara, un joven amigo de sus hermanos mayores, que por venir de la ciudad y de una familia rica tiene para él, un aura de perfección y distinción más notable en el contraste con la torpeza de los suyos. El recuerdo del enamoramiento infantil adquiere en la reflexión posterior al relato un sesgo lírico:

“Le cœur des enfants se fend aussi d’amour et personne ne saurait les consoler là où en eux-mêmes ils se réfugient quand cela les atteint, quand cela leur arrive de la part de l’inconnu, avec les roulements illuminés et les désastres d’un orage. Ils s’enfoncent dans leur secret, pareils à la bestiole infirme qui se terre, sans mots pour cerner leur chagrin, blessés à vie.” (31)⁹⁸

En la rememoración del yo de la infancia el narrador no siempre se coloca del lado del niño; hay momentos en que lo juzga o se avergüenza retrospectivamente de su proceder, en ocasiones refiriéndose a acciones crueles hacia los animales, o a los momentos en que su orgullo desmedido lo empujó a lastimar a los demás, o lo ha dejado en ridículo, como la

⁹⁷“Estos son los caminos por los que el deseo me ha llevado como caballo desbocado. Y la vida entera no habrá bastado para atenuar esta visión que me penetró hasta la médula” (100)

⁹⁸“El corazón de los niños también se parte de amor y nadie sabría consolarlos allí, en su interior, donde se refugian cuando *eso* les sucede viniendo de lo desconocido, con el fragor iluminado y los desastres de una tormenta. Se sumergen en su secreto, semejantes al animalito lisiado que se oculta en la madriguera, sin palabras para delimitar su pena, heridos de por vida.” (35)

tarde en que se escapó del castigo del cinturón de su padre y permaneció acostado en la hierba hasta la noche, temblando de miedo: “*J’ai du mal à rédiger ces lignes; j’ai du mal à revivre cette nuit; j’abomine le petit garçon buté qui me rend à jamais ridicule.*” (59)⁹⁹

En esta búsqueda iniciática, en la que el narrador bucea en sus recuerdos, narra aquellos que valen como los momentos en los que se manifestó su sensibilidad artística, y los inscribe en la línea de la explicación de rasgos de su personalidad; a la vez entran en escena personajes de su primera infancia, relacionados a la familia y al paisaje de la llanura que desea describir. De esta manera aparece el temprano descubrimiento de la música a partir de una visita a la extravagante tía abuela, llamada “la Pinotta”, con características de bruja, limosnera harapienta o engañadora sacerdotisa, que hace funcionar un fonógrafo en medio del campo, y el sonido de la música parece transportarlos más lejos de los límites de la llanura.¹⁰⁰

El amor por la literatura no podría estar ajeno a estos recuerdos y nos presenta al niño que se complace en las historias de amor y que sufre con los personajes de Max du Veuzit, de Matilde Serao, de Delly, o con los sueños de Emma Rouault. Esta evocación da lugar a una nueva contraposición de la figura de los padres: la madre, que en el invierno convertía su cama en un nido caliente donde él se refugia a leer y el padre, que se opone a las lecturas de las novelas, pero permite que los domingos se lea, sobre todo los periódicos. Una especie de capricho por la escritura, lleva al niño a copiar un cuento: “El Gato con

⁹⁹ “Me cuesta trabajo redactar estas líneas; me cuesta trabajo revivir aquella noche; abomino al chiquillo testarudo que me vuelve ridículo para siempre” (59).

¹⁰⁰ El personaje de “la Pinotta Tarquino” protagoniza tres capítulos. El capítulo 8, al que me he referido respecto del conocimiento de la música, el capítulo 10, que narra la visita a una “santa” en el pueblo de Luque, y el capítulo 29 que evoca su instalación en la chacra y su muerte. El narrador, dice haberse puesto para siempre de su parte desde que intuyó el enfrentamiento de la mujer con el padre.

Botas” y enviarlo a la revista *Rosalinda* que leían sus hermanas, que lo publica con su nombre, ante el asombro de todos y el orgullo del padre al ver su nombre impreso.

En el descubrimiento de la poesía, si bien el narrador señala su deuda con el maestro rural Don Varela, que daba clases a los niños del campo en un rancho muy precario, y por quien conoció las rimas, la lectura de “Lo fatal” de Rubén Darío en su primer día de seminario, se presenta como un hallazgo más definitivo, y su efecto es en él, una conmoción por el descubrimiento de una ley de la forma, de un orden, en el que el protagonista intuye, puede encauzar su vida.

Alberto Giordano relaciona algunos recuerdos de la niñez del protagonista, como son la primera visión del brillo de un escaupín, la audición de un fragmento de la *Traviata* en el fonógrafo de la Pinotta, el descubrimiento de la rima en la escuela de don Varela, y el de la música clásica en la radio, como “epifanías del mundo de la forma que anticipan el encuentro del adolescente con el credo simbolista”.¹⁰¹ También el crítico, siguiendo a Silvia Molloy¹⁰², respecto de la importancia de las *escenas de lectura* en las autobiografías de escritores, señala como significativas en la infancia del narrador, las novelas sentimentales de sus hermanas y la de la revista de modas *Rosalinda*. Ambas lecturas, tienen la potestad de abrir una puerta a un mundo que lo fascina, opuesto al de la vida rural de la llanura. Otras dos escenas de lectura señaladas por Giordano, que implican directamente la vida literaria de Bianciotti, ya lejos de la chacra, suceden en el seminario y son, al comienzo de su vida religiosa, la ya señalada del poema de *Cantos de vida y esperanza*, y poco antes de dejar el seminario, los fragmentos de la obra de Paul Valéry en el diario *La Nación*. Ambas

¹⁰¹ A. Giordano. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora, 2006. p176

¹⁰² Silvia, Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

lecturas conmocionan al joven; de la primera deviene la lección “del sometimiento a la forma como garantía de bondad y verdad” y la segunda le produce la revelación “de la poética de Valéry como una forma de teología”. (Giordano, 2006: 177- 178)

Comienza luego la vida devota del protagonista con una mezcla de sentimientos religiosos, artísticos, y presa de una exaltación en la que se conjugan la fe y el placer.

Las problemáticas derivadas de la relación del hombre con Dios y sobre todo la culpa derivada del pecado, que van a ocupar el pensamiento en los años de la adolescencia del escritor, estarán desde el aprendizaje en el seminario entre las reflexiones posteriores de Bianciotti.¹⁰³ La vocación religiosa encuentra en *Ce que la nuit raconte au jour* un lugar privilegiado en la estructura del relato, justo en mitad del mismo el anuncio de que ya no volvería a la chacra, que funciona como el punto álgido de la novela, es para el protagonista narrador, el recuerdo más preciso de la infancia, cuando el niño de once años se rebela frente a los padres, que airados e impotentes no lograrán disuadirlo de abandonar su decisión de entrar en la orden franciscana.

Je ne bouge pas; je sens que toute ma vie dépend de mon attitude en cet instant: ne pas me départir de mon impassibilité, ne pas baisser les yeux; sans tressaillir, écouter; et que rien, même si la main de mon père décharge sa force sur ma joue, ne me branle. Surtout, que mes pieds ne se déplacent pas. » (115)¹⁰⁴

El recuerdo del despertar religioso del niño del pasado aparece conjugado con el teatro, que será una de las vocaciones del escritor; cuando en el relato se evoca el primer

¹⁰³ Cfr. H. Bianciotti. *Lettres à un ami prêtre*, Paris, Gallimard, 2006.

¹⁰⁴ “ No me muevo; siento que toda mi vida depende de mi actitud en este momento: no perder mi impassibilidad, no bajar la mirada; sin estremecerme, escuchar; y que nada, aunque la mano de mi padre descargue su fuerza sobre mi mejilla, me quebrante. Sobre todo, que mis pies no se desplacen.

día en el seminario, siguiendo las tareas del padre Salvador e inspeccionando los rincones de la iglesia vacía, el narrador dice: “Je préparais la mise en scène de ma dévotion” (125)¹⁰⁵

Más cerca del arte que de la religión, a pesar de sus esfuerzos por alcanzar un estado de gracia alejado de sus pecados y tentaciones, el incipiente seminarista se ve muy pronto derrotado. El placer de la música o la belleza lo alejan de la idea de Dios de manera irremediable.

C’était du piano, la voix liquide et à la fois mathématique du piano. Je n’y succombai pas : j’en fus empli et comme emporté ailleurs à l’intérieur de moi-même, au delà du plaisir, au-delà du bonheur que dispense la grâce. Et je compris, dans ce rapt vers un ciel sans Dieu, que lorsqu’on se sent le plus en sécurité, il peut survenir quelque chose de plus fort que toute tentation : la beauté, un coucher de soleil, une rime heureuse, la première phrase d’un nocturne de Chopin, et l’on se trouve de nouveau perdu, damné. » (135)¹⁰⁶

La vida del protagonista será de aquí en más una travesía por diferentes lugares; sucesivos traslados lo llevarán cada vez más lejos de su tierra y de su infancia. Al primer alejamiento para estudiar en Córdoba, le había seguido el nacimiento de la religiosidad, impulsado por los franciscanos, que trataban de insuflar la vocación en los alumnos sobresalientes, y la decisión de no volver a la chacra. Luego se traslada al seminario de la localidad de Moreno y a los dieciocho años, como desiste de la carrera del sacerdocio, se va de allí; más tarde se alejará de la pequeña ciudad de Villa del Rosario en la que había residido unos meses con sus padres, con la convicción de no volver a poner los pies en el pueblo; luego se irá de Córdoba y más adelante de Buenos Aires. El abandono de la tierra de origen va a constituirse en uno de los impulsos de la vida del protagonista, de manera

¹⁰⁵ “Estaba preparando la escenografía de mi devoción”. (126)

¹⁰⁶ “Era música de piano, la voz líquida y a la vez matemática del piano. No sucumbí a ella: me llenó, y me sentí como transportado a otro lugar dentro de mí mismo, más allá del placer, más allá de la felicidad que otorga la gracia. Y comprendí, en ese arrebató hacia un cielo sin Dios, que cuanto mayor seguridad se siente, puede surgir algo más fuerte que cualquier tentación: la belleza, una puesta de sol, un verso feliz, la primera frase de un nocturno de Chopin, y uno vuelve a encontrarse perdido, condenado.” (135,136)

que su camino, siempre hacia adelante, siempre más lejos, se le representaba como una esperanza de llegar a alguna parte, sin embargo no sabía en ese momento adónde desembocaría todo.

Las diversas etapas de la infancia y la primera juventud funcionan como un eje de la autoficción, mientras que el ritmo de la narración toma a veces el compás de la memoria que se fragmenta o se detiene, y el narrador hace presente en el relato esos olvidos que acompañan sólo sensaciones del pasado; así se presentan brevemente las circunstancias del abandono del seminario:

“Ai-je trouvé les mots voulus pour renseigner le père Gonzales sur l’inconsistance de ma vocation, et la fermeté de ton pour rendre irréversible mon départ? Je ne me revois pas en train de m’adresser à lui; je ne suis jamais parti. Il y a une coupure, un blanc, un peu de néant où parviennent la fragrance des pêcheurs chargés de fruits, et le timbre lointain de la pendule du recteur qui continue à sonner les heures.” (177)¹⁰⁷

Hay recuerdos que irrumpen e interrumpen la cronología: un salto temporal da cuenta de la amarga vivencia que lo llevó a la cárcel, luego, al retomar el hilo de la historia, reviven los recuerdos de la vida pueblerina, de un domingo en el río, narrado en presente, otro salto temporal que da cuenta de una reunión familiar veinte años después, luego el recuerdo de un tren, de la casa de la hermana en Córdoba, y la felicidad de las calles de la ciudad. En otro caso, el mismo relato se hace cargo de la prisa del narrador por abandonar esa rememoración de los dos años de la estadía en Córdoba, que sólo cubre dos

¹⁰⁷ “ Ahora dudo si encontré las palabras deseadas para informar al padre González de la inconsistencia de mi vocación, y el tono firme para hacer que mi partida fuera irreversible. No logro verme dirigiéndome a él; no recojo mis cosas; en cierto modo, jamás me marché de allí. Hay una interrupción, un hueco, un poco de vacío adonde llegan la fragancia de los melocotoneros cargados de fruta, y el timbre lejano del reloj de pared del rector, que sigue tocando sus horas”. (177)

capítulos.¹⁰⁸ De esos días dispersos, recuerda a un grupo de amigos, de quienes puede evocar ciertas voces, caligrafías, restos de conversaciones y lecturas compartidas. Habían fundado la revista *Abraxas*, por la fascinación por Hermann Hesse, que el narrador dice no haber compartido con sus compañeros, pero todos coincidían en su admiración por Borges; asistían a todas las actividades culturales que podía brindarles la ciudad, amaban el teatro y se probaron como actores, directores y decoradores.

Después de librarse del servicio militar obligatorio, fingiendo una enfermedad cardíaca, el protagonista deja la ciudad provinciana para residir en la capital del país.

Los últimos seis capítulos de la autoficción evocan la vida del joven en Buenos Aires. De esta ciudad, el escritor ha retenido el miedo, la recíproca desconfianza de los habitantes, los abusos de la policía y el clima de delación reinante. Estas son las sensaciones que han quedado en la memoria de los cuatro años transcurridos sin interés de arraigarse y que afianzaron la idea de la huida del país.

El profesor y crítico argentino Axel Gasquet, en el capítulo que dedica a Bianciotti en *Los escritores argentinos de Paris*, afirma que en la descripción de Buenos Aires que hace Bianciotti, trasunta la decepción, y a pesar de no considerarse a sí mismo un exiliado político, las experiencias represivas que vivió allí el escritor impulsaron en gran medida su viaje a Europa.¹⁰⁹

El relato de los años en la capital del país comienza con una imagen, que de alguna manera resume el cariz de los recuerdos:

¹⁰⁸ Cfr. H. Bianciotti, 1993: 223

¹⁰⁹ A. Gasquet. "Héctor Bianciotti. Desplazamiento idiomático y pertenencia" en *Los escritores argentinos de Paris*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2007. P 362

Il ne me reste de Buenos Aires qu'une version en blanc et noir, comme on le dit d'un film, sans noir ni blanc absolus cependant, mais toute mélangée de nuances de gris. (...)

Au vrai, Buenos Aires garde en moi cette couleur de la peur qui y régnait à mon arrivée – et davantage quatre ans plus tard, lors de mon départ du pays –, qui s'accommode si bien, dans la mémoire, des complexités de la pénombre. (225)¹¹⁰

Aunque los aspectos histórico-políticos no se han destacado hasta ese momento ni ordenan la cronología del relato, y se presentan fragmentados, como retazos de escenas o telón de fondo de algunos episodios, no podríamos desestimar la importancia que adquiere en el relato y en la vida del protagonista, del advenimiento del peronismo en el país, sobre todo después de que el joven se instala en Buenos Aires. Volviendo al período anterior, cuando a los dieciocho años, va a vivir a Córdoba, a casa de su hermana, el héroe presiente la peligrosa situación política del país:

“qui ne cesserait de s'aggraver, jusqu'à atteindre à une horreur minutieuse, comme un brouillard que s'étend et s'épaissit, comme une épidémie qui, sans être mortelle, se révélerait entre toutes contagieuse et impossible à enrayer: des pas militaires résonnèrent tout d'un coup sur la chaussée et des bottes haut levées, pour mieux claquer, apparurent dans l'à-plat ensoleillé de la fenêtre.” (220) “¹¹¹

Si bien de la política local, durante su estadía en Córdoba, el narrador sólo remarca una expresión de su hermana, que le señala: “los peronistas”, a modo de advertencia, y el recuerdo de cómo refirió a sus amigos la visita de Eva Perón a la fábrica donde

¹¹⁰“Sólo me queda de Buenos Aires una versión en blanco y negro, como se dice de una película, pero sin negro ni blanco absolutos, sino toda entremezclada de matices de gris. (...) En realidad, Buenos Aires guarda para mí aquel color del miedo que imperaba cuando yo llegué –y más aún cuatro años después, cuando salí del país–, que tan bien casa en la memoria, con las complejidades de la penumbra. (225)

¹¹¹... »que no dejaría de agravarse, hasta alcanzar un minucioso horror, 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; unos pasos militares resonaron de golpe en la calzada y una botas bien levantadas, para dar mejor el taconazo, aparecieron en la superficie soleada de la ventana.” (219)

trabajaba,¹¹² el protagonista no dejará de instalarse en el conflicto peronismo-anti peronismo de la época. Mucho después de haber situado, al principio de la obra, su nacimiento respecto del advenimiento de Perón al poder, el narrador se ubicará durante los años de su estadía en Buenos Aires, en el lugar de opositor y víctima de un estado político que desprecia. La figura de Eva Perón volverá a ser evocada en los últimos capítulos, donde a propósito de su muerte, se la caracteriza a partir de las fotografías que exhibían los improvisados altares con los que la ciudad expresaba el luto. Bianciotti revisa la época posterior al 26 de julio de 1952 y expresa que a medida que crecían los indicios de la subversión, se multiplicaba el accionar de la policía en la capital, aumentaban las detenciones y la bajeza moral.

L'obséquiosité, la délation, le parjure, la scélératesse, l'idiotie, tout ce que les dictatures fomentent et encouragent proliférait en s'aggravant jour après jour, et si nous nous étonnions quelques-uns de faire partie d'un peuple capable d'engendrer et de nourrir une telle abjection routinière, nous ne soupçonnions peut-être pas que notre impuissance à la révolte consolidait cette aptitude consubstantielle à mépriser l'éthique, que le futur se chargerait de démontrer sans ambages" (266)¹¹³

Entre los oscuros personajes que la memoria le devuelve de las calles de Buenos Aires, de una época que el narrador quisiera olvidar, están Hermes y Aníbal, dos policías de civil, de los que el narrador se sentirá alternativamente víctima y cómplice, sin poder dilucidar a ciencia cierta el carácter de esta relación, y sin decidirse a cortarla

¹¹² Cfr. Bianciotti, 1993: 224.

¹¹³ " La obsequiosidad, la delación, el perjurio, la ruindad, la imbecilidad, todo lo que las dictaduras fomentan y alientan proliferaba agravándose día tras día y, si algunos nos extrañábamos de formar parte de un pueblo capaz de engendrar y de alimentar semejante abyección rutinaria, tal vez no sospechábamos que nuestra impotencia para la rebelión consolidaba esta aptitud consubstancial para despreciar la ética, que el futuro se encargaría de demostrar sin tapujos." (265)

definitivamente, ya que de alguna manera lo protegían, llevándolo algunas noches a la comisaría, pero también lo humillaban porque sospechaban su condición homosexual.

Sin embargo resistió y pudo, a partir de la publicación de un soneto en *La Nación*, frecuentar “el mundo” con el que había soñado y cuyo trato y cultura muy pronto lo decepcionan. En ese círculo social, conoce a Judith, con la que comparte su pobreza y una intensa y efímera relación amorosa, y a Matías, un amigo que aunque se revelará traidor, perteneciente a la policía, será quien finalmente le hará llegar un pasaje de barco con destino a Nápoles: “Ce n’était qu’un billet de bateau, mais je le serrais sur ma poitrine comme si j’avais attrapée la destinée en plein vol.”(269)¹¹⁴

El último capítulo da cuenta de los vertiginosos acontecimientos que se sucedieron cuenta de las breves despedidas, el llanto de la madre, la felicidad de atravesar la llanura por última vez y el recuerdo, ya en el barco de la feliz exclamación de una niña: “Ce soir on ne voit plus la Croix du Sud!”. (274)”¹¹⁵

CONCLUSIONES

Como dijimos al principio, el relato se presenta como un entramado en que el espacio de la pampa se enlaza con la construcción de sí mismo, del yo del narrador. Existe muy lejos en el tiempo y en el espacio un mundo, que el narrador va revelando al lector,

¹¹⁴“No era más que un pasaje de barco, pero lo apreté contra mi pecho como si hubiera atrapado el destino al vuelo.” (268 (269). A propósito del episodio, tanto Alberto Giordano (Op cit. p189) como Axel Gasquet (Op. cit. p 364, 365) han señalado que Bianciotti viajó a Italia a instancias de otro escritor, Juan Rodolfo Wilcock, quien en el barco se mostró indiferente y lo evitó. En *La busca del jardín*, Bianciotti narra una versión de los hechos que involucra al escritor sin nombrarlo directamente. Bianciotti se ha referido a los hechos reales en varias ocasiones. Cf. H. Bianciotti: « La felicidad del poeta », nota sobre J.R. Wilcock, en el suplemento cultural de *La Nación*, 1-2-1998 y antes en la entrevista con Claudio Zieger, “Primer Plano”, 1996.

¹¹⁵ “¡Esta noche ya no se ve la Cruz del Sur!”(272)

donde gravitan fuerzas ingobernables y es a la vez el mundo de la infancia y el que se rechaza. El yo autoficcional también se va revelando a sí mismo en su rechazo, en una indagación que funciona en el texto como la gestación de una personalidad.

Octavio Paz encuentra que en Bianciotti la comprensión del mundo no radica en un desciframiento sino en una aceptación, pero que esta viene después de una serie de rupturas y reconciliaciones que operan como leyes del relato, en las que el escritor vuelca la dificultad de tal aceptación.

La primera negación, la del espacio físico, desencadena todos los desplazamientos hasta el último que será el gran viaje, pero no el último destino. Ha dicho Octavio Paz de *Ce que la nuit raconte au jour*: « *Les changements de lieux obéissent à des changements psychiques: rigueur et exploration intime, quête de soi-même.* »¹¹⁶

En esa misma ley de rupturas y aceptaciones, se gestan según el escritor mexicano, tanto la sexualidad como una serie de ideas y de creencias, entre ellas la vocación religiosa y la fe en la literatura, pero están contenidas en la primera negación, la del espacio, la de la pampa infinita, informe.

Nos parece indudable que en el acto de traer hasta el presente los hechos de la niñez, el escritor realiza una primera operación que consiste en la elección de los recuerdos que tiene a su disposición, y que luego su conciencia vuelve a configurarlos a la luz de la experiencia de largos años de intenso peregrinaje. De allí que se minimizan las dificultades que encuentra el yo del presente al tratar de acceder a lo vivido en la infancia, los recuerdos se presentan vívidos, como las escenas de una película que se filman separadamente para luego, a partir del montaje, encontrar su coherencia en la continuidad de la historia. En este

¹¹⁶ O. Paz, "Héctor Bianciotti: la liberté et la forme" en *Le Monde*, Paris 7/02/92. "Los cambios de lugares obedecen a cambios psíquicos: rigor y exploración íntima, búsqueda de sí mismo". (Mi traducción)

sentido es posible que los recuerdos no hayan sobrevivido intactos, que hayan tomado la forma de lo escrito, y del relato que el autor se cuenta a sí mismo.

La infancia no es el paraíso, aunque podamos intuir en ella muchos momentos felices: no estamos frente a un relato nostálgico de valores del pasado que la memoria viene a rescatar, tampoco el relato acusatorio de una infancia desdichada; es el lugar en que comenzó, punto tan lejano respecto del lugar que el escritor ha alcanzado, que su descripción lo vuelve el origen de una mitología personal.

El yo del presente no siempre muestra por el niño o por el joven una mirada benevolente, hay muchos momentos en que las actitudes o el carácter del protagonista son juzgados sin piedad y otros en que el autor dice no comprender a ese yo que fue él en el pasado. Pero se ha propuesto desde el principio el conocimiento de la trama y el consecuente conocimiento de sí, por lo tanto, está en condiciones de contarlo todo para comprenderlo todo. De hecho, el análisis de la propia conducta es frecuente, y ciertos comportamientos reprobables en el pasado siguen actuando en el presente del narrador, exponiendo algunas facetas negativas de su personalidad, al juicio del lector. Por ejemplo, en el capítulo 48 narra su detención y estadía durante una semana en la cárcel, por un delito cometido en la oficina notarial adonde había trabajado en Villa del Rosario. Los reclusos se burlan de él, y recibe la protección obligada de un carterista que viste de mujer y al que teme como a los demás.

Au moment de quitter l'antre de "la Madelon", je découvris un trait de ma nature qui, me devançant, se manifesta parfois: pusillanime, je deviens obséquieux, sans pouvoir déceler si c'est ma lâcheté ou le mépris de l'autre qui me conduisit à la défaite" (195)¹¹⁷

¹¹⁷ " En el momento de salir del antro de "la Madelón", descubrí una característica de mi naturaleza, que tomándome la delantera, se manifiesta a veces: pusilánime, me vuelvo obsequioso, sin poder descubrir si lo que me lleva a la derrota es mi cobardía o el desprecio por el otro." (195)

Cuando el narrador adulto reflexiona sobre su conducta respecto a los dos policías, Hermes y Aníbal y trata de explicarse a sí mismo su relación con éste último es capaz de analizarse con frialdad, sin justificarse ni atenuar la mirada sobre sí, y explorando la sospecha de que podría haber llegado a ser un traidor.

“Mais, s’il en eût fallu encore, les circonstances et ma façon de réagir à l’obscur rapport que dans mon for intérieur j’entretenais avec Anibal, suffisaient à me convaincre qu’il y avait en moi du chien qui frétille devant son maître, célébrant sa présence, l’invitant à jouer mais aussi à la le commander, lui demandant l’impossible- et l’amour et le dévouement et l’esclavage. Une folie d’offre de soi nous habite pouvant aussi bien aboutir à la gloire qu’à la misère”(242)¹¹⁸

Finalmente, hemos visto cómo el yo de la autoficción ha indagado en los recuerdos y presenta aquellos en que ese niño que habitaba en la llanura parecía presentir desde muy temprano, que en aquel mundo no estaba su destino y que sólo alejándose de allí se encontraría con el ser que quería ser. Lo hemos visto feliz, exaltado y como liberándose en cada uno de los alejamientos, diciéndose a sí mismo que jamás regresaría, y esas etapas fueron prefigurando el viaje definitivo que cierra el libro con la esperanza de un destino a su disposición. En esta prefiguración, cuando el protagonista de once años se apresta a dejar la chacra, el narrador reflexiona:

“J’ignorais ces choses que le temps, seul, dévoile, sauf, avec une certitude ou une folie accrue, que je ne serais pas moi-même là où j’étais né. Je m’enhardissais par le mépris de mon milieu, convaincu que mon unique chance consistait à m’y dérober –aux miens et aux fantômes d’encerclement de la plaine. On fait sans le savoir ce que l’on est; ensuite, on

¹¹⁸ “ Pero, en el caso de que hubiera hecho falta más, las circunstancias, y mi manera de reaccionar frente a la relación tenebrosa que mantenía con Aníbal, bastaban para convencerme de que algo había en mí del perro que meneaba el rabo delante de su amo, festejando su presencia, invitándole a jugar, pero también a mandar, pidiéndole lo imposible –y el amor y la entrega y la esclavitud. Un desvarío del don de sí mora dentro de nosotros, y puede desembocar tanto en la gloria como en la miseria. (241)

est ce que l'on a fait. Je sentais que le destin et moi nous nous retrouvions face à face, et que j'étais aussi libre que le destin. » (114)¹¹⁹

Este relato de infancia y juventud del protagonista crea la figura de un niño cuya obstinación en la búsqueda de realización de sus sueños, ha impulsado al adolescente y al joven. El orgullo y la terquedad son parte de su carácter, como también la precoz intuición de su diferencia. Ignorante de todos los peligros, no ha evaluado las consecuencias de sus pretensiones, y buscando no decepcionarse ha ido más allá de lo que el buen juicio o la razón hubieran propuesto, pero a la vez ha hecho posible el cumplimiento de un destino de escritor.

3 *LE PAS SILENT DE L'AMOUR*

Las huellas de un destino

*Tout ceci doit être considéré comme dit
par un personnage de roman.* Roland Barthes.

Entre las condiciones de posibilidad, ideológicas o culturales de las autobiografías, Jean Starobinski ha señalado una, que sin duda está presente en la segunda de las tres autoficciones de Bianciotti: la que presupone la importancia de la experiencia personal y la consiguiente oportunidad de ofrecerla a los demás en un relato. De alguna manera esta

¹¹⁹ “Ignoraba esas cosas que sólo el tiempo desvela, salvo, con una certidumbre o locura aún mayor, que nunca llegaría a ser yo mismo allí donde había nacido. Me envalentonaba despreciando mi ambiente, convencido de que mi única posibilidad consistía en sustraerme a él – a los míos y a los espectros que cercaban la llanura. Se hace sin saber lo que se es; después se es lo que se ha hecho. Sentía que el destino y yo nos encontrábamos frente a frente, y que yo era tan libre como el destino.” (116)

presunción legítima un yo, y autoriza al sujeto del discurso a tomar como tema su existencia pasada.¹²⁰

El narrador de *Le pas si lent de l'amour* ofrece el relato de una aventura personal, los avatares de un joven cuya voluntad ciega a los peligros logra, pasando por momentos de profunda desposesión, llegar a un destino soñado, difícil de imaginar, salvo en los casos extraordinarios en los que un individuo se destaca del resto, por una historia de vida fuera de la norma. Esta obra retoma la evocación del viaje a Europa con la que terminaba *Ce que la nuit raconte au jour* y narra el recorrido realizado por el autor desde la llegada a Italia hasta su afirmación definitiva en Francia y en la lengua francesa.

En el andamiaje de la autoficción se afirma por un lado, el itinerario del protagonista que comienza con la salida del barco del puerto de Buenos Aires y continúa con la llegada a Nápoles, en donde residirá unos pocos días, las estancias más prolongadas en Roma, Madrid, Marbella y finalmente su arribo a París. Las diferentes ciudades funcionan a la manera de aquellas añoradas puertas inútilmente buscadas en la llanura, y cada partida hacia un nuevo rumbo, aunque en muchas ocasiones es motivada por un fracaso, dirige los pasos del narrador un poco más lejos, no sólo de la tierra de origen, sino de aquel que fue, hacia la fatalidad del porvenir. Alberto Giordano ha señalado claramente la función de ascenso cultural que proviene de un trayecto que habiéndose iniciado en la llanura cordobesa, culmina en París.

En este recorrido geográfico, en el que se asienta la parábola que Bianciotti tuvo que recorrer 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.¹²¹

¹²⁰ ver Starobinski, Jean. « Le style de l'autobiographie » en *Poétique*, Seuil 1970 (pp257.267).

¹²¹ Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida: escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora, 2006. p.175

Por otra parte, junto a esta estructura de una novela de viaje, en la que la trama se va configurando en la interacción del personaje con los diferentes lugares, sucesos y personas por los que lo va llevando la vida, se dibuja uno de los impulsos fundamentales del protagonista que es la idea de un destino a cumplir, de un proyecto del alma que el individuo, incapaz de conocerlo o comprenderlo en profundidad, deja que lo guíe a su arbitrio.¹²²

Las reflexiones sobre las acciones de los hombres, sobre la conducta individual, independiente de la voluntad y la razón, la duda de que las elecciones del ser humano sean libres, jalonan y en gran medida justifican la elección de los episodios de esa existencia que el protagonista decide relatar. El narrador que está a punto de presentar sus actos del pasado, que deberá revisar sus proceder, los impulsos difíciles de defender de su carácter, los episodios capitales o los más vitales de su trayectoria, los juzga retrospectivamente y esboza una justificación no lejos de una perspectiva filosófica o religiosa, en la que la elección está subordinada a algo superior a la voluntad y por lo tanto no ha podido dejar de acatarse. Los impulsos del joven que fue, muchas veces incomprensidos por el mismo yo del presente, impulsos que se podrían creer ciegos, en realidad responden celosamente a ese “proyecto del alma” del que habla Bianciotti.

“Jamais je n’eus l’impression de prendre parti, d’arrêter par moi-même un choix quelconque: en me haussant ou en m’abaissant selon mes penchants, j’ai agi pour sauver mon âme— l’âme qui lente, mais avec obstination et en silence, mûrit son projet et, nous

¹²² En una entrevista realizada por Hugo Rodríguez a Bianciotti, el escritor dice :

...Bueno, una de mis grandes disputas con los frailes fue el libre arbitrio. Yo nunca creí en el libre arbitrio.

H.R.: En usted se afirma cada vez más la idea de destino.

H.B.: Sí, destino, que todo es materia. La materia apenas empezamos a conocerla.

H.R.: Como que hay un programa previamente establecido y que todo se cumple.

Rodríguez, H. “Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti” en *Tramas... para leer la literatura argentina .I Generaciones Perdidas*. Vol. III-Nro. 7. Buenos Aires, 1997.

accordant de croire que nous en sommes le maître, nous permet par intermittence de l'entrevoir. » (Bianciotti, 1995:7)¹²³

Como en el libro anterior, a pesar de no ser exhaustiva, la cronología no deja de marcar algunos hitos fundamentales, en este caso de las etapas del viaje del autor, así subraya la llegada a Italia: Il s'en fallait de quelques heures que je n'eusse vingt-cinq ans révolus lorsque, à l'aube du 18 mars 1955, le paquebot à bord duquel j'étais monté quinze jours auparavant à Buenos Aires, gagnait la mer Tyrrhénienne, mettant le cap sur Naples. » (8)¹²⁴

A lo largo del relato, también subraya las fechas del arribo a Madrid, que se produce el 30 de octubre del mismo año, y la estadía de ocho años en casa de su amiga Doménica en París, desde el 18 de febrero de 1961 hasta el 18 de febrero de 1969.

La memoria no sólo revive hechos, sino que trae al presente las impresiones lejanas del yo de otro tiempo; aquellas impresiones que por su profundidad y significado quedaron grabadas en expresiones como “quemar las naves” o “reducir el pasado a cenizas” que vuelven para testimoniar la convicción que persistió desde el momento que subió al barco: el alejamiento sería definitivo. Una vez más el tema de la huida de la planicie, de la pampa cordobesa de sus orígenes es retomado; en esta obra explica el ansia del viaje, el impulso hacia lo lejano, como una suerte de precoz motivación de la travesía que animará su vida.

¹²³ Nunca tuve la impresión de tomar partido, de descartar por propia iniciativa una elección cualquiera : elevándome o hundiéndome según mis inclinaciones, he actuado para salvar mi alma —el alma que, lenta, pero con obstinación y en silencio, madura su proyecto y, concediéndonos al creer que somos los amos, nos permite, por intermitencias, entreverlo. (1996:9)

¹²⁴ « Me faltaban pocas horas para cumplir veinticinco años cuando, al alba del 18 de marzo de 1955, el barco a cuyo bordo había subido quince días antes en Buenos Aires entró en el mar Tirreno y puso rumbo a Nápoles.” (10)

La versión de las etapas de la existencia del protagonista concebidas como una aventura, y la idea de un destino a cumplir están, como ya dijimos, en el andamiaje mismo de la novela, y ambas interactúan constantemente. El joven extrae sus fuerzas de la aceptación casi obstinada de un camino a seguir y adquiere la certeza de que a pesar de que no es posible conocerlo, el alma tiene un proyecto que lleva al hombre siempre hacia adelante. En la revisión o en el ineludible análisis de los episodios clave de su vida, el narrador del presente entiende que estuvieron animados por un sentido, una significación esencial conectada a una unidad, a un núcleo que nombrará como su sueño o su destino. En la novela el sueño tiene muchas de las cualidades de lo que llamamos destino: ha nacido en el alma antes del momento en que la memoria lo rescata, no obedece a ninguna causalidad y se ha hecho comprensible por la intuición.

Bianciotti gesta para la idea del destino, una figura que seguirá presente en el último libro de las autoficciones, la del niño que fue, timonel en esta travesía del cuerpo y del alma, y que reina aún en la zona del sueño. Aparece con intermitencias y es inconsecuente e independiente de los acontecimientos objetivos, reales, históricos tanto en el yo del pasado como en el yo adulto que escribe. Es un tirano inocente y obstinado, inmensamente poderoso en su ignorancia de los efectos de sus actos y aún el narrador, que es capaz de evaluar acontecimientos y conductas, se siente emocionalmente a su merced. Cuando la llegada a la tan anhelada Roma, se convierte a la vista del barrio pobre y decrepito que va a habitar en angustia y apenas puede contener las lágrimas, dice:

Et l'enfant continuait de répéter: « Nous sommes à Rome, nous sommes à Rome », dans les interstices de l'affliction — je l'eusse égorgé.

Il est toujours mon bourreau, et moi, sa victime consentante. Je fais la sourde oreille, mais en vain. Il rêvera de moi, comme hier, cette nuit. Il est ce qu'il était. Il n'a pas grandi. Sa foi d'enfant ignore les dégâts de l'expérience et les manières de l'espèce. Il veut remplir la

vie de tous les pas possibles, bien qu'il ignore les chenins ; il pense que les chemins, ce sont les pas qui les inventent. C'est lui qui, pour mon malheur me conduit". (Bianciotti, 1995:44)¹²⁵

Una de las características que destaca el narrador en el joven que fue es la tenacidad, aunque no estaba libre de temores y de desesperación. Al momento de iniciar el camino vio delante de sí un abismo; era el miedo que en tantas ocasiones lo cercaba y que aún en el presente aparece. Sin embargo, siguió firmemente hacia adelante, porque comprendió que su destino, la parte que le tocaba, sería la gloria aunque los medios fueran a menudo difíciles de vislumbrar porque muchos acontecimientos venían a oponerse radicalmente.

No obstante, la travesía desde Buenos Aires y la llegada y estadía en Nápoles estuvo protegida por personajes como Rosa Caterina, que volvía a su tierra después de haber intentado sin suerte triunfar en América, y la señora Ferreira Pinto, una rica brasileña que vivía en París; ambas mujeres van a ser sus ángeles protectores y lo beneficiarán con sus dones como las hadas en los cuentos, mostrándole no sólo las postales napolitanas de las callejuelas pintorescas, la algarabía y el tumulto, sino la belleza de los paisajes de Capri y de las ruinas de Pompeya. Nápoles también le regalará la visión del arte inigualable del *Cristo velado* de Sanmartino en la capilla de San Severo. Los delicados pliegues que el artista consiguió en el mármol, tales como los de una fina tela que cubriera parcialmente un cuerpo exangüe, y la mano de Cristo aferrándola, lo arrebatan, y la memoria de los años del seminario, cuando los pecados de la carne obsesionaban al joven, irrumpe casi con

¹²⁵ " Y el niño seguía diciendo: « Estamos en Roma, estamos en Roma », en los intersticios de la aflicción. Lo hubiera degollado.

Él es siempre mi verdugo, y yo su víctima aquiescente. Me hago el sordo pero es inútil. Como ayer, él estará soñando conmigo esta noche. Él es lo que era. No ha crecido. Su fe de niño ignora los desgastes de la experiencia y las costumbres de la especie. Quiere colmar la vida con los pasos posibles, aunque ignore los caminos; piensa que los caminos son inventados por los pasos. Él es quien, por desgracia, me guía." (42)

violencia junto a la reflexión sobre el aprendizaje de la doctrina cristiana tal como se la habían inculcado, con su horror a la carne y la culpabilidad del placer.

El siguiente destino fue Roma donde, tratando de hacerse un lugar en el teatro o en el cine, el protagonista vivirá una estadía aventurera; si bien logró conocer lugares distinguidos, su permanencia estuvo escalonada de humildes y luego sórdidas habitaciones en casas de pensión hasta llegar al extremo que, sin dinero ni alojamiento se vio obligado a deambular durante el día y dormir en las escaleras de la Piazza de Spagna, o en los jardines del Pincio.

La evocación de estos momentos de absoluta miseria y degradación, provocan al yo del presente que siente aún la humillación de aquellos días en que parecía tan lejos del sueño de su porvenir. El narrador adulto evalúa aquellos momentos y elabora una imagen en la que “el sueño” ve el peligro ante la presencia devastadora del infortunio y el hambre, y huye hacia la interioridad del alma dejando al cuerpo en una soledad que lo priva de todo.

La experiencia de la pobreza extrema permite a su vez el conocimiento del alma humana; el joven que no tiene dónde ir tropieza con desconocidos que le muestran brutalmente los peligros de la indigencia en las noches romanas pero también encuentra compatriotas o amigos en los que halla refugio y ayuda, y no están ausentes en la evocación el rechazo que provocó en alguno de sus conocidos el pedido de socorro.

Se suceden así en el relato de los primeros tiempos en Roma, personajes como Orazio, el actor extravagante cuya presencia ansiaba y rechazaba con la misma vehemencia y que fue, a pesar de las ráfagas de locura que percibía en él, “una amistosa conspiración del destino”, la escritora Malena Sandor a quien reencuentra en la embajada argentina, el profesor de arte dramático Costa, a cuyo curso asiste con fervor, en fin, individuos que aportan mucho al proyecto de forjarse un futuro como actor. Otras personas, que

contrariamente, lo rechazan, como Andreina, la viuda de Ugo Betti que lo había recibido en su casa, lo había elogiado como artista, pero se excusó por no ayudarlo cuando él, venciendo su orgullo, le dejó ver la desesperación de su estado:

“J’étais de trop, devais partir, mais ne bougeais pas. Volubile, agitant de paroles et des gestes autour d’elle, Mme. Betti avançait d’un pas, reculait de deux, à droite, à gauche et alors-jamais mieux qu’en ce moment, l’impression que, dans le péril, le corps agit à la place de la personne -, je m’entendis dire: “J’ai faim” (...) “Je n’ai plus de chambre, je dors dans les jardins, si je pouvais payer une semaine...” Elle ne pouvait pas m’aider, (...) Lorsque la porte se referma dans mon dos, j’éprouvais la honte pour elle. » (127)¹²⁶

Por otro lado, Edgar e Igor, amigos generosos de los que sólo puede recibir ayuda con intermitencias, pues a menudo estaban de gira, un pequeño trabajo en la radio, que no duró mucho, y una joven monja que le dio de comer a escondidas en el locutorio del convento de la *Trinitá*, se manifestaron en los momentos de grave penuria como revelaciones de la esperanza en un destino que se resiste a verse vencido. En el momento dramático en que el joven parecía sucumbir ante circunstancias muy adversas, hizo su aparición un amigo, el artista Alberto Greco, quien acudió a su pedido de auxilio.

La presencia de “el Greco” en el relato, abre un extenso paréntesis, volviendo en el tiempo años antes, para narrar la relación amistosa que unía al artista con el narrador en Buenos Aires. En la rememoración, no exenta de la admiración y desconcierto que le suscitaba, como a muchos, la originalidad del pintor, el narrador reencuentra su voz, sus arrebatos pasionales, y también el rechazo que le habían producido, años antes, su magia, su modo de ser único.

¹²⁶ “Yo estaba de más, debía irme, pero no me movía. Voluble, agitando a su alrededor gestos y palabras, la señora Betti avanzaba un paso, retrocedía dos, a la derecha, a la izquierda, y entonces –nunca como en ese momento la impresión de que, ante el peligro, el cuerpo actúa en lugar de la persona- me oí decir: « Tengo hambre » (...) « No tengo alojamiento, duermo en los parques, si pudiera pagar una semana por adelantado... ». Ella no podía ayudarme, (...). Cuando la puerta se cerró a mis espaldas, sentí vergüenza por ella. (120-121)

En cuatro capítulos, Bianciotti se detiene extensamente en su amistad con Greco, cuya llegada a Roma fue para él, que impulsado por el hambre, había llegado a comer perejil silvestre en los parques, un auxilio providencial: « Enfin, le Greco vint. Et tout se mit à palpiter; une porte s'ouvrait, c'était l'irruption d'un envoyé de la Providence, à la main la clé de l'avenir que j'avais égarée. » (141).¹²⁷

El relato pierde momentáneamente la cronología de la estadía en Roma del protagonista y se convierte en este punto en homenaje al plástico argentino; va hacia el pasado, emprende la explicación de las diversas etapas de su carrera de pintor, hace diversas reseñas de las excéntricas manifestaciones artísticas de el Greco, y finalmente salta al futuro y a la última época del pintor en España.

Retomando el hilo de la travesía de la vida, después de su encuentro en Roma, los amigos emprendieron un viaje por Florencia, Viena y Salzburgo, hasta que el dinero de el Greco se terminó, debieron escaparse de la pensión en que se alojaban y pedir ayuda al consulado. La aventura culminó en París, con un episodio en el que el protagonista se ve burlado por su amigo, escena penosa que el narrador no puede evocar sin rencor y que culmina con la reflexión del yo del presente, hablando de sí, en el momento de escribir.

J'eus l'impression, devant le portrait surgi du passé, que le Greco évoqué par moi s'était dérobé aux mots, en dépit de mon acharnement à le restituer avec ses contrastes, ses contradictions, ses clairs-obscur, pour mieux montrer, en soulignant ses embardees et ses ruades, la persistance de l'ange en lui; mais, en même temps j'éprouvai que mon ressentiment reflue. »(169)¹²⁸

¹²⁷ "Finalmente llegó el Greco. Y todo volvió a palpar; una puerta se abría, era la irrupción de un enviado de la Providencia, en su mano la llave del porvenir, que yo había extraviado". (134)

¹²⁸ "Tuve la impresión, ante ese retrato surgido del pasado, que el Greco evocado por mí había escapado a las palabras, pese a mi encarnizamiento en reconstruirlo, con sus contrastes, sus contradicciones, sus claroscuros, para mostrar mejor, al subrayar sus despistes y sus coces, la persistencia del ángel en él ; pero al mismo tiempo, yo sentía refluir en mí el resentimiento. » (160)

La travesía europea del joven aspirante a actor prosiguió en España; pero la ciudad capital será apenas un desvío del camino, un lugar de paso, todavía lejos de su destino verdadero.

En la mitad de la novela se narra un episodio en que la degradación y el mal recuerdo del hambre guiaron los pasos del protagonista en su primera noche madrileña, a buscar una compañía que lo salvara de la soledad y la mezquindad de lo que era su vida en ese entonces. Sus pasos lo llevan a las inmediaciones de un hotel de lujo donde encuentra un señor belga “padre de familia”, dispuesto a tener una aventura en el extranjero. El relato en primera persona y en presente, anula las distancias, el yo del narrador omite cualquier juicio de valor sobre aquellos hechos, de manera que sólo escuchamos las reflexiones del protagonista respecto del apartamiento momentáneo de sí, y de lo que había constituido su sueño: *Je me sens entre parenthèses, exempté de respecter mes propres principes, dispensé de devoirs, en vacances de destin.* (161)¹²⁹

En el Madrid provinciano de 1955, en pleno franquismo, siempre con el peligro de la miseria acechándolo, el héroe comenzará una carrera un tanto ocasional como actor de cine, ayudado por el ya célebre Antonio Vilar, a quien había conocido en Buenos Aires. El joven actor de teatro pretenderá conquistar la cinematografía, intentará retener la suerte que se le ha presentado en la interpretación de algunos personajes secundarios, pero no logrará ningún éxito. Los personajes de traidor, cobarde, pusilánime que representa no le satisfacen, pero su mismo representante le explicará que a pesar de las fotos retocadas en las que aparecía muy atractivo, no podrá aspirar nunca a ser protagonista.

¹²⁹ “Me siento entre paréntesis, eximido de respetar mis propios principios, dispensado de deberes, en vacaciones de destino.” (161)

Durante un tiempo el sueño se volvió intangible, el destino asumió nuevamente el rostro de la desgracia, y mientras la vida pasaba, él se sentía estancado.

Los presagios funestos y los malos pronósticos no están ausentes en esta novela erigida sobre la idea de un destino a cumplirse. Ya al comienzo del libro, el narrador sienta la advertencia de que conocer el mañana es más terrible que ignorarlo; sin embargo en la urgencia de dar inicio a vivir lo que ha soñado, el joven protagonista no deja de escrutar los menores signos que lo ayuden a vislumbrar el futuro, y en todos los presagios recibe el mensaje de la desgracia, e intuye con desazón la distancia que aún resta para conseguir sus metas. De esta manera, en el momento de llegar a Roma había percibido una especie de aviso angélico acerca de la miseria que le esperaba, y dicho aviso había empañado toda la euforia de la llegada. También en Madrid, después de un breve tiempo en que los pequeños trabajos como actor todavía le daban la esperanza de una carrera, junto al amparo de Ana Pombo y su marido, que lo incluyen en su vida como a un hijo, la venida de Rómulo, el vástago verdadero de Ana, será para el protagonista un anuncio de la desgracia. A este hombre adjudica el narrador la suma de los rasgos detestables de un estereotipo español, en particular del castellano: la brutalidad, la intolerancia y el egoísmo y constituye, con su aparición, el presagio del infortunio. Por él terminaron abruptamente los días felices y el pequeño mundo que se había formado alrededor de “Tebas”, una tienda de antigüedades, residencia de sus benefactores y cálido refugio en una ciudad hostil y sin atractivos. Frente al paso inexorable del tiempo y la lenta marcha de los acontecimientos, no falta en la evocación del estado anímico del joven desilusionado, el juego con la idea de suicidio, que termina por abandonar, después de haber dilatado su ejecución.

Arrastrado por las quimeras de Ana a una estadía sin sobresaltos y sin horizontes en Marbella, el héroe vuelve a sentir, como en Roma, su sueño adormecido, y a sí mismo

perdido, aletargado, viviendo una existencia mediocre, sin los sucesos memorables que había soñado. Más aún, se siente burlado por las fuerzas del mal, que lo confinan a un atroz destino. No obstante siempre hay algo en él que persiste y que el narrador llamará “el otro”, guardián insomne que reaviva sus llamadas.

Là, à Marbella, je me sentais dépossédé de l'autre-celui qui avait tant rêvé de moi. Souvent, la nuit, il m'est arrivé de sentir une sorte de contraction, un resserrement de toutes les fibres du corps qui montait du gros orteil vers les mollets, les cuisses, le ventre, pour éclater dans ma poitrine comme un coup de poing dans une vitre. Et je savais que c'était l'autre. (268)¹³⁰

Es el sueño que no se disuelve, por el contrario, es de una increíble persistencia y no lo ha amedrentado la irrupción de la amenaza y la humillación que significó para héroe la llegada de Rómulo; el hijo de Ana, dispuesto a todo para alejarlo de su madre, lo echó brutalmente de la casa, y amenazándolo con su escopeta lo sacó a los golpes por las calles de la aldea, frente a la mirada de los vecinos. La solidaridad de Juan Prat, que lo acompañó en el momento de su desventura y que fue capaz de minimizar la importancia del ataque furibundo de Rómulo, logró que el sueño volviera a ponerse de pie y recomenzar a pesar de la burla de la situación que lo llevó a la exclusiva playa en una lujosa limusina conducida por un chofer uniformado, y lo arrojó mortificado, sin dinero y haciendo autostop en una carretera.

Aparte de ser su protectora en Madrid, Ana Pombo de Olivera, será para el escritor adulto que la recuerda, mucho más. Esta española, dueña de un genio y de un instinto de

¹³⁰ Allí, en Marbella, me sentía despojado del otro –de aquel que tanto había soñado sobre mí. A menudo, de noche me ocurría sentir una suerte de contracción, un apretarse de todas las fibras del cuerpo que subía del dedo gordo hacia las pantorrillas, los muslos, el vientre, para estallar en mi pecho como un puñetazo en una vidriera. Y yo sabía que era el otro. (251)

modernidad que la hacían inolvidable, lo conquistó rápidamente. En el torbellino que era su forma de vivir, mostraba su alma de artista tanto cuando tocaba las castañuelas con música de Bach como cuando bailaba un flamenco de su invención, o diseñaba la ropa más extravagante. Ana narraba su vida llena de aventuras, llevada por el placer de la conversación, y había visto en el protagonista un posible escriba de los relatos que prodigaba a sus amigos. Se plantaba teatralmente ante su auditorio y con su voz grave y en tono de complicidad se lanzaba a la aventura de reinventar su pasado; muchas veces se contradecía o su relato se tornaba inverosímil, pero ella lograba transformar lo más anodino dotándolo de relieves de tragedia. La semejanza de este tipo de relato con el propio quehacer autoficcional es casi obligada, dada la importancia que el escritor le otorga a los cuentos de su *Shéhérazade*.

“Indifférente à la continuité et au plan, elle menait son récit d’insinuations en dérobades, de raccourcis en euphémismes et, plutôt qu’une histoire, il en résultait une suite de visions nettes, isolées, comme à travers les lézardes d’un mur ou les meurtrières d’une citadelle, ce peu de paysage qui, tout proche, paraît si profond.

Racontait-elle donc sa vie? On eût dit qu’elle ne cessait de s’en éloigner, les ponts coupés, dernière fuite en avant, et qu’elle s’appliquait à vous rendre indiscernable une cohérence quiconque. »(210)¹³¹

Tal como ella, el narrador confiesa que no ha sabido comenzar por el principio el relato de la vida de Ana, amiga de Cocó Chanel y otros famosos diseñadores de ropa; no ha comenzado por el secreto origen del nacimiento de la mujer, que ella le reveló como gravísimo secreto, y que el narrador contará más adelante; por el momento apresará las

¹³¹ “Indiferente a la continuidad, o a un plan, su relato avanzaba de insinuaciones en evasivas, de resúmenes en eufemismos, y, más que una historia, resultaba una serie de visiones nítidas, aisladas, como a través de las grietas de un muro, o de las aspilleras de una fortaleza, ese segmento de paisaje que, muy cercano, parece tan profundo.

¿Estaba contando su vida? Se hubiera dicho que no cesaba de alejarse de ella, cortados los puentes, postrera huida hacia adelante, y que se empeñaba en tornar indiscernible cualquier atisbo de coherencia. » (199)

anécdotas de aquella hija bastarda de la realeza, o al menos de la aristocracia, que se vinculan con su vida en esa época, y cómo la encontró mucho más tarde, anciana, en una casa de retiro. La memoria ha resguardado las características de Ana que más lo fascinaron y algunos de los relatos con los que Ana acaparaba la atención. Estos relatos eran conducidos por una imaginación elocuente, plenos de fantasía, de amistades célebres, persecuciones políticas, invenciones fantásticas y aventuras de todo tipo, a las que sin embargo el tiempo y algunos detalles o testimonios, les quitarán su halo de imaginiería, comprobando su cercanía con la realidad.¹³²

La vida del protagonista en las diversas ciudades de Europa es transitoria y accidental; en algún momento sintió que su destino definitivo podría ser España, pero su estadía allí nunca se despojó del todo de un aspecto provisional, como de temporada teatral, a la espera de un próximo proyecto artístico, de un papel como actor protagonista o secundario, de decorador o asistente. A ese aire transitorio se sumaba el ambiente opresivo de la dictadura franquista que a menudo le haría recordar a la Buenos Aires que había dejado atrás. Y ya estaba preparado para otra etapa.

Su llegada a París, que sin saberlo el héroe todavía, se hará definitiva, ocurre por una feliz casualidad; una artista con la que trabajaba para la puesta que haría Juan Prat de *Casa de muñecas* en Madrid, lo invitó a ser su asistente y a vivir en su casa en aquella

¹³² Bianciotti ha declarado: “Yo lo que traté de hacer en este libro es dar las experiencias capitales que he tenido. A lo mejor esas experiencias las he tenido a través de varios encuentros o de personas distintas a lo largo del tiempo. Los personajes son reales; están Alberto Greco, Ana de Pombo, Juan Prat. Hay otros que son desconocidos pero que son reales. Uno agrega muchas cosas y también condensa. La vida está llena de repeticiones y entonces uno tiene que elegir. Además uno nunca está de verdad en el momento que está viviendo; uno está mucho más en este momento cuando se acuerda de ese momento.” La Nación, Buenos Aires, 19 de enero de 1996. “Un argentino en la Academia Francesa” Entrevista con O.B Supervielle.

ciudad tan anhelada, pero tan difícil de conquistar: « *Paris, si accueillant à celui qui est déjà quelqu'un ou peut le devenir, je n'en atteindrais le cœur que par des voies en lacet, des virages -surprise, des déviations, au besoin, des sauts dans le vide.* » (298)¹³³

Los últimos nueve capítulos de la novela presentan al narrador instalado en París, donde van a producirse los grandes cambios que lo conducirán a su triunfo como escritor. Dichos cambios no vendrán sino después de años de compartir su vida con Doménica y sus dos amigos; el protagonista olvidará finalmente su carrera teatral, redescubriendo su primera vocación, la literatura.

Los vínculos con la exigente pintora, a menudo difíciles, definen los rasgos de su personalidad, siempre conflictiva, que apenas soportaba la contradicción y a la vez pretendía absoluta sinceridad de parte de sus acólitos, lo que inexorablemente llevaba a grandes disputas. Pero pese a su intemperancia, no se oculta que su ayuda fue de gran valor, dado que fue la propia escritura la que se benefició por su crítica muy severa y precisa, que la libró de algunos defectos que el narrador no alcanzaba a solucionar, y él estuvo de alguna manera hechizado por su naturaleza inclemente y creativa.

Después de un largo tiempo, sobrevino en el joven un sentimiento de asfixia, de falta de libertad y la impresión de no estar viviendo su vida verdadera, que de verdad algo por lo que había llegado hasta allí, no se cumplía.

J'avais cédé, plié. Il me restait pourtant l'obscur certitude que quelque chose n'avait pas changé, qui ne changerait pas: le moi, ce que rien n'altère, ni les masques que

¹³³ “Al corazón de París, tan acogedora para quien ya es alguien, o puede llegar a serlo, no llegaría yo sino por caminos complicados, vueltas sorprendidas, atajos, saltos en el vacío, según la necesidad”. (279)

l'on emprunte par ruse, par complaisance, ni l'âge, ni l'amputation d'un membre, ni même la démence; le moi, qui ne sait rien, qui ne peut rien, mais qui *est*. "(323).¹³⁴

Pronto a cumplir treinta y nueve años, decidió emigrar del férreo círculo que Doménica había trazado para él y sus amigos, en el que el mínimo alejamiento era visto como una verdadera traición. De pronto se sintió libre del dominio de la artista y reencontró su independencia, casi una verdadera liberación, mudándose a la *rive gauche*, para vivir, una vez más en una pobre habitación: "(...) *dans un élan d'optimisme, je me dis que la vie ne tarderait pas à se rattraper, que ses desseins sont insondables et que, somme toute, nulle perte n'est une perte quand on tient moins à l'avoir qu'à l'être.*" (327).¹³⁵

La nueva vida, después de ocho años "en la ciudadela de Doménica", con dos libros publicados, honorarios intermitentes, le depara una nueva amistad, cuyas circunstancias el autor refiere escuetamente en pocos párrafos. Por la mediación de los libros y las palabras encontró un compañero, también escritor, con quien materializará el ideal de la amistad que siempre había soñado: su trabajo de lector en una editorial lo había puesto en contacto con un manuscrito prometedor, que recomendó al editor, y tiempo después, una misiva del novel escritor que agradecía la lectura comenzó un largo intercambio de correspondencia que derivó en una relación sólidamente afirmada en la literatura: "Un livre fut l'intermédiaire de notre amitié; des livres l'ont consolidée; les mots, toujours les mots,

¹³⁴ "Yo había cedido, me había doblegado. Me quedaba, no obstante, la oscura certeza de que algo no había cambiado, no cambiaría: el yo, 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".(301-302)

¹³⁵ " (...) en un impulso de optimismo me dije que la vida no tardaría en recobrar el tiempo perdido, que sus designios son insondables y que, en resumen, ninguna pérdida es tal cuando se tiene menos en cuenta el haber que el ser."(306)

continuent de la nourrir – les mots que nous échangeons avec la gravité des enfants qui échantent des billes.” (329)¹³⁶

El último capítulo de la novela podría leerse como una larga recapitulación de los temas esenciales que fueron apareciendo a lo largo de las páginas, en las extensas reflexiones del narrador: la memoria que hace de lo que fuimos, algo extraño a lo que somos y el comienzo de la literatura que deviene del olvido. En el fluir de las meditaciones del escritor, están muy presentes las que alcanzan a su propia labor y es así que discurre sobre todo lo que ha expresado y sobre la posibilidad de lograr, a partir de lo escrito, la empatía que le permitirá “la gloria secreta del escritor público”. (308)¹³⁷

Los últimos pensamientos recogen las etapas vitales del narrador protagonista, en un relato que oscilando entre la primera y la tercera persona, da cuenta de dos hitos cruciales de su vida: el viaje y el cambio de lengua. La literatura y la vida concluyen la autoficción, fundiendo los temas clave que recorren la literatura de Bianciotti: el tiempo, la dicotomía cuerpo y espíritu, y también la nostalgia de no pertenecer a ningún lugar.

CONCLUSIONES

En esta segunda obra del ciclo autoficcional, el protagonista logra aquello que tanto había anhelado desde niño, alejarse definitivamente de la pampa argentina en que la había

¹³⁶“Un libro fue el intermediario de nuestra amistad; los libros la han consolidado; las palabras, siempre las palabras, siguen nutriéndola –palabras que intercambiamos con la gravedad de niños que se intercambian canicas”. (307)

¹³⁷“*la gloire secrète de l’écrivain public*”. (329).

nacido y en la que siempre se sintió como ajeno. De allí que el narrador proponga al “niño” como aquel yo lejano de su pasado, que pese al paso del tiempo y al olvido, ha seguido guiando sus pasos siempre adelante, hacia horizontes desconocidos.

El personaje realiza en esta obra las dos experiencias extremas del viaje, la travesía hacia el otro lado del mundo, la misma que sus abuelos realizaron en sentido inverso medio siglo antes, y la más crucial y personal del cambio de lengua.

L'enfant rêvait de l'autre côté de l'horizon; l'adolescent, d'un voyage, du seul voyage, l'Europe. Il en fit deux: jeune homme, j'exauçai leur désir; ensuite en somnambule et par des chemins de contrebandier, je passai de ma langue d'enfance à celle de mon pays d'élection.”(329)¹³⁸

Si bien el narrador no ha podido o no ha querido develar ni recomponer a partir de las etapas de su vida una especie de proceso, ha mostrado largamente el impulso que le hizo posible llegar al presente. Este presente del escritor en París es la meta de todo el pasado, un pasado recobrado a partir de la perspectiva del que es hoy, el que fue soñado por “el niño”, “el otro” de ayer. La impresión que tiene el narrador al mirar hacia el pasado es la de ver un laberinto en ruinas, se han perdido sus senderos pero hay en todo ese pasado el recuerdo de la audacia que lo hacía proseguir en los peores momentos, y que nacía del pensamiento de destino a cumplir que lo había animado desde siempre

J'étais intrépide, oui, mais d'où surgissait-elle cette puissance qui couvait en moi sans ma participation, me condamnant à espérer, à résister, aveugle face à la réalité, à aller

¹³⁸ « El niño soñaba con el otro lado del horizonte; el adolescente, con un viaje, el único viaje, Europa. Hizo dos: de joven, cumplí su deseo; después, como un sonámbulo y por senderos de contrabandistas, pasé de mi lengua materna a la de mi país de elección. » (308)

de l'avant en proie à cette idée démente d'un destin à accomplir— sans distraire de mon but pas même un regard au moment où il n'y avait plus de chemin nulle part. (140)¹³⁹

Esta idea de destino que, como ya dijimos, estructura la novela y guía las etapas de la travesía, permite también resolver literariamente el tema de la distancia entre el yo del presente y el del pasado. El narrador no va a proponer su vida como ejemplar; en muchos momentos del relato expone al yo del pasado a un juicio sobre su conducta, e incluso a la impresión del ridículo, pero parece perdonarlo, no juzga severamente a ese joven que fue, al que encuentra muchas similitudes con el narrador de hoy. Sin embargo creemos que el relato es presentado como ejemplar en el sentido de un discurso que muestra cómo un destino puede actuar, un discurso legitimado por el propio presente, por instancias exteriores de consagración y por el valor de escritura literaria.

Por otra parte, diversas vidas se cruzan en esta obra con la del narrador, y con diversa intensidad, profundidad e intención se destacan de ellas historias, breves momentos o el *racconto* de todo el período en que el autor mantuvo el contacto con el personaje en cuestión. En ese sentido hablamos antes de la aparición de amigos, conocidos y algunas presencias célebres en el relato; nos interesa señalar en este momento cómo Bianciotti exalta y reseña la vida de María Callas, la diva cuya voz lo fascinó en su interpretación de *La Traviata*, porque resulta ejemplar en el sentido que el narrador ha encontrado un ejemplo en la existencia de la artista, que puede mostrar aquello a lo que aspiraba el joven que fue. El narrador recuerda que gracias a las modestas localidades obsequiadas a su

¹³⁹ “Yo era intrépido, sí, pero ¿de dónde surgía esta fuerza que se incubaba en mí sin mi participación, condenándome a esperar, a resistir, ciego ante la realidad, a seguir adelante víctima de esta idea demencial de un destino que cumplir, sin distraerme un milímetro de mi objetivo, en el momento en que ya no había más camino, en ninguna parte? »(113)

amigo Orazio para una función en el *Teatro alla Scala*, se embarcaron en una aventura hacia Milán, decisión motivada por la gran admiración que le producía en la época el director Luchino Visconti, en esa oportunidad, director escénico de la ópera en cuestión.

Me rappeler cette soirée du 28 mai 1955 équivaut à la réinvention d'un foyer lointain, d'un éblouissement qui n'a cessé ni en cesse de rayonner sur mon existence. Si, pendant quelques secondes, la pensée joue à la retrancher de ma vie, celle-ci perd une partie de ses précaires contours: les quatre ou cinq choses qui la soutiennent et, peut-être, ne serait-ce qu'en quelque sorte la justifient, se désagrègent, se disjoignent. (110)¹⁴⁰

Lo sublime de la visión es el espectáculo mismo de un destino que se está cumpliendo, teatralizado en la escena de teatro. El “hogar lejano” parece significar la profunda comunión que concibió entre él y la historia y el presente de la cantante. El joven extasiado la ve sin poder estar del todo presente, pues el instante lo sobrepasa. El destino de ella, como el de él es la gloria, pero había sido preciso arrancar de la tosca muchacha griega de los comienzos de su carrera, la imagen que ella tenía de sí misma; arrancarle a su destino, en una lucha titánica, a la Callas deslumbrante, majestuosa que está en escena.

La honda impresión del momento que sigue viva en la existencia del adulto, proviene de la comprensión intuitiva, pero profunda, de las exigencias del destino. Es por ello que el narrador del presente se expone al ridículo de la confesión que hace a continuación: de tal forma fue uno con la Callas, que interiorizó los gestos de la cantante, la

¹⁴⁰ Recordar aquella velada del 28 de mayo de 1955 equivale a la reinención de un hogar lejano, de un deslumbramiento que no ha cesado ni cesa de brillar sobre mi existencia. Si por algunos segundos, el pensamiento juega a eliminarla de mi vida, ésta pierde una parte de sus precarios contornos: las cuatro o cinco cosas que la sostienen y que quizá tan solo en cierto modo la justifican, se diluyen, se deshacen. (105)

forma de mover el brazo, las manos o la cabeza, y los puede reproducir con cualquier música.¹⁴¹

El yo del pasado intuye la dificultad de fundirse con la imagen de sí, a la que se acerca por momentos y de la que se aleja en muchas ocasiones, ya que las demandas del destino son a veces muy superiores a las fuerzas del protagonista, sobre todo en aquellos períodos en los que el sueño se aleja de la superficie, se adelgaza volviéndose invisible. Sin embargo, siempre atento a la mínima señal de esperanza, el sueño volvía a aparecer con toda su exigencia. Estas reapariciones, después de las intermitencias, que plantean al protagonista la necesidad de obedecerle y de volver a aproximarse a la idea de sí mismo que se ha ido gestando en la profundidad del ser, implican nuevas etapas en la travesía del protagonista.

Si pensamos como James Olney que la vida que refleja una autobiografía podría entenderse no sólo como la historia individual del escritor sino en otros sentidos, como un principio vital, que al ser vivido es transformado por la propia configuración psíquica del individuo, como un acto de conciencia, o “la idea de unidad moral” que fundamenta una vida¹⁴², podemos decir que en el caso de *Le pas si lent de l'amour* es sobre todo el desarrollo de la idea de cumplimiento de un destino y de ser uno con la imagen de sí mismo, la autobiografía que se narra. Una idea transformada en núcleo vital que a pesar de las interrupciones y los obstáculos logra permanecer, le da sentido a todo lo vivido y justifica al narrador y el acto de narrarlo.

¹⁴¹ En los últimos años de la vida del autor, en el hospital donde estaba internado, víctima del mal de Alzheimer, tenía dos cuadros de la Callas y escuchaba sus interpretaciones.

¹⁴² Olney, J. “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” en *La Autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Suplementos Antropos Nro.29, p.34 1991.

La motivación del discurso en *Le pas si lent de l'amour* no es edificante ni su finalidad trascendente. Creemos que el yo que sostiene el discurso presente no pretende dar cuenta de cómo se volvió otro del que era, sino indagar en el camino recorrido por el joven protagonista de la autoficción y profundizar en esa cadena de episodios vividos o imaginados, en ese camino recorrido, errático en ocasiones, sinuoso por momentos, para encontrar allí, un conocimiento o un entendimiento recapitulativo en la perspectiva de una idea guía, la del destino a cumplir.

4. *COMME LA TRACE DE L'OISEAU DANS L'AIR*

« *La boucle est bouclée* »

El regreso del escritor consagrado

No es extraño que en libros que finalizan ciclos se desarrollen diversos tópicos de la finitud y *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* no es una excepción, dado el vasto tratamiento en esta obra de temas que atañen a la vejez, al fin de la vida, a la muerte, y a los círculos que se van cerrando. A esto se agrega la referencia sostenida a lo largo de todo el texto a numerosos episodios de la vida del escritor, sobre todo a los de la infancia, ya relatados en los libros anteriores, que contribuyen a reafirmar la pretensión de unidad y de finalización que sostiene la obra.

El escritor se refiere en este libro a su regreso a la Argentina, lo que cierra el circuito del viaje emprendido hace tiempo, que lo fue alejando del lugar de su nacimiento, de su país y de su familia. Hay en el texto un rápido recuento de algunos de los hitos

principales de la existencia del protagonista, su alejamiento del medio rural a los doce años, pese a la negativa de sus padres, el barco italiano que lo llevó a Europa, sus años de deambular a la deriva, sin dar noticias sobre su vida.

El regreso a su patria como escritor consagrado, reafirma de alguna manera la fortuna o el acierto que tuvo su decisión vital; no será entonces éste el relato de un hijo pródigo arrepentido sino el de aquel que viene a terminar con los fantasmas del pasado, a despedirse definitivamente del lugar y de los seres de los que se distanció, de aquella familia que lo espera, que lo ha recordado siempre, siguiéndolo de lejos, en una comunicación intermitente, que él mismo ha impedido o permitido; en fin, una última visita de reconciliación con su familia a la que no ha visto durante más de cuarenta años.

Los setenta y seis capítulos del libro se pueden agrupar, como los libros anteriores, siguiendo una topografía del viaje del protagonista, esta vez en sentido inverso, puesto que se trata de un regreso. En Córdoba suceden dos tipos de acontecimientos, los momentos de intimidad con la familia: el agasajo en casa de Armando, uno de los hermanos, que como la mayoría, recién en este libro aparece con su nombre; la visita al cementerio, a la tumba de los padres y a la chacra de la infancia. Por otro lado los momentos del reconocimiento y la consagración pública, en los que se da la bienvenida al escritor reconocido en Europa: tres días pasados en Buenos Aires, a los que se refiere muy rápidamente para dar cuenta de una ciudad y de un país muy cambiado, y luego nuevamente en la ciudad de Córdoba, cuando se agasaja a aquel que encontró el éxito en otro país y en otra lengua.

El hilo del relato de los acontecimientos principales se ve interrumpido por los recuerdos de otros momentos, los de la infancia, que constituyen apenas desviaciones de la línea cronológica y aquellos en que se producen largos paréntesis y la narración se traslada a Europa cuando el escritor fue en búsqueda del origen de sus ancestros a Italia, o a un

cantón suizo, donde otra búsqueda lo lleva hasta encontrar la tumba del amigo muerto. El recuerdo del escritor Hervé Guibert, traslada el relato a París y el de la muerte de Borges, a Ginebra. El libro se cierra en París, lugar de residencia del protagonista, pero alude a la estadía en Córdoba, recuerdo motivado por la llegada de una fotografía de la infancia que cierra simbólicamente, el ciclo de las autoficciones.

En primera instancia, parecería que el narrador de vuelta en su país, en la tierra de su infancia y su primera juventud, acogido nuevamente en el seno de su familia y saludado por la ciudad que ha seguido de lejos su éxito en Francia, plantea una reconciliación con el pasado, con ese lugar de origen rechazado, al que ha querido exorcizar a través de su literatura; sin embargo el relato hará desecher esta idea, cuando el narrador declare enfáticamente que no se reconcilia ni con su país ni con su padre.¹⁴³

En el homenaje a la familia con que se inicia la obra, los hermanos, conmovidos por el encuentro, son retratados desde la distancia de quien ha pasado su vida alejado y busca ahora en la memoria los rostros, las actitudes que conecten el presente con el pasado. El protagonista manifiesta su orgullo y alegría al reencontrar a sus hermanos, tres mujeres y tres varones, a quienes la modestia de recursos no ha humillado y conservan, a pesar de la edad avanzada, su porte y su nobleza.

Bianciotti despliega en estos capítulos uno de los lugares emblemáticos de la autobiografía, los hermanos, que entran en el texto como en el escenario de un teatro, son observados en sus particularidades y en la semejanza o diferencia con los padres y entre ellos mismos. Describiendo a cada uno, el narrador procura desentrañar las relaciones que los unen y el rol que cada uno tiene en la fratría, y habla con condescendencia de algunos aspectos sus personalidades, destacando lo que puede enaltecerlos y volviendo al pasado

¹⁴³ Ver H. Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris, Grasset, 1999 p. 146.

más lejano para dar cuenta de su propia relación con ellos cuando niño, asunto que sólo muy parcialmente desarrolló en *Ce que la nuit raconte au jour*.

La hermana mayor, Cecilia, a la que se ha referido en los recuerdos de la primera infancia, uno de los primeros rostros que vio, después del de su madre, es descrita desde la apacibilidad de su carácter, incapaz de ostentar sentimientos de tristeza; de Elvira se destaca su autoridad de voz, la dignidad con que ha sobrellevado las desdichas y de Élide, la placidez y reserva, que hacen difícil saber a ciencia cierta sobre sus alegrías o amarguras.

De Francisco, el mayor de los varones, a quien el narrador ha confesado en el primer libro y reitera aquí, no haberlo querido porque era el preferido del padre, destaca su mesura, la seguridad de sus palabras sin arrogancia, y a pesar de ser igual al padre físicamente, le concede un carácter parecido al de su amada madre, a la que todavía considera como exclusivamente suya. Todos los hermanos asienten cuando Francisco dice una frase que habla retrospectivamente de las expectativas que el narrador suscitaba en todos ellos en la infancia: “C’est Francisco que j’entends dire à mon adresse: “Toi, on savait déjà, quand tu étais petit, que tu arriverais là où tu es” (18).¹⁴⁴

Los retratos familiares se terminan con Orlando y Armando, el humorista y el historiador y jefe de la tribu, respectivamente; los hermanos de los que el protagonista ha hablado en el primer libro del ciclo, aunque nunca en particular, llamándolos “los muchachos”. El narrador reconoce la distancia que hubo entre él y su familia, a la que no dio durante muchos años ninguna noticia de sus andanzas y sabe que se enteraron de que escribía libros por las noticias en los diarios. La diferencia con los demás, que el

¹⁴⁴Todas las citas corresponden a: *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*. Paris, Grasset 1999. Las traducciones a *Como la huella del pájaro en el aire*. Traducción de Ernesto Schoo. Barcelona, Tusquets 2001. “Es a Francisco a quien oigo decir, dirigiéndose a mí: “Ya sabíamos, cuando eras pequeño, que llegarías a dónde estás” (19)

protagonista sintió desde la infancia y que trató de profundizar , quizá por rebeldía, que no dejó de ser dolorosa y que le había costado el mote de “mosca blanca” y la mirada tanto sarcástica y burlona, cuando no sorprendida y admirada de la familia, se convierte en el adulto, en una condición excepcional, ejemplo del triunfo de una voluntad, por sobre todas las condiciones adversas, circunstancia que el escritor ha señalado como un factor constituyente de su vida y de su imagen.

Eux, ils ont toujours été solidaires les uns des autres; ils ont le sens de la famille, de sa pérennité. Maintenant, puisqu'ils me savent de passage, chacun tient à ce que je voie le lieu qu'il habite, afin que j'emporte de lui un souvenir précis, concret, encadré. Aujourd'hui, plus de quatre décennies après mon départ, ils conviennent qu'il fallait une exception, qu'un membre de la famille n'eut point le sens de la famille. (...) Je ne me sens pas le droit de leur infliger le récit de mon itinéraire. Je voudrais les supplier de ne pas m'aimer, de ne pas m'auréoler de prestige, mais je n'ai pas le droit de rompre l'enchantement qui les obnubile, où ils puisent la fierté de leur patronyme d'immigrés dont désormais le pays s'enorgueillit et qui, du temps de notre jeunesse, fut une mortification constante, une tare, une honte. Il me faut admettre de figurer dans leur morne histoire collective comme un symbole suffisant à susciter l'illusion, pour leurs enfants, qui quiconque peut réussir sa vocation, même dans l'adversité, car personne ne connaît la limite du possible. (27)¹⁴⁵

Llega finalmente la noche, y con ella la soledad en un cuarto extraño, aunque preparado para él con una tierna solicitud que no intenta disfrazar su rusticidad y donde antes de dormirse el narrador hace una recopilación de todo lo acontecido y encuentra que

¹⁴⁵“ Siempre han sido solidarios unos con otros, tienen el sentido de familia, de la perennidad de ésta. Ahora, puesto que saben que estoy de paso, cada cual aspira a que yo vea el lugar en que vive, a fin de que me lleve, de él o de ella, un recuerdo preciso, concreto, bien definido. Hoy, más de cuatro decenios después de mi partida, concuerdan es que era necesaria una excepción, la de que un miembro de la familia careciera del sentido de familia” (...) “Siento que no tengo derecho a infligirles la narración de mi itinerario. Me gustaría suplicarles que no me amen, que no me otorguen esa aureola de prestigio, pero no tengo derecho a romper el hechizo que los obnubila, del que extraen el orgullo de su patronímico de inmigrantes de los que ahora el país se enorgullece y que, en los años de nuestra juventud, supuso una mortificación constante, una tara, una vergüenza. Debo resignarme a figurar en su gris historia colectiva como un símbolo que baste para suscitar la ilusión, de cara a sus hijos, de que cualquiera puede triunfar en su vocación, hasta en la diversidad, porque nadie conoce el límite de lo posible. (27)

ha representado un papel ya olvidado. El aluvión de imágenes, hace imposible la profundización o la evaluación de los acontecimientos, de todo lo dicho, un conjunto de sonidos sin palabras, “inasible”, que se desliza velozmente y del cual no queda mucho. Una mirada torva de sí mismo, que el narrador sorprende en el espejo en que se mira, señala que no hay felicidad en la recopilación de los hechos que le propone la vigilia, ni llega la calma después del agotamiento. También llegan en tropel los recuerdos, suscitados por la sensación de unas sábanas que no se parecen a las de la infancia. Recuerdos que nacen entre la vigilia y el sueño, donde reaparece la imagen del padre, siempre aleccionador, durante la esquila, enseñando a los hermanos la manera correcta de cortar la lana, las hermanas cosiendo los colchones, escenas de la austera vida rural de antaño y sobre todas las imágenes, el pensamiento recurrente que atraviesa toda la obra literaria de Bianciotti, la idea de salir de allí: “(...) et une virée à la capitale du pays modifiait à tout jamais votre passé. J’ai connu, dans la désespérance de la ferme, l’espoir de Buenos Aires; et à Buenos Aires, l’espoir de l’Europe » (37).¹⁴⁶

Después de esa noche de inquietud, un día soleado en que la estadía en Córdoba prosigue, con la visita al cementerio local, donde están enterrados los padres; allí el desconsuelo de la pérdida de la madre, como en otras obras, se patentiza en el recuerdo de la despedida, cuando por primera vez la madre lloró frente a uno de sus hijos. Del padre, surgen recuerdos de veintiséis años atrás, cuando el escritor estuvo unos días en su casa y el anciano rememoraba para su hijo historias del campo, relatos que llevaban en sí la marca de infinidad de repeticiones.

¹⁴⁶ (...) y una ida a la capital del país modificaba para siempre el pasado de uno. Experimenté, en la desesperación de la granja, la esperanza de Buenos Aires; y en Buenos Aires, la esperanza de Europa.” (37)

Once capítulos desarrollan una visita a la chacra de la infancia, que organizada por su hermano Orlando, había provocado algún escepticismo en el protagonista, y está sin embargo, llena de sorpresas.

J'avais dissimulé mes réticences et accepté sa proposition, le soupçonnant d'accorder à ce retour aux sources une importance à peine inférieure à la visite aux tombes de la mère et du père, dans l'histoire de mes liens avec la famille, si longtemps et non sans motif mis en doute. (44)¹⁴⁷

En principio todo el bosque que la rodeaba ha desaparecido, y la casa, que el protagonista creía en ruinas, ha recuperado su elegante trazado original. Una singular experiencia les espera a los dos hermanos que han ido en busca de los rastros del pasado: el relato de don Vidal, un viejo criollo que trabajó allí en la época que vivían todos en la chacra, les trae inquietantes crónicas de un pasado que se unen a su propia historia, a los relatos del padre y al destino de la casa de la infancia. La chacra pertenece ahora a los mellizos Chirieleison, que aparecerán teatralmente para escuchar el desenlace de la tétrica historia de la que son protagonistas, y saludar al escritor que dicen haber visto en la televisión, pero a quien han conocido en la niñez.¹⁴⁸

La estadía en Buenos Aires, con los acontecimientos sucedidos en la Biblioteca Nacional, adonde un público ávido ha asistido para ver a aquel compatriota que logró notoriedad en Francia, es la antesala de un encuentro que el narrador desarrolla más extensamente, otorgándole una significación más profunda: es la conferencia frente al público de Córdoba, que asiste a escuchar el relato de la trayectoria vital del escritor. Allí están los testigos de su vida, los hermanos que han aparecido en alguna de sus obras y a los que ha atribuido ciertas conductas, despreocupado de que aquello que decía fuese la verdad.

¹⁴⁷ Yo había disimulado mis reticencias y aceptaba su propuesta, sospechando que él otorgaba a ese retorno a las fuentes, dentro de la historia de mis lazos con la familia, durante tanto tiempo y no sin razón puestos en duda, una importancia apenas menor que la visita a las tumbas de la madre y del padre. (44)

¹⁴⁸ Ver características del episodio en el capítulo “Estrategias de ambigüedad genérica”.

Una vez más la familia estará en el centro del relato, los hermanos puestos en foco, no en la intimidad de la casa familiar sino en la Alianza Francesa, en medio de una multitud que espera la presencia y las palabras del escritor, participando con sencillez de la celebridad del hermano famoso.

El pasado lejano irrumpe nuevamente, ya no en forma de recuerdos sino en la persona de “Ruiz” un condiscípulo del seminario, que se presenta con brusquedad y abre una instancia en que el relato transitará por otras líneas temporales: “Ruiz”, dit-il, comme on dit: “Police!” Et tout d’un coup je sais qui il est avant même qu’il n’ajoute: « Le séminaire, t’en souviens-tu ? » (106)¹⁴⁹

Durante una visita del protagonista a casa de su condiscípulo, su tono cortante y casi hostil le impide fraternizar con él; Ruiz le recuerda el pasado puntillosamente, y el narrador sospecha que en la reseña que ha hecho están presentes no sólo los recuerdos del cronista sino las lecturas de los libros donde el autor ha hablado de sus vivencias en el seminario. El narrador se demora, como muchas veces, en el escenario que de alguna manera retrata al personaje: un salón oscuro, vetusto, de resonancias religiosas, solemnes muebles, gruesos cortinados desteñidos y una luz que apenas asoma entre gruesos barrotes de hierro, y al fin el personaje detrás de un enorme escritorio de notario. Esta visita termina en un desafortunado pedido de Ruiz al escritor, referido al legado de sus restos al país, que en su carácter de celebridad debería aceptar, ya que ve en ese gesto simbólico de parte del escritor, una necesidad para el país, porque reforzaría una identidad nacional que languidece, porque llenaría un vacío y desde un punto de vista literario, sería el perfecto desenlace, el círculo cerrado.

¹⁴⁹ “Ruiz”, dice, como quien dice: “¡Policía!”. Y de súbito sé quién es, antes incluso de que él añada: “Del seminario, ¿te acuerdas?”(100)

On eût dit que son prêche, souligné de gestes évangéliques tendant à rendre mon assentiment inéluctable, l'avait précipité aux extrémités de son âme, haussé au comble de son destin. Mais il portait si loin sa morgue où affleurait sans cesse le ridicule que, étant passé à une vitesse de kaléidoscope de la surprise à la colère, du mépris à l'indifférence, je me limitai à sourire -d'un seul côté, à la manière argentine – essayant de me rager à la sagesse, celle qui consiste à freiner l'élan pour que l'esprit ne soit pas entraîné par les nerfs – la sagesse que je n'attendrais jamais, dont l'exemple me fut donné par la femme qui n'avait lu aucun livre, l'homme qui les avait tous lus, et le jeune écrivain qui connaissait, à quelques semaines près, la date de sa mort . » (113,114)¹⁵⁰

La indignación y la pena del protagonista ante lo inesperado de una presión semejante y la excusa de que el pedido le ha sido encomendado desde las más altas autoridades, convierten el relato, de aquí en adelante, en una larga alocución dirigida a Ruiz, en la que el autor puntualiza todos sus argumentos en contra de aquello que el antiguo compañero ha llamado “identidad”. Estos razonamientos incluyen dos relatos que, con tono sarcástico, se brindan como un obsequio a aquel que ha removido en el escritor una cuestión entre íntima y pública que atañe a la identidad y que culmina con la negativa a la reconciliación con el país y con el padre.

El primero de los relatos transcurre muchos años antes del retorno al país, en la ciudad de Cumiana en el Piamonte, lugar de nacimiento del padre, adonde el escritor llegó después de haber sido premiado en Turín, y fue agasajado por los habitantes y las autoridades del lugar. Al relato de este viaje se superpone el recuerdo del primer viaje al pueblo, que resurge junto a las reflexiones sobre la labor del novelista, ya que el escritor

¹⁵⁰“Se hubiera dicho que su sermón, subrayado con gestos evangélicos que pretendían obtener de mí un consentimiento indeclinable, lo habían precipitado hasta los extremos de su alma, elevado hasta la cumbre de su destino. Pero llevaba tan lejos su altanería, en la que sin cesar afloraba el ridículo, que yo después de pasar de la sorpresa a la cólera, del desprecio a la indiferencia, me limité a sonreír – de un solo lado, a la manera argentina-, apelando a la sabiduría, la que consistía en refrenar el ímpetu para que uno no se deje llevar por los nervios –esa sabiduría que yo no alcanzaría jamás, cuyo ejemplo me fue dado por la mujer que no había leído ningún libro, el hombre que los había leído todos, y el joven escritor que sabía, unas semanas antes, la fecha de su muerte.(2001:107)

había querido conocer los lugares en que se hablaba la lengua de sus padres a fin de poder transitar con más seguridad su camino de escritor en el momento en que su lengua natal lo abandonaba y escribía en francés su primera novela. En aquel pueblo italiano, en la figura del cura aficionado a la genealogía, que le había enseñado la huella de sus ancestros, había encontrado la inspiración para terminar la novela que escribía.¹⁵¹

Los acontecimientos del segundo viaje culminan en el deseo del escritor de ser enterrado en el cementerio del pueblo. Interpretado como un gesto de cerrar el círculo de sus raíces y motivado quizá por el exceso de vino en un almuerzo, el pedido fue revocado y el protagonista asegura, en el largo discurso dirigido a su condiscípulo, que no volverá a incurrir en esas posturas infantiles, de allí la relación del relato con el pedido de Ruiz y su elocuente rechazo.

El segundo relato que el escritor dirige a su antiguo camarada, quiere mostrar la lección de vida y de muerte aprendida en la actitud de un joven escritor, que hizo de su enfermedad incurable una circunstancia crucial, en la que con increíble valor fue acechando todas sus manifestaciones y sus efectos devastadores, desafiando el dolor en su mesa de trabajo, atestiguándolo en su paroxismo, e intentando inclusive gestar el momento de su muerte. La narración de los primeros encuentros del protagonista con Hervé Guibert y los recuerdos de sus reuniones para cenar casi todos los meses, van dibujando el retrato que Bianciotti fue completando en sucesivas impresiones. La evocación austeramente emotiva de las circunstancias de la muerte refuerza la admiración por la figura y la producción literaria de Guibert, que se ejemplifica en las citas de su obra y en la reflexión de un narrador que percibe que la propia vida en la literatura es una instancia de descubrimiento y aprendizaje.

¹⁵¹ Nos referimos a *Sans la miséricorde du Christ*, (1985) cuyo desenlace evoca ese mismo viaje (p 316 y ss.)

Une volonté inexorable d'être aussi complet qu'on peut l'être guidait le jeune homme, ravivant chaque jour la sensation de vivre. Le goût de décrypter les mécanismes du corps et de l'esprit l'aiderait à surmonter, le moment venu, sa condition de damné de la maladie: "C'est vrai, écrivit-il, que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante; c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort, mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir enfin la vie. (131)¹⁵²

Muchas de las consideraciones de Bianciotti acerca del escritor, recuperan su actividad de crítico de crítico literario, destacando en Guibert su rigor para captar la verdad debajo de las apariencias, la manifestación de un estilo engendrado por la misma obra, y su implacable deseo de conocimiento y exactitud.¹⁵³ El relato, que finaliza con el entierro de Guibert en un antiguo convento franciscano de la isla de Elba, según las disposiciones del escritor, se enlaza con el motivo de Ruiz en Córdoba y justifica así su inserción, y la causa del desvío de la línea temporal de los recuerdos de la vuelta a la Argentina.

La narración reencuentra en este punto y brevemente su cauce cronológico, con los sucesos en la Universidad de Córdoba, donde se nombró a Bianciotti *doctor honoris causa*. Último homenaje al escritor público, en un recinto cuyo origen de claustro jesuita revive en el escritor sus recuerdos de seminarista y entre la multitud en la que se encuentran sus hermanos y a los que acude como a un círculo protector, aparece nuevamente Ruiz: "(...) "la tête d'Indien de Ruiz comme portée au bout d'une pique affleure, et il tend un bras, la

¹⁵² Una voluntad inexorable de ser tan completo como posible guiaba al joven, reavivando cada día la sensación de vivir. El gusto de descifrar los mecanismos del cuerpo y de la mente lo ayudaría a superar, llegado el momento, su condición de condenado por la enfermedad: "Es verdad", escribió, "que yo descubría algo de suave y encandilado en su atrocidad, era ciertamente una enfermedad inexorable, pero no fulminante; era una enfermedad con rellanos, una escalera muy larga que sin duda conducía a la muerte, pero en la que cada peldaño, representaba un aprendizaje sin igual, era una enfermedad que daba tiempo para morir y daba a la muerte el tiempo de vivir, el tiempo de descubrir el tiempo y de descubrir, al fin, la vida". (124)

¹⁵³ En *Une passion en toutes Lettres*, Bianciotti dedica un artículo a Hervé Guibert, escrito en 1994, en donde destaca cómo se entremezclan en su obra su imaginación y su rigor cercano al ensayo, su búsqueda de exactitud fotográfica y a la vez su desconfianza en la forma demasiado cuidada, acercándolo a Borges y a Valéry.

main, entre le pouce et l'index une enveloppe qu'une fille prend et me transmet. Il sourit, il me fait un clin d'œil et se tourne vers ses amis qui l'attendent, en retrait (...)” (149)¹⁵⁴

El escritor había aceptado la invitación a casa de Ruiz con la esperanza de que en su conversación surgiera el nombre de su amigo del seminario de Moreno, aquel que fue su “amor puro” y cuyo nombre había desaparecido misteriosamente de su memoria.¹⁵⁵ Si bien el protagonista no lo había olvidado, lo había enterrado en el fondo de su ser y en algún momento, en el rencor de la ausencia, se había borrado el nombre. Dentro del sobre que Ruiz le alcanza en la Universidad está escrito nombre olvidado, y de ese nombre parte toda la historia de Héctor Ramírez y del viaje del protagonista a Lugano en busca de la tumba del amigo muerto hace mucho tiempo. La recuperación del nombre suscita largas reflexiones acerca de la memoria, sus posibilidades, su ausencia y el miedo del escritor a perder las palabras como alguna vez le sucedió, aunque lo que había avizorado como enfermedad incurable no lo fue, y las palabras todavía se presentaron dóciles a su tarea de escritor. Otras digresiones surgen en oportunidad de referirse al tema, como el relato de encuentros que remiten a otras épocas, y que funcionan como transición para los diez capítulos siguientes que narran la búsqueda en el Tesino de la tumba del amigo homónimo.

La historia de esta búsqueda lleva al protagonista a un pueblo cercano a Lugano, en las montañas de Suiza y a la casa en donde su amigo había residido durante más de tres años, cuando el amor de una de las dueñas de la casa lo impulsó a dejar los hábitos. El escenario de todo el episodio es una finca muy antigua, en la frontera suizo-italiana, objeto de una cuidada descripción, oportunidad en la que el recuerdo de la chacra de la infancia reaparece.

¹⁵⁴(...) la cabeza de indio de Ruiz aflora, como llevada en el extremo de una pica, y él extiende hacia mí un brazo, una mano, y entre el pulgar y el índice, un sobre, que una chica recoge y me alcanza” (140)

¹⁵⁵ En el capítulo 35 de *Ce que la nuit raconte au jour*, el autor habla también de este olvido.

Le brun-roux qui leur est propre avait viré au gris acier et par endroits elles paraissaient charbonneuses, bien plus anciennes et sombres que celles de la maison de l'enfance –celle des frères Chirieleison depuis je n'en sais plus les années: lors de ma visite au lieu natal, un souvenir incertain s'avéra juste: à la tombée du jour, les briques de notre maison absorbaient la lumière horizontale du couchant. » (185)¹⁵⁶

Allí el protagonista escuchará las historias relacionadas con el que había amado intensamente en la adolescencia y por el que se sintió abandonado cuando éste decidió no volver al seminario de Moreno. La emoción acompaña el paso por el cementerio cercano a la iglesia, y luego acontecen las revelaciones en la visita a la finca de la señora Mombello. La mujer está dispuesta a dar todos los detalles que conoce de la vida de Héctor y a contarle los secretos confiados a ella por su amigo y confesor, ya que es la única que podría hacerlo, habiendo muerto ya los protagonistas. Un ritmo que tiende a la intriga novelesca es impuesto por la dueña de la finca a su relato, que va dando cuenta de los últimos años del que fue su cuñado durante unos pocos meses, pues su hermana, que lo exhibió en un principio como un trofeo arrebatado a la iglesia, lo dejó rápidamente. Las razones con las que la señora Mombello devela el espíritu de Héctor llevan el eco de las palabras del narrador al referirse antes a los últimos años del joven escritor muerto, Hervé Guibert: ambos quisieron vivir su propia muerte, estudiarla, mirarla de frente. En este caso la cuestión religiosa, y sobre todo la fe, que ocuparon el tiempo, el espíritu y las personas del pasado, son los temas que con fina ironía va desgranando la anfitriona, sabiendo que tanto los secretos revelados como sus propias elucubraciones tienen en el protagonista un escucha de excepción, aquel que conoció a “Sebastián”(tal era el nombre que había elegido

¹⁵⁶ “El marrón rojizo que les es propio había virado al gris acero y en ciertos lugares parecían carbonosos, mucho más antiguos y oscuros que los de la casa de mi niñez-la de los hermanos Chirieleison desde hacía no sé cuántos años; cuando visité la casa donde nací, comprobé que un recuerdo era exacto: a la caída del sol, los ladrillos de nuestra casa absorbían la luz horizontal del poniente.”(2001: 174)

el sacerdote) cuando su fe no había sido quebrantada y era el joven religioso, que aún no deseaba, como después, escapar de sí. En la finca vivió y murió el que, despojado ya de todo deseo, había pasado de la fe en la religión a la idea de la nada, al íntimo desapego de todo; el que había pedido que se olvidara su nombre y su existencia mezclando sus restos con los de todos los enterrados en la iglesia del pueblo.

Al atardecer, desde el automóvil que lo lleva a Lugano, el protagonista ve la fachada de la iglesia y la pequeña capilla del osario bañados por las últimas luces del día. La noche que apacigua las inquietudes de un día de revelaciones, con la impresión de una historia al fin cerrada, funciona en el relato como transición hacia otra etapa de un viaje que llega ahora a Ginebra, y allí acuden los recuerdos de la muerte de Borges y de los últimos encuentros con el célebre maestro.

La voz de Borges, algunas de sus frases, el eco de conversaciones en París en la terraza del Deux-Magots, y en el Hôtel d'Alsace, que Borges había elegido en memoria de Oscar Wilde que murió en el hotel. El narrador destaca la melancolía de Borges, su “desesperación tranquila, absoluta frente a la muerte” (203), su historia con María, los innumerables viajes que realizó con ella y su aceptación de la felicidad. Luego el protagonista menciona los encuentros en Ginebra, en el viejo hotel donde se alojaban, y sobre todos el recuerdo de una tarde en el hospital cantonal, en la que todo se volvía lento y Borges vivía el presente con dulzura, ignoraba su enfermedad, no se refería a ella y hablaba de literatura, recitaba poemas, bromeaba y hacía reír a los presentes. Los fragmentos de estos recuerdos, preciosos para el autor, introducen el de la muerte de Borges, acontecida en el departamento de la ciudad vieja donde él quería que llegara ese momento. Como parte del pequeño círculo de cuatro personas que asistieron a los últimos momentos, el narrador es minucioso tanto en los detalles de la habitación como en el movimiento de su propio

espíritu, y en el relato de la noche de la agonía del admirado Borges. Luego Bianciotti relata la búsqueda del lugar donde descansarían los restos de Borges. La ceremonia que realizaron el pastor de la Catedral de San Pedro y un cura católico, el féretro cubierto de rosas blancas, y otros detalles del funeral aparecerán relatados por Bianciotti a Marguerite Yourcenar, en el capítulo siguiente donde el escritor relata lo acontecido un tiempo después, cuando la escritora le pidió que fuera a su hotel pues preparaba una conferencia sobre Borges que debía dar en Harvard dos meses antes de su propia muerte. Aunque se conocían, nunca habían tenido una entrevista y el narrador sintió que las preguntas de Yourcenar no denotaban un conocimiento profundo de la obra del escritor argentino, ya que daban la impresión de un desorden proveniente de numerosas lecturas recientes. La entrevista se deslizaba en medio de largas pausas y silencios; cuando ella le mostró una rara piedra que cambiaba bajo la luz, él le habló de las runas que Borges eligió con María para su ser grabadas en su lápida.

A pesar de los varios homenajes que se destacan en el libro, a los hermanos, al amigo de la adolescencia, a Guibert y al admirado Borges, en el cañamazo del último viaje a la Argentina, parece ser esta vuelta lo más significativo en el presente del narrador de la autoficción, por todo lo que tiene de conclusión, de cierre para aquel que se alejó de su lugar natal. En el capítulo 66, el narrador, ya alejado de su país reflexiona acerca del significado y las consecuencias de esa vuelta, que se muestra reparadora, decisiva en su devenir. Sin embargo hay aún una enigmática razón que el narrador no expresa directamente, pero que podríamos sin duda conectar con sus propios fantasmas y el sentimiento de culpa respecto de su madre, que aún no ha logrado acallar.

Le monde est-il toujours impensable dans le présent?
Depuis mon retour en Argentine et les retrouvailles avec mes frères et sœurs,
l'âge a cessé d'être un chiffre inquiétant; après un long voyage plein de découvertes

, de merveilles, de misères, de visions et d'obstacles tant bien que mal surmontés, le nombre des années ni les fatigues du temps n'ont d'importance.

Sans que je m'en aperçoive, la vie m'a accompagné jusqu'à ce point du monde où il n'y a plus de Carrefour, rien d'autre que le chemin sans détours devant nos pas, et là-bas, peut-être, un grelottement de soleil sur la mer qui attend. Il y a des adieux dans l'air. Pourtant, à l'approche de la nuit, l'espoir demeure d'avoir à accomplir le geste secret qui, seul, compte- pour ce quoi nous fûmes là. (207-208)¹⁵⁷

El último capítulo retoma la una imagen de un pequeño y viejo pájaro en un tejado, que el narrador había visto desde su ventana en el hotel de Lugano y permanecía en su memoria, como si esta persistencia implicara algún anuncio. Es una carta, la primera de su hermana Elvira después de todo el tiempo de alejamiento, que lo esperaba en su casa. El narrador recuerda una circunstancia del viaje, en que su hermana, entre nostálgica y traviesa, le mostró el tul de novia de la madre, del que tanto había hablado él en sus libros, y lo contradijo acerca de la inexistencia de fotografías del protagonista fuera de una de ellas, conocida. El sobre contiene una fotografía suya, en cuyo dorso Elvira había anotado: "Héctor a los seis años y tres meses". Esta fotografía, que lo conmueve como una catástrofe, lo muestra en el jardín de su casa de la infancia, el modesto jardín geométrico que tanto significó en su vida. El relato finaliza con la pormenorizada descripción de la fotografía, donde trasunta la emoción del narrador al contemplarse cuando niño, aquel niño que aún ignora todo y cuya obstinación hizo de él, lo que es.

¹⁵⁷ ¿Es siempre impensable el mundo en el presente?

Desde mi regreso a la Argentina y el reencuentro con mis hermanos y hermanas, la edad ha dejado de ser una cifra inquietante; después de un largo viaje lleno de descubrimientos, de maravillas, de miserias, de visiones y de obstáculos mal que bien superados, ni el número de años ni las fatigas del tiempo tienen importancia. Sin haberme dado cuenta, la vida me ha acompañado hasta este lugar del mundo donde no hay más encrucijadas, ante nuestros pasos tan sólo está el camino sin rodeos, y allá lejos, quizás, un temblor de sol sobre el mar que espera. Hay adioses en el aire. No obstante, cuando la noche se aproxima, perdura la esperanza de cumplir un gesto secreto, el único que importa- la razón por la que estuvimos allí. (2001:195)

La imagen con la que se cierra el ciclo es una lírica evocación del niño que se aleja por un camino de papel, y un interrogante que es casi una promesa para el escritor acerca de su destino.

CONCLUSIONES

Como hemos visto en este último libro del ciclo, el escritor desanda el camino de su exilio geográfico tras muchos años de ausencia. En esta obra, en la que los acontecimientos están temporalmente mucho más cercanos al yo narrador, parece interesante reflexionar acerca de cómo el texto autoficcional de Bianciotti aprehende lo referencial. De hecho se desprenden algunas observaciones, en primer término, un interés manifiesto en cerrar o resolver literariamente cuestiones íntimas del yo, como ser su relación filial y su relación con el país; por otro lado el escritor se dispone a culminar con el ciclo autobiográfico concebido como trayectoria. El primer interés parece haber sido prioritario, ya el narrador no retomará la trayectoria del personaje, donde lo dejó la obra anterior, como ocurre en *Le pas si lent de l'amour*, sino que se centrará en el episodio de la vuelta al país, mucho tiempo después, dejando de lado los años de su vida en París, la publicación de sus libros, los premios literarios, las circunstancias de su entrada en la Academia, es decir los años más próximos a su consagración.

De esta manera, al dejar de lado el trayecto cronológico de la vida, cobra singular importancia en esta autoficción el montaje, donde vemos cómo los recuerdos de un pasado reciente van incorporando la memoria de lo ya escrito, de los recuerdos de la infancia y los recuerdos de otros tiempos diferentes; en un montaje de esta índole es posible ver cómo lo vivido toma otros caminos y se produce una especie de reinvención de lo referencial. Dice

el escritor y crítico Philippe Vilain en un trabajo de investigación genética de su propia escritura:

C'est à dire si la factualité du souvenir s'avère insuffisante pour l'autofiction, et qu'il ne s'agit plus seulement de rechercher ce souvenir *derrière soi*, (...), mais également *devant soi*, dans le texte et dans l'écriture même, autant dans la rétrospection que dans la prospection qui accompagne la quête inventive de l'écriture, car le souvenir est ici source auto-stimulante de récréation (...) (188)¹⁵⁸

Cuando observamos aquello que el narrador recuerda de la vuelta al país, y nos preguntamos qué destaca de este acontecimiento, vemos que por el lado de la intimidad autobiográfica, se produce el homenaje a la familia, la entrada plena de los suyos en la literatura, sin temor a herirlos, porque ya han comprendido aquello de lo que se trata en sus libros. También se destaca su éxito en la vida pública, del que la familia también participa con orgullo, en un gesto de total pertenencia. Por otro lado está en esa vuelta al país, la corroboración de las ideas que cobraron vida en la infancia y se mantienen vigentes: la extensión de la llanura como una especie de vértigo, lugar refractario de su personalidad, país con el que no se reconcilia.

En el montaje de la novela no está ausente el punto álgido de los planteos autoficcionales: la identidad. Después del encuentro con Ruiz, la cronología se deja de lado y se abre el extenso paréntesis de un diálogo solitario que abarca dos relatos: la visita a Cumiana y la enfermedad y muerte de Hervé Guibert. Un diálogo solitario porque el narrador-locutor tiene a su condiscípulo Ruiz como interlocutor imaginado, y es a él a quien dirige los relatos, que funcionan como respuesta al tan mentado y exasperante

¹⁵⁸ Ph. Vilain, "L'épreuve du référentiel" en Jeannelle, Jean- Louis et Viollet, Catherine, *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2007. ("Es decir, si la factualidad del recuerdo se revela insuficiente para la autoficción y que ya no se trata sólo de buscar ese recuerdo *detrás de sí*, (...) sino igualmente *delante de sí*, en el texto y en la misma escritura, tanto en la retrospección como en la prospección que acompaña la búsqueda inventiva de la escritura, ya que el recuerdo es aquí fuente auto-estimulante de recreación" (...)) (Mi traducción)

cuestionamiento acerca de la identidad. Este cuestionamiento, que se origina como vimos en el pedido de Ruiz de que sus restos queden en la Argentina, se cerrará finalmente, más de veinticinco capítulos más adelante, cuando el narrador vuelva a la línea cronológica de su búsqueda de la tumba de Héctor Ramírez.

Más que tratar de absolverse a sí mismo de culpas, el autor trata de comprenderse íntimamente en la escritura, y ha preferido un interlocutor, que lo pone frente a la vida de antes, la de su adolescencia en el seminario, en el tiempo en que descubrían las verdades de la fe y del arte, y surgían los interrogantes. El personaje elegido para perorar sobre la patria y la necesidad de identidad es el que aún carga con la vetusta tristeza de ciertas creencias, el que representa el núcleo del mundo argentino rechazado

La reconstrucción de los hechos y los desplazamientos espacio-temporales que se producen en el texto desarrollan sin duda una retórica de ficción, más que un devenir autobiográfico. Pero a la vez esta retórica ficcional está al servicio de una justificación que está en el centro de las reflexiones del escritor, acerca de su relación con el país de su nacimiento. Estos aspectos no excluyen la presencia de confesiones y de tramos discursivos acerca de la labor de la memoria, de la relación del escritor con las palabras y con los recuerdos, pero se agota el relato de una trayectoria vital; después de narrar pormenorizadamente episodios de la vuelta a la Argentina, la dimensión temporal se diluye, se aleja de la referencia más inmediata.

La impresión de añadido, de agregado, que sobreviene en la lectura de los episodios que se desplazan en el tiempo del relato obedecen a lo que Vilain llama “la manipulación de lo referencial” (191)

La orientación hacia lo autoficcional está entonces más en el montaje que el alejamiento, la censura o la omisión de lo referencial. Un montaje donde reaparece el gusto

por la simetría, los capítulos de transición entre una y otra historia, el gran desvío del diálogo solitario y la aceleración final. Sin abolir la temporalidad, los desplazamientos operan ficcionalmente, pero también aseguran la permanencia del yo, que desplaza levemente su protagonismo y se vuelve testigo de la muerte del escritor más admirado, Jorge Luis Borges.¹⁵⁹

¹⁵⁹ “A partir de los años ochenta, Borges se convirtió para Bianciotti en una obsesión. Junto a María Kodama, acompañó al autor de *Ficciones* durante su último año de vida e incluso en el momento de su muerte”. P. Rey, “Sobre el amor y la originalidad” Entrevista con Héctor Bianciotti. *La Nación*, 1/8/99.

En *Une passion en toutes lettres*, aparecen cuatro artículos dedicados a Borges escritos entre los años 1993 y 1999 que revelan un profundo conocimiento de la obra y de la vida de un autor. En sus escritos Bianciotti revisa minuciosamente ediciones, notas, lecturas de Borges que dan cuenta de su admiración por el que considera el autor más representativo de su época:” (...)seul le siècle où ont triomphé la traduction et les littératures comparées a pu permettre une telle œuvre” (59)

CAPÍTULO CUARTO

EL RELATO DEL PASADO Y SUS CLARO-OSCUROS

1- El vasto espacio íntimo. Espacios donde asentar una trayectoria

Nos hemos referido en la presentación del ciclo autoficcional, al proyecto que lo estructura como trayectoria existencial en tres libros y a sus particularidades constructivas, destacando las líneas de unión y de transición entre las tres obras. También mencionamos que en *Comme la trace de l'oiseau dans l'air* surgen algunas diferencias, porque se desdibuja la línea de la trayectoria existencial, privilegiando el interés por plasmar la imagen del escritor consagrado y finalizar el recorrido, más que seguir el decurso de los años correspondientes al éxito en Europa, a los que el autor no se ha referido más que fragmentariamente, o bien en instancias fuera de lo estrictamente literario.

La propia vida, descrita en un recorrido de huidas y de traslados, debe necesariamente anclarse en los espacios desde donde se parte o a los que se llega, atraído por los sueños o como lo plantea el autor, llevado por su destino, sin dejar de lado los momentos en que es arrojado por la adversidad de los lugares en que aún momentáneamente, se encontraba radicado. Bianciotti trabaja en su escritura una serie de figuras que van constituyéndose en una mitología espacial con sus lugares emblemáticos como la pampa y el jardín, la Argentina y París, lugares de los que desea huir y aquellos en los que el espíritu sintió la impresión de haber llegado por fin a un término definitivo.

En una reseña sobre la obra de Jules Supervielle,¹⁶⁰ Bianciotti escribe:

¹⁶⁰H. Bianciotti, *Une passion de toutes lettres*, Paris, Gallimard pp504-508. El artículo fue publicado en *Le Monde* el 24 de mayo de 1996.

Nul doute que l'habitude des étendues désertiques et infécondes du sud de l'Amérique latine n'ait été décisive pour le salut de sa poésie : elles lui révélaient que, par-delà les voluptés d'un esthète en herbe, il y avait ce monde des origines, magnifique et brutal, où l'âme apprend à se raidir. (507)¹⁶¹

Ese mismo mundo, “magnífico y brutal” de los campos en la estancia que frecuentó Supervielle desde niño, es el de los orígenes de Bianciotti. Tan ineludible en su literatura como en la del uruguayo, la llanura sin fin se presenta en sus textos de la memoria como un motivo íntimo, un lugar originario desde donde partir. Vemos en *Ce que la nuit raconte au jour* la intención del narrador de representarse a sí mismo en un papel dominante, en los lugares donde se desarrollaron los hechos de la infancia y de la juventud primera.

En el escenario de la representación de los recuerdos el decorado se instala en una serie de espacios que no sólo van jalonando la trayectoria, como la chacra, el seminario, la casa de su hermana, la casa de los padres en el pueblo, su bohordilla en Buenos Aires, sino que tienen una función importante para la memoria porque estabilizan los recuerdos de los sucesivos traslados del escritor. En el último libro, el narrador vuelve al escenario de la infancia, con la conciencia de que el acceder a lo vivido no es siempre con la intención de revivirlo tal como fue, sino de dejarse llevar por las palabras y verificar una vez más, que aquel espacio fue el suelo donde pudo asentar una obra y un personaje, pero a la vez es un lugar que el escritor intentó exorcizar en los relatos.

Ya hemos hablado de cómo a partir de la reescritura de las imágenes matriciales de la pampa y el jardín se fue formando, en la literatura de Bianciotti, un imaginario

¹⁶¹ “Nadie duda que el hábito de las extensiones desérticas e infecundas del sur de América latina ha sido decisivo para la existencia de su poesía: le revelaban que, más allá de las voluptuosidades de un esteta en ciernes, estaba ese mundo de los orígenes, magnífico y brutal, donde el alma aprende a endurecerse.” (Mi traducción)

pampeano que opera como “suelo del ser” del individuo autobiográfico. De modo que el relato de la vida del protagonista no comienza por la descripción del nido, de la casa natal sino que Bianciotti describe con elocuencia la llanura, el espacio abierto, y de la casa sólo nos deja ver el patio alambrado que no se diferencia mucho del campo, la galería donde se desarrollan muchas de las actividades de la familia, los cuartos rústicos y la alcoba de los padres, en la que dormía de pequeño.

Notre maison? Cinq pièces de brique, y compris le sol, disposées autour d’une sorte de galerie. Mon père l’avait construite de ses mains à l’emplacement qu’occupait autrefois une de ses masures en torchis coiffés de chaume, que les créoles, les uns après les autres, désertaient, après l’implantation des immigrés dans la région.

Sous le toit en auvent, à l’abri des intempéries, se trouvait la pompe d’eau. (1992 :15)¹⁶²

No deberíamos sin embargo, desdeñar en el relato autobiográfico, a pesar de la importancia dada al espacio abierto de la pampa, y quizá justamente a causa de esa importancia, el lugar que adquiere la casa. El carácter esencial de la casa, señalado por Bachelard en *La Poética del espacio*¹⁶³ proviene de las imágenes de la intimidad generadas en torno a ella, donde el pasado se refugia, y puede ser considerado tanto en su unidad como en su complejidad. La casa es nuestro primer universo, realmente un cosmos y todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa. Es así como el ser amparado “Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y con los sueños” (37). El autor señala también que las verdaderas casas del recuerdo prescinden de la minuciosa

¹⁶² ¿Nuestra casa? Cinco habitaciones de ladrillo, suelo incluido, dispuestas en torno a una especie de galería. Mi padre la había construido con sus propias manos en el lugar que ocupaba antaño una de las casuchas de adobe y techo de rastrojo que los criollos, unos tras otros, iban desalojando, después del establecimiento de los inmigrantes en la región. (...) Bajo el alero del techado de zinc, a cubierto de las inclemencias, se hallaba la bomba de agua. (1992:19)

¹⁶³ G. Bachelard, *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, México, 1965.

descripción, se resisten a ser mostradas y conservan una oscuridad concerniente al ensueño que es donde tiene lugar el pasado, donde se evoca la intimidad más profunda.

La segunda casa en que transcurre la infancia de Bianciotti es de un valor central en su escritura; el oscuro encierro con la madre con el que se introduce en el relato la nueva hacienda, no dejaría dudas acerca de la complejidad psicológica de su recuerdo. Se trata de un episodio traumático y cristalizado para siempre de la madre y el niño que pasan la noche a solas, en la habitación que ella ha oscurecido, en silencio y con la amenaza en el exterior de la casa de los hombres de la “Mano negra”, la mafia siciliana que rondaba por las noches sembrando el terror en la región. Al día siguiente, para no dejar dudas sobre la realidad de lo vivido y la ambivalente tragicidad del nuevo territorio por descubrir, los senderos entre los bosquecillos conducen al niño a la terrible visión del perro sacrificado por los hombres que habían merodeado la chacra la noche anterior.

En la descripción de esta finca, el narrador apela a la mirada del viajero sorprendida por las particularidades curiosas de la llanura argentina. En una tierra inculta, se yerguen los vestigios de la estancia protagonista de una realidad pasada, de una riqueza y prosperidad ya anacrónicas. La evocación es extensa pero no abunda en precisiones, el ensueño guía la mirada hacia una vegetación dispar, la galería con un mosaico que imita un rostro de mujer, los pisos de ladrillos.

Esta antigua casa realiza la unidad entre el pasado de la infancia y el presente del escritor consagrado de Bianciotti. En su gusto por la simetría, el escritor ha recordado en *Ce que la nuit raconte au jour*, al niño que pasa revista a la nueva finca, a la vieja galería, a los alrededores llenos de malezas, y se paraliza de pronto ante la mirada amarilla de una iguana; en el último libro, en un largo paréntesis que detiene la línea temporal, el escritor ha

situado todo el relato de un antiguo peón del lugar, “la Iguana”,¹⁶⁴ en el lugar emblemático de la casa de su infancia, ahora restaurada, y se ha subyugado ante las historias del viejo, que apenas apela a la memoria en su relato, entre el sueño y la realidad, con sus momentos de reconocimiento y los enigmáticos protagonistas y testigos de lo contado.

La antigua casa se ha reencontrado con su elegancia original, anterior a las dependencias groseras e improvisadas, añadidas por el padre. A diferencia del jardín, ha sido “preservada” (tres veces aparece la palabra en la descripción) y mejorada: los pisos de ladrillos brillan, las puertas pintadas dejan entrever algunos lujos en lo que el narrador llama en dos oportunidades “nuestro comedor”, como si esta última visita a la casa de la infancia la engrandeciera para siempre. La casa está preservada como el recuerdo, que surge en un recodo inesperado del camino de la memoria, lugar privilegiado de los relatos, rehabilitado por el ensueño y la imaginación.

No está ausente en el relato de la infancia, la vida secreta de los armarios, de los cajones, hacia donde es atraído el niño curioso que descubre en esas profundidades la intimidad de los mayores y que permite al narrador adulto valorar el peso de los descubrimientos y sus consecuencias. De esta manera surge de un cajón siempre cerrado con una pequeña llave que el protagonista logra sustraer, el vestido y el tocado de novia de la madre,¹⁶⁵ con los que viste a un maniquí, atrayendo la atención de todos, y ante la mirada

¹⁶⁴ “Il nous regarda un long moment. Sa respiration devint sibilante, ses lèvres remuèrent comme s’il retournait des mots dans la bouche; les plis des joues, telles des entailles parallèles qui des pommettes descendaient au menton, glissèrent l’un sur l’autre n’y trouvant pas leur place, et je reconnus ses yeux: ils étaient ceux de l’iguane qui, dans le fouillis de hautes herbes et de ronces du petit bois où je m’étais risqué, m’avait cloué sur place, paralysé: minuscules, ses yeux flambaient.” (1999:51) (“Nos miró durante un largo rato. Su respiración se volvió sibilante, sus labios se agitaron como si removiera palabras en la boca; los pliegues de las mejillas, como surcos paralelos que caían de los pómulos hasta el mentón, se deslizaron unos sobre otros sin encontrar su lugar, y yo reconocí sus ojos: eran los de la iguana que, en un remolino de pastos altos y de abrojos del montecillo en que me había internado, me dejaron clavado donde estaba, paralizado: sus ojos, minúsculos llameaban.”) (50).

¹⁶⁵“(…) et ne tarderais pas à découvrir une funèbre merveille qui de prime abord m’épouvanta, sans doute parce que l’interdiction aggravait le spectacle de la grande robe noire, d’un broché avec ses opacités

conmovida de la madre que de pronto se cambia en un sollozo, que resume todo su pasado y para el narrador sobre todo el recuerdo de su noche de bodas, consumada por el padre.

Los espacios cerrados, al igual que los espacios abiertos en donde es posible apreciar la geometría¹⁶⁶, poseen para la imaginación del narrador, que no deja de producir estas imágenes, el valor de resguardo y de protección. En los inicios de su vocación religiosa, el seminario es una promesa de sosiego que protege de la dilatación de la pampa infinita:

J'embrassai du regard l'enceinte, d'une sérénité funèbre, et la paix du vieux jardin entouré des galeries m'envahit. Du monde d'étendues et des ciels où l'horizon s'éloignait sans cesse, je passai à ce doux enfermement où la géométrie des pierres prenait en charge les tourments, les incertitudes, mettant l'âme debout. Je n'en serai sorti que l'on ne m'eût contraint. (1992 :121)¹⁶⁷

Así como la simetría de la plaza del pueblo de Villa del Rosario, que también propone al joven el espacio tranquilizador de la geometría, aún cuando muy cerca se presenta la llanura, siempre temible en su dispersión.

Je ne dépassais pas la limite des deux univers que marquait le dernier réverbère: de mon côté, l'humble géométrie des voies rectilignes qui s'opposait à la dispersion; de l'autre côté, l'arrêt du temps, sa dissolution dans le vide, son retour à une manière de néant perceptible: l'étendue. (1992: 200)¹⁶⁸

De los sucesivos lugares de residencia que completan el itinerario en la Argentina: las ciudades de Córdoba y Buenos Aires, el relato destaca muy poco. Su lugar en la casa de

profondes et ses luisances, reposant sur un bouillonnement blanc, et à la hauteur du col à baleines, le poids de la rituelle couronne de fleurs d'oranger en cire l'écrasait. » (1992 :95)

(“... y no tardé en descubrir una maravilla fúnebre que en un primer momento me espantó, sin duda porque la prohibición agravaba el espectáculo del gran vestido negro de brocado, con sus opacidades profundas y sus brillos, extendido sobre una efervescencia blanca de tul y, a la altura del cuello de ballenas, el peso de la ritual corona de flores de naranjo, de cera, lo aplastaba) (1992: 96-97).

¹⁶⁶ Ya hemos hablado del jardín geométrico y su importancia en el Capítulo Segundo.

¹⁶⁷ “Abarqué con la mirada el recinto envuelto en una fúnebre serenidad y la paz del antiguo jardín rodeado de galerías me invadió. Del mundo de extensiones y de un cielo donde el horizonte se alejaba sin cesar, pasaba a este dulce encierro donde la geometría de las piedras asumía los tormentos, las incertidumbres, y ponía el alma en pie. (122)

¹⁶⁸ No iba más allá del límite de los dos universos que marcaba el último farol: de mi lado, la geometría humilde de las calles rectilíneas que se oponía a la dispersión; del otro lado, la detención del tiempo, su disolución en el vacío, su retorno a una especie de nada imperceptible: la llanura. (1992:200)

la hermana será un exiguo rincón en un taller de costura; una pensión, luego un cuarto de la caldera de un edificio, un pequeño departamento prestado, en Buenos Aires, que no tienen características de casa, son lugares de paso, sólo mencionados porque atañen a la localización de los recuerdos, y estas localizaciones funcionan en la trayectoria de la vida del personaje, aún con menos peso que la exigua marcación temporal.

La intimidad apenas resguardada, es común a las modestas pensiones romanas que el protagonista va sucesivamente abandonando hasta que la indigencia lo arroja a las calles, y las que lo alojan en Madrid no difieren de aquéllas. Casas donde se alquilan cuartos, a veces verdaderos antros, que están bajo el signo del miedo, de la desconfianza y la hostilidad de sus dueños.

Después de apenas un paréntesis en una casita en Marbella, de la que es arrojado, como ya vimos, el protagonista llegará finalmente la ciudad de París, en la que residirá en forma definitiva. El espacio doble de la ciudad escenifica de alguna manera la dialéctica de la espacialidad en la obra. Por un lado, el caos, las multitudes, que transforman a sus ojos las calles de la vieja ciudad en “une fourmilière en ruine qui gardait, dans une humidité sombre, les cicatrices de ses péripéties à travers les siècles” (1995:296) ¹⁶⁹. El otro espacio es la París imaginada desde la literatura, que se rige por la preocupación de la forma y el trazado, que de pronto deja descubrir la estrategia de sus avenidas imponiendo un orden y una geometría que orientan la imaginación por sobre la anarquía o el desconcierto iniciales.

El Arco de Triunfo, la Place de la Concorde, la Madeleine, el Sena, son evocados y asociados en el recuerdo con juegos de simetría, encastre y figuras geométricas, y las

¹⁶⁹ “un hormiguero en ruinas que conservaba, en una humedad sombría, las cicatrices de sus peripecias a través de los siglos”. (1996: 277)

palabras del narrador apresan los sentidos del yo del pasado que finalmente ha llegado al espacio soñado: “*Ah! L’étendue guérie du vague et l’élan mesuré*” (1995 : 297),¹⁷⁰ e indican hasta qué punto la ciudad satisfacía la necesidad de límites que resintió el espíritu del protagonista, desde los lejanos días de la llanura.

En el último libro del ciclo, Bianciotti recuerda una mañana en la que, de vuelta de Egipto, Borges hablaba en la terraza del Deux- Magots acerca del bullicio, el tráfico y el tumulto de las calles en El Cairo, y a un comentario del propio narrador acerca de la semejanza de ruidos en todas las grandes ciudades, Borges le respondió: “*Non, Paris est toujours une ville nuancée*” (1999:211). Este comentario, seguido por unos versos de Verlaine que Borges recordaba, da lugar a un despliegue de imágenes de la ciudad, que parecen ligarse íntimamente a la imaginación del narrador que finalmente ha apaciguado en ellas la inquietud del espacio.

On eût dit que la finesse de l’épithète, laquelle semblait accorder à Paris le pouvoir d’imposer au fracas son souci légendaire des manières, évoquait à la fois la lumière du ciel de l’Île-de-France, l’insouciance des nuages qui l’atténuent, l’architecture, remarquable par la netteté de ses calculs, la modération de la fantaisie dans la beauté, la tonalité tempérée du parler, la majesté intime de la Seine.” (1999:211)¹⁷¹

¹⁷⁰ “¡Ah!, la extensión, curada de la vaguedad, y el impulso medido.” (1996: 278)

¹⁷¹ “Se hubiera dicho que la sutileza del epíteto, *nuancée* (“llena de matices”), que parecía otorgar a París la capacidad de imponer al estrépito su legendario culto a los modales, evocaba a la vez la luminosidad del cielo de Île-de-France, la indolencia de las nubes que la atenúan, la arquitectura, notable por la nitidez de sus cálculos, la moderación de la fantasía en la belleza, el tono atemperado en el habla, la íntima majestad del Sena.” (2000: 199)

2- Una historia tenue, de reminiscencias lejanas. Estructura, organización temporal

El rotundo “Hoy” con el que comienza el ciclo autoficcional, instala al yo de la narración autobiográfica, en el punto de llegada del relato.¹⁷² Es desde allí donde se recorre imaginaria y retrospectivamente el camino de la vida. A ese hoy volverá repetidamente el narrador, cuando el movimiento autobiográfico se le haga presente, es decir cuando aparezca en la escritura claramente, la noción del recuerdo, cuando el mecanismo de la búsqueda o la sorpresa de la emergencia con la que acontece la reminiscencia se manifiesten en la escritura.

El movimiento que constituye las autoficciones implica en el caso del ciclo de Bianciotti un tiempo sucesivo, una cronología que la narración intenta restablecer, pero como el recorrido es el camino de la búsqueda de sí, al yo no le es fácil seguir una línea temporal y la diversifica en saltos, en digresiones, o en las reflexiones con las que introduce o culmina muchos de los episodios de la vida.

Para Diana Salem, la estructura dominante en las tres autoficciones de Bianciotti es semejante, tanto en lo que respecta a la organización general del texto como a la fragmentación de la historia contada:

En lugar de narrar con cierta progresión argumental utiliza la técnica del montaje, anexando sueños, descripciones de lugares y largas reflexiones parentéticas en una estética barroca que va a simplificarse en la última novela. La linealidad está ausente de una narración que imita los vacíos de la memoria, que acumula elementos de variada naturaleza y que muestra al hombre maduro recordando momentos fugaces que se metamorfosean en la mirada del adulto. Así, en un mismo tiempo confluyen, espasmódicamente, pinceladas de recuerdos de diferentes épocas que completan la visión del lector.¹⁷³

¹⁷² Ver Lejeune, Philippe “Comment finissent les journaux” en Lejeune, Ph., Viollet Catherine. *Genèses du « Je » Manuscrits et autobiographies*. CNRS Editions, Paris, 2000. (p209 238)

¹⁷³ Salem, Diana. *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Biblos, 2007, p90

Vemos entonces que aunque la estructura de ciclo autoficcional podría encontrar un importante soporte en la marcación cronológica, como una manera de reforzar los pasos del protagonista de una a otra obra, la crónica es sutil y las fechas se precisan raramente, en un movimiento particular del tiempo transcurrido, que conduce la lectura y la sorprende cada vez que el anclaje temporal se manifiesta. Sucede que la trayectoria del yo que se desea mostrar está centrada principalmente en momentos que han dejado la impronta en el alma del escritor y en un tiempo subjetivo centrado en la errancia. Se presenta así una organización temporal que por momentos se hace poco visible, pero con particiones fuertes, cuya causa son acontecimientos cruciales de la vida del protagonista; esta distribución no sólo divide las obras sino que va fragmentando el relato según desplazamientos espaciales y temporales, como la partida hacia Europa en la primera y la instalación en París y en la lengua francesa en la segunda. La dirección temporal desborda el dominio de la ficción e instala la referencia en los momentos claves de la trayectoria del escritor.

Por otro lado, las conclusiones de cada obra proponen siempre evaluaciones de todo lo contado, que es todo lo vivido e imaginado, obedeciendo a la necesidad de sopesarlo todo, de encontrarle un sentido, un orden o justificar un camino necesario al punto que llegó.

Las líneas temporales privilegiadas en el ciclo son las de la infancia y la juventud, es decir las de los dos primeros libros, como si la rehabilitación del pasado más lejano se asentara mejor en una cronología, a la que se puede volver después de perderse en las profundidades del recuerdo. En ocasiones el autor decide no relatar un episodio que la memoria le ha traído sino dejarlo para más adelante, cuando le corresponda en su lugar cronológico; allí la autobiografía retoma el camino lógico que los caprichos de la memoria y la imaginación harían perder. Sin embargo el desarrollo

general es más fiel a la experiencia fragmentada, a menudo inconsistente de los recuerdos.

En *Le pas si lent de l'amour* el escritor expresa:

Je me suis quitté là, il y a bien des pages, me semble-t-il: happé par le souvenir de M. Costa, un moment apparu comme dans une lumière oblique d'une travée, j'éprouvé le besoin de m'écarter de la chronologie, afin que l'ébauche d'histoire entre nous Deux, si ténue, s'élevât à un semblant d'amitié. Cela arrive souvent lorsque des réminiscences s'avancent du plus lointain, pareilles à une escadrille de nuages sans contours, et que l'on aimerait emprisonner dans une forme, les figer. Au reste, les souvenirs, lesquels ont partie liée avec le temps, tendent à se détacher de vous, et obéissant à quelque loi de gravitation qui échappe à toute tentative de déchiffrement, se rassemblent en de petites constellations à contempler par quiconque, dans un ciel étranger. (114)¹⁷⁴

Como en muchas obras autobiográficas, se manifiesta en algunos momentos del relato una especie de tensión entre el deseo historicista o el de exactitud y sinceridad, y el deseo estructurante de la búsqueda de la unidad de sentido y la elaboración del mito personal.

En *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*, la línea temporal más importante es la de pocos días pasados en la Argentina; luego el montaje se impone a la cronología, y el relato se aleja en tiempos diferentes del pasado y finalmente vuelve al retorno del viaje, a París. Este pluralismo de las líneas temporales se inicia con una, que remite a los ecos que quedan de la infancia en los recuerdos compartidos; una fraternidad azarosa entre hermanos que no se han visto en cuarenta años. En los momentos evocados, donde hemos percibido un homenaje festivo y melancólico a la familia, el tiempo transcurrido se vuelve visible en los rostros y los cuerpos que fueron familiares y cotidianos en

¹⁷⁴ “Me quedé allí, muchas páginas atrás, creo: atrapado por el recuerdo de Costa, reaparecido por un instante como bajo una luz oblicua, sentí la necesidad de apartarme de la cronología, a fin de que el esbozo de historia entre nosotros, tan tenue, se elevara a una apariencia de amistad. Esto sucede a menudo cuando las reminiscencias llegan de muy lejos, semejantes a una escuadrilla de nubes sin contornos, y deseáramos apresarlas en una forma, fijarla. Por lo demás los recuerdos, cómplices del tiempo, tienden a alejarse de uno y, obedientes a alguna ley de gravitación que escapa a toda tentativa de desciframiento, se aglomeran en pequeñas constelaciones para ser contempladas por cualquiera, en un cielo extranjero.” (108)

épocas remotas; la vejez de todos aparece bajo una mirada de benevolencia y comprensión.

Las otras líneas temporales de este último libro se entrecruzan, incluyen otras y culminan en la que narra el momento de la muerte de Borges. Luego el texto se instala en el presente del narrador, pero no por eso cesa el movimiento de la temporalidad, ya que el protagonista recibe los últimos vestigios del pasado en una foto desconocida del niño que fue. La imagen cierra el ciclo y como en los cierres de los libros anteriores, se sugiere siempre un sentimiento de acabamiento.

Si bien el proyecto de narrar una trayectoria potencia el eje diacrónico, la organización temporal del ciclo autoficcional se presenta como si en la dinámica de la continuidad hubiera sin embargo una configuración susceptible de ser detenida, fragmentada u olvidada. La irrupción de diferentes líneas temporales rompe con una cronología que por momentos parece ser un soporte seguro en el andamiaje del ciclo, sobre todo en las dos primeras obras, en el que el relato de la trayectoria ajusta otros elementos digresivos. A partir de lo dicho entendemos que la notación cronológica, por permanecer en la superficie del acontecimiento, podría imposibilitar aquello que para el narrador es más importante, el acercamiento al pasado para comprender, y constituir, a partir de algunos hechos, la idea de una personalidad.

3- Los contornos difuminados del yo. Identificación autor/ narrador/protagonista

Para Manuel Alberca, quien trata de fijar una definición de la autoficción con el objetivo de que este concepto pueda seguir siendo un instrumento eficaz, la

correspondencia nominal inequívoca entre autor, narrador y personaje es “el signo clave o la cifra textual de la propuesta autoficticia, sin la cual ésta pierde su especificidad”¹⁷⁵

Este protocolo nominal suele tener diferentes modalidades. En la obra de Bianciotti las señales textuales que acreditan la identidad nominal de la autoficción, se encuentran de alguna manera enriquecidas por tratarse de varios libros en que autor, narrador y personaje se asimilan, se diferencian o superponen, en diferente grado y con distanciamientos diversos.

El ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti como ya hemos dicho, puede leerse en articulación con sus textos anteriores escritos en español o en francés, como son algunos de los relatos de *El amor no es amado*, *La busca del jardín* o *Sans la miséricorde du Christ*. Esta articulación no implica ni continuidad, ni contigüidad, ya que la figura de autor, narrador y héroe que da entidad tanto a la autobiografía como a la autoficción, aparece en estas obras difuminada, o bien desplazada.

La busca del jardín desarrolla a la manera de un catálogo o tratado, muchos de los recuerdos familiares que con variantes el escritor repetirá en el ciclo autoficcional, junto a invenciones y discontinuidades, desde la distancia de una tercera persona que parece querer escapar a la representación personal.

En los relatos de la colección *El amor no es amado* hay diseminados numerosos indicios de figuras autobiográficas y autoficcionales que no recubren totalmente dicha identidad. Por ejemplo en “Las iniciales”, donde se abordan numerosos tópicos de la escritura autoficcional de Bianciotti como el del “escriba”, guardián de la memoria familiar, las relaciones familiares y la severa figura del padre, el único nombre que se expresa es el de la madre, a la que, como ya dijimos, todo el relato rinde un emotivo

¹⁷⁵ Alberca, M. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p158.

homenaje. El protagonista de “Tareas cotidianas del destino”, otra de las *nouvelles* que presentan elementos propios de la construcción autoficcional del autor, es llamado con un poco de ironía: “el joven poeta” y porta algunos de los rasgos de autofiguración del yo, muy estereotipados, que se mantendrán en las obras posteriores: un joven un poco *snob* y extravagante, que ya ha publicado algunas poesías en el diario *La Nación* y se gana la vida con un pequeño empleo de oficinista. La época, verano de 1948, corresponde a la misma que el joven Bianciotti residió en Buenos Aires.

En *Sans la miséricorde du Christ*, tal como lo ha señalado Alberto Giordano, se pueden establecer numerosas coincidencias entre la vida del escritor y la protagonista de la novela.

La identificación de Bianciotti con Adelaïde se sostiene en una sólida serie de correspondencias: los dos descienden de una familia de inmigrantes piamonteses 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 exiliarse en Europa; los dos se establecieron en Francia y, transcurridos algunos años, se asumieron como hablantes franceses.¹⁷⁶

Esta identificación del escritor con la protagonista de la novela, Adelaïde Maresse, sostenida en equivalencias de vida y por cierto, profunda en sus valoraciones culturales y estéticas, no permitiría, sin embargo, pensar que la novela sea una autobiografía encubierta, ya que el devenir de la protagonista, su vida en París, su intimidad, remiten a un personaje de ficción independiente, cuya trayectoria de vida difiere totalmente de la del autor.

Alberto Giordano se ha preguntado también, a propósito de los dos primeros libros del ciclo de Bianciotti, si se puede hablar simplemente de autobiografía en este caso, y concluye que si bien *Ce que la nuit raconte au jour* y *Le pas si lent de l’amour* cumplen la condición señalada por Lejeune en *El pacto autobiográfico* de ser relatos en

¹⁷⁶Giordano A. “El teatro de la memoria. Sobre *La misericordia de Cristo* de Héctor Bianciotti.” *Revista de Letras* N°7, 2000, p 135.

los que se cuenta retrospectivamente la historia de una personalidad, el crítico enuncia el motivo que de algún modo contradice la pertenencia al género: la identificación dudosa de identidad entre autor, narrador y personaje principal. Como en las dos obras no se produce claramente esta identificación, tampoco es clara la atribución genérica.

Aunque dos veces el narrador- personaje alude a su nombre, que es, como el del autor, Héctor, en ningún momento se produce un recubrimiento sin resto entre las instancias textuales y extratextuales. ¿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 en la ausencia absoluta de referencias a los nombres propios del padre y de la madre) de la que esta identificación a medias tal vez sea un índice.¹⁷⁷ (169)

Sin embargo, el crítico concluye que la propia construcción autobiográfica con que Bianciotti ha ido edificando su imagen fuera de lo estrictamente literario, por ejemplo en sus conferencias y entrevistas, concuerda con la de los dos primeros libros del ciclo, al igual que los imaginarios culturales que suscitan los relatos, de allí que se nos imponga la identidad entre autor y personaje; estas razones se ven reforzadas por la impresión producida por la “retórica de la rememoración” y las “formas de autofiguración” de los relatos, que Giordano describe.(2006:171)

Por otro lado, aunque en el último libro, *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, el narrador parece más resuelto a asumir la identidad del protagonista, pues todos los hermanos aparecen con sus nombres, y escribe también el de su padre, don Serafín, y el de su madre, doña Teresa, sólo alude a su propio nombre en el episodio en que Ruiz le devuelve el de su compañero Héctor Ramírez, que increíblemente olvidado, es el suyo propio. El apellido del autor nunca es escrito, y a propósito de éste dice en *Ce que la nuit raconte au jour* :

La mémoire, cependant, s’obstine à me refuser les noms propres. Enfant, j’avais conçu de la honte envers mon patronyme, sans doute à cause du mépris

¹⁷⁷ Giordano A. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora, 2006, p169.

que l'on affichait, dans mon pays natal, à l'égard de l'Italien, cet immigré. Je ressentais comme une tare de porter un nom pareil. Et cela ne s'est pas effacé (...) la plupart des patronymes suscitant en moi la même gêne que me procure le mien. (145)¹⁷⁸

De todos modos, estas reticencias no ponen en peligro la plena identificación porque el texto alude directamente a un universo peritextual saturado de referencias fácilmente comprobables, ya que son públicas, que hablan del regreso a la Argentina y las actividades del escritor en el país, luego de su amistad con Borges, y la muerte y el entierro del mismo, circunstancias sumamente conocidas.

La parcial coincidencia onomástica es un índice más de la propensión del relato a la ambigüedad y a los juegos de oscuridad y transparencia de lo referencial, que provoca, no pocas veces, la inestabilidad en la recepción, ya que junto a otros índices, nos hace preguntarnos cuánto hay de ficticio o de verdadero en el personaje o en los episodios que se relatan, aunque esta pregunta no sea del todo pertinente.¹⁷⁹

Otro aspecto de la identificación a la que nos hemos referido, es la relación del narrador con su personaje. En el primer libro del ciclo, en el que el autor trata a menudo de recuperar diferentes rasgos de su personalidad en los primeros años de vida, vemos cómo funciona el efecto de identificación con el niño que fue, en episodios que aluden a algunas características propias que permanecen en el adulto: estos explicarían el inicio de rasgos como la personalidad nerviosa, los accesos de ira, la sensibilidad artística, la conciencia de ser diferente del resto de los miembros de la familia, la audacia y la firmeza de sus convicciones, su temprana rebeldía, los gustos y preferencias sobre algunas cosas, su pasión por la simetría y el orden. Esta identificación, trabajada desde

¹⁷⁸“La memoria, sin embargo, se empeña en negarme los nombres propios. De niño, al había llegado a avergonzarme de mi nombre de pila, sin duda debido al desprecio que, en mi país de origen, se mostraba hacia cualquier italiano, ese inmigrante. Para mí era una tara llevar un nombre semejante. Y eso no se ha borrado (...) la mayoría de los patronímicos (italianos) suscitan en mí la misma incomodidad que me proporciona el mío. (146)

¹⁷⁹ Para Nora Catelli, en las autobiografías “(...) la no existencia de nombre propio del personaje presupone un cierto desapego del autor en lo que respecta a la cristalización del pacto o, al menos, a la suspensión de éste.” (1991: 64)

una representación intelectual, que trata de identificar los orígenes de algunos aspectos de la formación del yo, funciona en el relato de la infancia con un efecto de persistencia desde la niñez y de un destino. El narrador del presente, se ha detenido en los momentos decisivos, aclaratorios, que permiten interpretar las características de su yo formado, desde su origen. Ese yo escribe desde las consecuencias y los efectos de aquellos primeros años en la llanura sin límites ni orden; de este modo la escritura le permite interpretar las causas y darlas a conocer, exponerlas al lector. La voz del narrador es la que organiza el texto y si bien pone en escena la perspectiva del niño, lo hace a través de la memoria del adulto, por eso la infancia, cuando toma la palabra, entra de lleno en el espacio de la ficción.

Respecto de la representación afectiva, cuando la intensidad de los recuerdos hace renacer sensaciones y emociones, es mucho menos frecuente en el relato de la infancia, y aparece algunas veces en los de la juventud y la madurez, como si no le fuera posible al narrador un acercamiento pleno al niño que fue, pero sí es capaz de revivir emotivamente recuerdos de la juventud o de los años más cercanos al momento de la escritura.¹⁸⁰

Para atenuar el efecto de la distancia temporal que impide el acceso emotivo al recuerdo, el escritor pone en funcionamiento algunos procedimientos de distanciación y de acercamiento, como el cambio de persona gramatical y el uso del presente de narración. Así, el narrador se distancia del niño que lo ridiculiza para siempre o se acerca al que mostró su sensibilidad o su firmeza desde pequeño. En general este paso de la primera a la tercera persona opera en el primer libro como una cristalización de una imagen en la memoria o en una etapa del recuerdo; se trata de momentos, dentro del

¹⁸⁰ Lejeune distingue, en el plano de la identificación del narrador con su personaje de la infancia dos figuras fundamentales: “ya entonces” que describe el efecto contemplando la causa y “todavía hoy” en el plano afectivo donde el recuerdo es tan intenso que hace renacer la sensación o la emoción. P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971, p72 y ss.

arsenal de recuerdos de la infancia, disponibles para la escritura, con objetivos diversos: momentos que por su intensidad dan paso a la interpretación de los hechos, como la ejemplificación del temor hacia la figura del padre¹⁸¹, o el punto de partida de la trayectoria de la vida¹⁸². Los efectos que produce son variados y van desde la emoción a la solemnidad, y están sin duda emparentados con una distancia que expone al yo del pasado en un lugar privilegiado, aislado del entorno, solitario y a menudo impenetrable.

En *Le pas si lent de l'amour*, el libro donde se desarrolla la aventura de la juventud en Europa, las búsquedas, los diversos modos de ganarse la vida, los cambios de profesión, la pobreza y los primeros logros en la escritura, el cambio de la primera a la tercera persona, por cierto mucho menos frecuente que en el primer libro, obedecen en más de una ocasión a la multiplicidad de los estados del pasado y la necesidad de analizarlos e interpretarlos, más que a reparar el distanciamiento emotivo. Esta multiplicidad de los estados del pasado es por otra parte el soporte del yo del presente y el texto parece retroalimentarse de las reflexiones sobre sí y de los recuerdos de los estados anímicos y las emociones de antes.

Mais pour le jeune homme échoué dans la banlieue romaine, son destin à lui devait aboutir à la gloire, d'où sa détresse. Quand on n'a personne à qui se confier, à qui demander le secours d'une parole, le désarroi ressemble à ces cauchemars où, sous quelque menace – un serpent, un poignard –, on perd toute possibilité d'agir. Il en sortit de façon inattendue, grâce au regard de Mme. Mariotti, qui creusa la semi-pénombre et tendit entre elle et lui une passerelle sur laquelle, un instant, ils se rencontrèrent (...) (47)¹⁸³

En el último libro del ciclo, el pasaje de la primera a la tercera persona desaparece, el yo personaje se asimila, en este nivel de persona gramatical, totalmente al

¹⁸¹ Cfr. *Ce que la nuit raconte au jour*. Cap. 19

¹⁸² Cfr. *Ce que la nuit raconte au jour*. p.116

¹⁸³ “ Pero, para el joven varado en el suburbio romano, su destino debía culminar en la gloria, de ahí su angustia. Cuando no se tiene a nadie a quien confiarse, a quien pedir el auxilio de una palabra, la confusión semeja una de esas pesadillas donde, bajo alguna amenaza –una serpiente, un puñal-, se pierde toda posibilidad de actuar. El joven salió de ella en forma inesperada, gracias a la mirada de la señora Mariotti, que atravesó la semipenumbra y tendió entre ella y él una pasarela sobre la cual por un instante se encontraron (...) (46)

narrador y al autor, desaparece la distancia temporal, el narrador es uno con el yo de un pasado que llegó al final de una trayectoria digna de contarse.

Las reflexiones que dan cuenta de la distancia del narrador con el que fue, constituyen momentos muy variados del relato, y no dejan de aparecer en los tres libros; en ocasiones acentuando la distancia afectiva en relación a las diferencias del narrador con el yo del pasado, a quien juzga en actitudes que lo afligen en el presente, expresando intensamente el remordimiento. Como la culpa o la vergüenza respecto de ciertas conductas del pasado aún perduran, sobre todo cuando recuerda injusticias cometidas, el narrador adulto resiente la imposibilidad de reparar esas faltas, cuyo origen fue un defecto que perdura, y que menoscaba, en cierta medida la imagen de sí. El orgullo desmedido, por ejemplo, fue la causa del hostigamiento al padre Dutto, el más joven de los profesores del seminario: “*Aujourd’hui, alors que tout cela s’est réduit à des jeux mélancoliques, j’éprouve de la honte. Si l’Enfer existait, ce moment en ferait partie.*” (1992:166).¹⁸⁴ Este malestar retrospectivo que muestra también la distancia entre el narrador y su personaje, expone en ciertos episodios, una característica compleja de su personalidad porque a la vez que sugiere el arrepentimiento de no haber actuado de otra manera, implica el observarse cobarde o vil, como en el episodio en que su amiga Doménica golpeó a una pobre mujer en su presencia:

Ce qui me gêne le plus dans le souvenir, malgré ce “Non!” que j’ai crié, et le pas en avant pour m’interposer lorsque la claque donnée du plat de la main me mit debout, c’est de m’y reconnaître complice et lâche. Je me demande même si je n’enviais pas à Doménica son geste, déjà égaré et pris que j’étais dans la toile d’un songe au centre de laquelle la tisseuse m’attendait. » (1995 : 311)¹⁸⁵

¹⁸⁴“Ahora, cuando todo aquello ha quedado reducido a unos juegos melancólicos, me llena de vergüenza. Si el infierno existirá, este momento formaría parte de él”(167)

¹⁸⁵ Lo que más me perturba en el recuerdo, a pesar de ese « ¡No!» que grité y el paso adelante que di para interponerme cuando el ruido de la bofetada me levantó de la silla, es reconocerme cómplice y cobarde. Hasta llego a preguntarme si no envidio a Doménica su gesto, ya extraviado y apresado como yo lo estaba en la telaraña de un sueño en cuyo centro me aguardaba la tejedora. (1996:211)

En otras ocasiones la distancia temporal no logra acallar el rencor, y el narrador confiesa que el recuerdo del episodio sigue afectándolo, como sucede en toda la evaluación del episodio de el Greco, donde el resentimiento vuelve a la vida como una herida que no cicatriza y empaña la intención de homenaje al artista que fue amigo, su salvador en un momento de extrema pobreza, pero que también se burló de él, hiriendo su amor propio para siempre.¹⁸⁶

Menos frecuente, pero muy importante en el análisis de las autoficciones porque implica la reflexión del autor sobre su labor o sobre las circunstancias mismas de la escritura es el autocomentario que pone en juego una segunda distancia: la del narrador mirándose en el mismo acto de escritura.

Al redescubrir su pasado, se complace en describir los juegos de la memoria, el carácter misterioso del resurgimiento de algunos recuerdos, los que persisten siempre, o los que aparecen bruscamente después del olvido. En ocasiones explica el surgimiento de un recuerdo que considera capital y que pugna por manifestarse, pero que debe dejar de lado en ese momento para referirlo más adelante, dando cuenta del propósito de no abandonar el ordenamiento temporal.

Mais il n'est pas encore temps de me remémorer cette révélation; pour y parvenir, il faudra mettre noir sur blanc les nombreuses pages qui se sont écrites en moi, parcourir les trois décennies et demi qui séparent ce moment extrême de l'enfant que la vision du chien sacrifié a laissé sans souffle" (1992 :41)¹⁸⁷

Pero en otras ocasiones, dando cuenta de la ambigüedad de su propósito escriturario respecto de la línea temporal, vuelve a priorizar los vaivenes de la memoria, que lo traslada al recuerdo del amigo, que lo conmueve.

¹⁸⁶ Cfr. *Le pas si lent de l'amour*, Cap. 31.

¹⁸⁷ "Pero todavía no ha llegado el momento de rememorar esta revelación; para llegar a ella, habrá que verter sobre el papel las numerosas páginas que se han escrito en mí, recorrer los tres decenios y medio que median desde ese instante extremo del niño al que la visión del perro inmolado ha dejado sin aliento" (42) .

Je voudrais, ici, entrer dans la chambre au carrelage rouge et disjoint de la pension madrilène, mais la mémoire, qui préfère les échos et les affinités à la chronologie, me pousse, près de six ans plus tard, vers celle que le Gréco occupe à Paris dans un hôtel borgne, rue Dauphine. (1995 :159) ¹⁸⁸

El autocomentario dentro del relato es una zona en que el pasado recordado se entrelaza con las circunstancias del presente del narrador, sobre todo las de la escritura, de allí que aparezcan las vacilaciones, las incertidumbres o las reflexiones del escritor en el acto mismo de narrar. Los efectos del autocomentario que interrumpe el hilo del relato son variados; en ciertos casos, parece reforzar el pacto autobiográfico, pues la reflexión sobre la materia escrituraria, el dar cuenta de las dificultades del acto de narrar que aparenta desarrollarse bajo los ojos del lector, respalda la verosimilitud de lo narrado, reafirmando la autenticidad de los recuerdos, y podríamos decir que la reflexión sobre lo que está aconteciendo tiñe de veracidad lo acontecido.

J'hésite sur le seuil: je ne voudrais pas m'avancer dans l'habitation au sol de terre battue, parmi des gens agenouillés autour du lit qu'éclaire une petite fenêtre où se rétrécit le ponant rouge, sans essayer auparavant de cueillir, ne fut-ce que quelques bribes d'une histoire à Deux que je vécus tout seul, aux approches de ma cinquième année, dans la maison natale que l'on est en train de quitter. (1992 :26) ¹⁸⁹

Je cède à mon penchant pour la symétrie en relevant cette coïncidence qui risque de répandre sur l'ensemble de ces pages la saveur du mensonge; n'empêche, j'y ai vu un clin d'œil du sort. (1995 :321). ¹⁹⁰

Como en todo discurso autobiográfico, el autor sabe que no sólo se comunicará con su pasado sino que lo develará a los demás, sobre todo aquello que por pudor no se suele contar. Aunque en las autoficciones la problemática de la sinceridad no se

¹⁸⁸ “En este punto me gustaría entrar en la habitación con piso de baldosas rojas y destartaladas de la pensión madrileña, pero la memoria, que prefiere los ecos y las afinidades antes que la cronología, me conduce, casi seis años más tarde, a la que el Gréco ocupa en un hotelucho de Paris, en la Rue Dauphine” (151)

¹⁸⁹ “Vacilo en el umbral: no quisiera adentrarme en el habitáculo de tierra apisonada, entre gente de rodillas en torno a la cama iluminada por un ventanuco en el que mengua el poniente rojo, sin antes tratar de apresar, aunque tan sólo sean unos retazos, una historia de dos personas que viví yo solo, cuando rondaba los cinco años, en la casa natal que estamos abandonando.”(30)

¹⁹⁰ “Cedo a mi inclinación por la simetría al anotar esta coincidencia que arriesga difundir sobre el conjunto de estas páginas el sabor de la mentira; no importa, yo vi en ello un guiño del destino”. (1996:300)

despliega, ni tampoco se establece su necesidad, y el lector, aunque conducido por lo convincente del relato, se encuentra a menudo con la ambigüedad, no está ausente en el discurso la tensión de decirlo todo, hasta lo inconfesable. Para Lejeune en los casos en donde el discurso ronda la confesión acerca de la sexualidad, se pone en escena la reticencia a través de toda una retórica de lo confidencial: “preliminares embarazosos disculpan en apariencia al narrador de su exhibicionismo, atizando la curiosidad del lector. Las mismas confesiones se hacen en un lenguaje lleno de circunloquios y litotes que velan las realidades tanto como las revelan.”¹⁹¹

Philippe Vilain ha señalado que la frecuente acusación de impudor a los autobiógrafos deviene de una concepción moralista de la literatura, en la que el develamiento debería preservarse. El autor equipara esta resistencia moral a una resistencia estética y se pregunta acerca de la posibilidad de estetización de lo impúdico, o en qué medida la falta de pudor impediría lo literario, como si lo íntimo impusiera un rodeo retórico, la utilización de un lenguaje enmascarado o un lirismo poético que de alguna manera ocultara la inconveniencia del tema.¹⁹²

No se expresan estas reticencias en la autoficción de Bianciotti, que habla abiertamente del despertar de la sexualidad y se manifiesta sin censura acerca del niño que se complacía a pesar de las reprimendas veladas de su madre; cuenta en un pormenorizado episodio el descubrimiento de la obsesión de otro cuerpo cuando descubre la desnudez de su hermano mayor, y expresa el dolor del amor en la infancia. El deseo acuciante del adolescente en el seminario se entrelaza con la culpa y las angustias del pecado y no deja de lado el relato en el que pervive la emoción del

¹⁹¹ P. Lejeune. *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1971, p 76. (Mi traducción)

¹⁹² Ver Ph. Vilain. *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset, 2005. Vilain se refiere al tema a partir de un cuadro de Courbet, *L'Origine du monde*, “que representa de manera muy realista el sexo de una mujer, absurdo negarle su valor estético. Criticar la falta de pudor de un texto es una manera más insidiosa de decir que el realismo ya no es un arte como fue en los siglos XVIII y XIX, una manera de ejercer una censura sobre lo que no funciona en oposición expresiva al realismo clínico, sobre lo que no ofrece mediación entre el objeto y su mediación efectiva, sobre la crudeza de cierto lenguaje”. (Mi traducción)

recuerdo del amor compartido con su discípulo; una vez que ha renunciado a su vocación religiosa, en la época de su vida en Buenos Aires, se refiere al deseo que lo empujaba, a pesar del miedo a ser arrestado, a recorrer las calles en busca de compañía.¹⁹³

Aunque tampoco parece perturbarse el narrador al develar que en su primera noche de Madrid una aventura con un hombre mayor, que encuentra en las puertas de un hotel de lujo, lo deja muy cerca de la prostitución, vemos cómo el relato, que abarca un capítulo entero, se acerca a las características de la retórica de la confesión expresadas por Lejeune, ya que hay una larga introducción que crea el clima adecuado para que el deseo y la atracción por la clandestinidad del protagonista se vean atenuados por la necesidad de escapar a la frialdad de la mísera pensión en la que se ha alojado. La aventura, no obstante se relata sin censura, pero al final el escritor expresa una perturbación que persiste al igual que el recuerdo, y la “sensación atroz” de esa aventura que resurge cada vez que la tentación lo incita a romper sus reglas.¹⁹⁴

Podríamos concluir entonces, volviendo a los índices personales, que el yo de la autoficción de Bianciotti, a pesar de la ambigüedad que implica la casi renuncia al nombre propio, es un yo constante, donde el narrador se reconoce en el que fue. A veces se asombra de sí, admirándose, a veces lo alcanzan los remordimientos por su accionar en el pasado, otras asume sus defectos y sus faltas. Consecuentemente no se produce a lo largo de los tres libros del ciclo autoficcional una separación identitaria entre el yo del pasado y el del presente, ya que todos los acontecimientos de su historia han contribuido a hacer de él lo que es.

En *Le pas si lent de l'amour*, el narrador del presente hace una evaluación de su estadía en la casa cuya dueña le había exigido un alto precio a lo que ella le brindaba.

¹⁹³ Los episodios consignados corresponde a *Ce que la nuit raconte au jour*.

¹⁹⁴ El episodio corresponde al capítulo 32 de *Le pas si lent de l'amour*.

Durante largos años el protagonista se había convertido sin esfuerzo en el personaje que la necesidad o las circunstancias le demandaron, pero no hay arrepentimientos ni reclamos, sino más bien, la clara conciencia de haberse liberado y que todo lo vivido fue conformando una personalidad.

Huit années où, dans le curieux montage que l'imagination impose à la mémoire, je me revois en train d'attendre, de perdre mon temps, l'unique chose que je pouvais perdre, alors que dans cette période peuplée, chaque jour et sans trêve, d'événements, de découvertes, de péripéties, il n'y eut pas un seul acte, pas un mot, pas un geste qui n'ait contribué à définir l'individu que j'étais et celui que je serais. (1996 :321).¹⁹⁵

4.- El yo autoficcional desde una concepción semiótica de la enunciación

En este punto del análisis del yo en las autoficciones, creemos que una mirada a la representación del sujeto a partir de las teorías de la enunciación nos haría reparar en aspectos interesantes de la problemática. Las variantes en la enunciación, pueden ser significativas en cuanto a las intenciones autorales y a los efectos estilísticos de cada obra. Como ha afirmado Genette, los recursos de la lengua sólo se invierten en un discurso, oral o escrito, literario o no (1991:173) y sabemos que las diversas prácticas discursivas generan principios, tipos y estructuras en constante transformación e interdefinición. El mismo concepto de discurso permite un nivel de análisis textual en que el discurso es “un espacio de puesta en funcionamiento de la lengua sostenido tanto por los rasgos generales del sistema como por los rasgos específicos de cada tipo discursivo” (Filinich, 1998: 31).

Graciela Reyes¹⁹⁶ afirma que en los discursos fictivos, donde se incluyen los relatos literarios, tanto los participantes como las categorías de la enunciación son

¹⁹⁵ “Ocho años donde, en el curioso montaje que la imaginación impone a la memoria, vuelvo a verme en trance de aguardar, de perder mi tiempo, la única cosa que podía perder, mientras que en ese período poblado, cada día y sin tregua, de acontecimientos, de descubrimientos, de peripecia, no hubo una sola acción, una palabra, un gesto que no haya contribuido a definir al individuo que yo era y el que sería” (1996:300)

¹⁹⁶ Reyes, Graciela. *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.

imaginarios, así como los hechos que se cuentan o las entidades que se nombran, que pueden serlo total o parcialmente, al igual que las predicaciones que sobre ellos se hacen. Podemos decir entonces que en los discursos literarios la relación *yo-tú* y el *aquí* y *ahora* de la enunciación se han desplazado de contexto, se han ficcionalizado.

Como lo que permite la representación del sujeto es el propio lenguaje, que le hace tomar conciencia de sí, reconocerse y elaborar una imagen de sí que el autor de las autoficciones pretende dar a conocer, es en base a las marcas de lenguaje donde podemos buscar cómo este sujeto va construyendo el relato de su propia vida y la imagen de sí que desea proyectar. El sujeto se constituye a medida que avanza el discurso, y la significación se irá construyendo paulatinamente, siendo el propio enunciado el que determina algunas pautas del análisis.

Si pensamos como Benveniste, la enunciación en términos discursivos, es decir que el propio enunciado contiene el proceso de enunciación, debe haber necesariamente huellas de la misma en ese enunciado. El autor señala los tres elementos que constituyen los fundamentos de una subjetividad construida en la propia lengua, es decir que dan cuenta de que el sujeto se constituye en el interior de su propio discurso: la polaridad de las personas, los deícticos y la temporalidad. El sujeto se funda en el acto de decir y funda al otro, e instaura un lugar desde el cual habla.

La primera página de *Ce que la nuit raconte au jour* exhibe claramente al sujeto en el acto de volver hacia el pasado, recordar y contar su vida. Centrándonos en el nivel de lo dicho, encontramos un yo que instalándose como autobiógrafo, se propone en el mismo momento de escritura examinar su vida, poniendo en el centro del relato su persona y su existencia: “*ma vie* », « (...) *nous avons tramé ensemble une tapisserie* », « (...) *l’envie m’a pris de scruter son envers* ». El tratamiento de tercera

persona, aquello de lo que se habla en una situación dialógica, le da a la vida en cuestión una existencia que la fija como objeto de interés, de descripción y análisis: la propia vida, pero casi por fuera del yo: es decir lo que se va a examinar será otra entidad construida por el yo y por la vida, un tapiz cuya trama le es desconocida hasta el momento.

Encontramos en el párrafo inicial, una situación homóloga a la de la enunciación: al “yo, aquí y ahora” del acto de decir, se le hace corresponder en el texto la primera persona que habla y el “*Aujourd’hui*” inicial, situación reforzada con el posesivo *ma (vie)* articulado al yo del enunciado. Aunque la expresión de la temporalidad instaure un presente, sabemos que se trata de una situación muy diferente del *ahora* del acto de decir, es decir de la enunciación, es un “*Aujourd’hui*” figurado, que se articula, contraponiéndose, a la marca temporal que sigue: “*A aucune époque* » y al posterior “*et maintenant*”.

Esta estrategia, que presenta en el enunciado una situación análoga a la de la enunciación, es la estrategia tradicional del relato autobiográfico en la que un sujeto en su edad madura siente el deseo de contar reconociendo el camino hecho, a la hora de hacer balances.

(...) et maintenant que l’hiver approche après lequel il n’y aura plus de printemps, maintenant que de quelque étendue que s’avère la durée du sursis, l’échéance est pour demain, l’envie m’a pris de scruter son envers: le tressage, les fils noués et ceux qui pendent, inemployés.

Advertimos que la repetición de la cláusula: “*et maintenant* », « *maintenant que,*” unida al adverbio temporal que abre el párrafo (*aujourd’hui*), ponen el acento en el presente del enunciado, ubicado cerca del final de una línea temporal: “*l’échéance est pour demain* ». El efecto de este juego de la temporalidad es el de un presente sentido en toda su premura, en su perpetua instantaneidad, de allí deviene la importancia que el sujeto da a la oportunidad de decir o de contar.

Joseph Courtés, quien como Benveniste, concibe la enunciación como “una instancia propiamente lingüística” (Courtés, 1997:355), presupuesta en el enunciado, identifica dos aspectos: el *enunciado enunciado*, es decir la historia que se cuenta, y la *enunciación enunciada*, que es la manera en que esta historia es presentada al lector, estableciendo un espacio infranqueable entre ambos. El autor señala sin embargo que es posible que el *enunciador* (uno de los actantes de la enunciación, llamado también “sujeto enunciante”) se introduzca siempre ficticiamente en el enunciado; este punto nos interesa para nuestro análisis del *yo* en el relato de Bianciotti: existen dos *yo*, aquel que está explícito en el discurso, el que se propone revisar la trama de su vida por primera vez, ya adulto, el sujeto del enunciado, que parece remitir al *yo* del sujeto enunciante, pero que pertenece a una instancia básicamente diferente, y éste último, presupuesto, al que sólo accedemos por algunos indicios del enunciado. Creemos que las operaciones de desembrague y embrague enunciativos que podemos observar en el texto elegido son útiles para entender las consecuencias de estos indicios respecto de la significación.

El desembrague temporal enunciativo inicial del texto visto permite al enunciador situar el relato, en relación con él mismo, en el presente, en consecuencia el tiempo del enunciado parece superponerse al de la enunciación, produciéndose así un embrague enunciativo temporal parcial (Courtés, 1997: 374). Aquí es posible observar la articulación de las acciones: la acción de contar se hace sobre el eje del presente, reforzando la ilusión enunciativa autobiográfica, en la que el sujeto dice ser de alguna forma interpelado por lo ya vivido: “*Aujourd’hui, c’est ma vie qui me cherche.*”

La alusión a un pasado difuso: *en ninguna época*, se corresponde a ese presente y a las acciones pasadas del sujeto, o mejor a las no acciones, pues afirma que nunca sintió la necesidad de analizar su vida antes. El futuro que se articula en relación al sujeto es sin duda muy breve o así es la evaluación que él hace: *el plazo vence mañana*.

Sabemos que aparte de los adverbios de tiempo, éste suele ser expresado de muy diversas formas, sobre todo en el relato literario, en el que la expresión del tiempo puede llevar también la evaluación que el sujeto hace de su transcurrir; en la expresión del futuro en la página en cuestión, aparece el estereotipo de las estaciones, el invierno, con su carga de finalidad para la vida humana.

El empleo del pretérito, el tiempo típico de la narración en el párrafo siguiente, da comienzo al relato de la vida propiamente dicho, después de la introducción del primer párrafo aunque en relación al sujeto del enunciado y por referirse al propio nacimiento, (el deíctico no dejaría lugar a dudas: *mi cuna*) el sujeto vuelve a colocarse en el presente: *recuerdo*. Este tipo de verbos, que alude a las operaciones de la memoria y la situación temporal, ulterior a los acontecimientos que se narran, remiten al género literario al que se inscribe el texto. El tiempo del verbo principal del enunciado, en los textos autobiográficos se manifiesta generalmente en el presente: recuerdo, me acuerdo, veo, que ordenan toda la serie de los pretéritos del enunciado en los que se cuenta el pasado del protagonista, aludiendo a las operaciones de la memoria para traer al presente los restos del pasado.

La evaluación que surge a partir de la frase: “*Les fées ne se sont pas penchées sur mon berceau dont je me souviens que le bois profond avait des aspérités*” nos permite pensar en otro aspecto de la enunciación, como es la manipulación enunciativa ya que el enunciador comparte con el enunciatario un supuesto, que es aquí el de una vida sin dones, un nacimiento desde donde se parte sin nada y que dará la medida a la que se ha llegado. Sabemos que estos actantes de la enunciación, sólo están presupuestos, son sólo instancias que pueden dejar algunos indicios en el enunciado y estos indicios pueden remitir a ciertos conocimientos compartidos, como en este caso a los cuentos de hadas, los que permitiría comprender la metáfora que opera en la

presentación misma del relato de una vida y que funciona como evaluación inicial de todo lo que seguirá. Lo mismo ocurre con el sustantivo evaluativo “*aspérités*”, remitiendo a la rusticidad de la cuna, del lugar de nacimiento, que el texto desarrollará extensamente y que refuerza aquí lo dicho anteriormente.

Retomando el aspecto temporal del fragmento, es interesante observar el del cuarto párrafo de este comienzo:

Au seuil de l’adolescence, lorsqu’on hésitait entre l’essor et la marche, on croyait que les faits décisifs de l’existence allaient se produire avec éclat, que de resplendissants messagers du destin viendraient à notre rencontre. En revanche, la frontière de âge adulte franchie, quand la mémoire s’entraîne à remonter aux sources, on commence à comprendre que celui qui pour de bon a parti liée avec l’avenir arrive en silence, sur des pattes de colombe, en catimini. (5)¹⁹⁷

Los verbos principales están en un presente impersonal, que aparece en primera instancia como un presente “gnómico”, el de las sentencias, los proverbios o los aforismos: *on hésitait, on croyait, on commence à comprendre*. El enunciador que presenta así un saber que pretende ser general, con valor de verdad, al final de la frase introduce un deíctico de primera persona del plural, *viendraient à notre rencontre*, que remite a un sujeto colectivo como si en estas afirmaciones de validez permanente, hiciera partícipe al otro imaginado en la situación dialógica, a un tú con el que comparte saberes y experiencias de vida. Por otra parte, los verbos usados: vacilar, creer, comprender, profundizan el carácter subjetivo del *hacer*, fortalecen la presencia del sujeto del enunciado, que comparte sus saberes y que a partir de su experiencia de vida, ha sacado ciertas conclusiones que puede transmitir estéticamente.

¹⁹⁷“En el umbral de la adolescencia, cuando se vacila entre echar a volar o a andar, se cree que los hechos decisivos de la existencia se producirán con esplendor, que amables mensajeros del destino vendrán a nuestro encuentro. Por el contrario, una vez superada la frontera de la edad adulta, cuando la memoria se entrena a remontar a 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.”(9)

El último párrafo, puede ser útil para ejemplificar cómo se produce en la enunciación la subjetivación a partir de la modalidad que anima al sujeto, concebido éste no sólo como una conciencia inteligible sino también en su dimensión sensible: “*Je suis persuadé que, comme toute chose, chacun naît bien avant sa naissance, que le parcours à accomplir, une sorte de dessin antérieur, que le sang connaît, en décide.* »(6)¹⁹⁸ El sujeto enunciativo se constituye aquí en su dimensión más “espiritual” o filosófica, incluso “literaria” y explicita su adhesión a la creencia acerca de un destino a cumplir de todo ser humano, que se hace discernible sólo intuitivamente.

Al examinar un texto en el que el sujeto del enunciado se presenta como autobiógrafo, observamos no sólo la biografía de un individuo sino la mirada del enunciadador acerca de su propia vida, qué segmentos de la misma elige contar y con qué estrategias operará. En “Actos literarios”, Elizabeth Bruss estudia los diferentes aspectos del acto autobiográfico, (la autora, siguiendo a John R. Searle aborda el concepto de autobiografía como una forma de elocución y propone trabajar los textos a partir de claves lingüísticas o registros incluidos en el texto para reconstruir el contexto del habla original) entre los cuales algunos aspectos de la identidad que aparecen en el texto pueden ser o no irrelevantes dependiendo de los propósitos o la naturaleza de la audiencia del escritor. Es posible que el acto autobiográfico pueda ser experimentado por el autobiógrafo como “una consciente simplificación de sí mismo imponiendo una coherencia más personalmente satisfactoria o más retóricamente efectiva” (68), o bien puede el autor intentar rebatir su carácter público, mediante una apología, e incluso tratar de adquirir notoriedad. Se trata de estrategias diversas, variadas y en definitiva legítimas de cada autobiógrafo. La misma autora llama también la atención sobre el proceso de narración en el texto y en esto está fuertemente implicada la presunción de la

¹⁹⁸ “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 designo anterior, que la sangre y el sueño ya conocen”(9)

naturaleza de su audiencia que hace el escritor, y la manera en que imagina y manipula a sus lectores.¹⁹⁹

Los párrafos vistos abren la serie de las autoficciones de Bianciotti, de manera que nos permite desde el comienzo entender cómo va a situarse el *yo* que el género presenta como protagonista del relato. Partiendo sobre todo de los datos de la dimensión temporal, que adquieren su sentido respecto del sujeto del enunciado, hemos visto que operan como índices de la ilusión enunciativa, estrategia fundamental del relato autobiográfico, en el que el *yo* del enunciado parece superponerse con el segundo *yo*, el de la enunciación, aunque no olvidamos que es sólo una estrategia de escritura. Dice Greimas: “el sujeto de la enunciación jamás puede ser capturado y todos los *yo* que se puedan encontrar en el discurso enunciado no son sujetos de la enunciación, sino simulacros (...) Los diferentes *yo* que podamos encontrar en el discurso son *yo* hablados y no son *yo* que hablan”²⁰⁰. En resumen: vemos que en el enunciado se manifiesta una especie de acto enunciativo. Aunque el sujeto no diga explícitamente “voy a contar”, sabemos que es eso lo que va a hacer dada la acción discursiva de primera persona y la metáfora más o menos cristalizada que emplea: la vida vista como un tapiz, que se ha ido tejiendo a lo largo de los días: *me han entrado ganas de examinar el reverso: el trenzado, los hilos anudados y los que cuelgan, sin usar*.

La voluntad de recuperar el pasado visto como un destino a cumplir, que en principio aparece informe o con los contornos de una ensoñación, junto a la propuesta de una imagen de sí que se va constituyendo a lo largo de la escritura, son aspectos muy trabajados en la literatura del autor, desde la imagen del “escriba”, el memorialista destinado a dar a conocer los pequeños avatares de gente ignota, hasta la del escritor

¹⁹⁹ Bruss, Elizabeth. “Actos literarios” en VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Anthropos, Barcelona, 1991.

²⁰⁰ (citado por Filinich, 1998: 24)

consagrado. Sin embargo el mito personal que cada autor puede construir no conlleva en la obra misma un compromiso de verdad con el referente, ya que se trata de una construcción de un sujeto al que tenemos acceso en un nivel estrictamente lingüístico, lo que nos remite a todas las estrategias de ambigüedad presentes en las autoficciones.

En el fragmento dado, a partir los indicios y los desembragues autorales y temporales vislumbramos un enunciador que se desinteresa de datos biográficos concretos y que evalúa su trayectoria vital en la experiencia más espiritual de lo acontecido, lo que lo aleja del personaje concreto y lo acerca a una entidad cognoscitiva. También para la semiótica el sujeto del discurso es una instancia que está siempre en construcción, instancia incompleta, siempre parcial y en transformación y la forma de identificarlo es a partir de los fragmentos del mismo discurso que presentan índices para hacerlo.²⁰¹

5- Estrategias de ambigüedad genérica

Al proponernos una lectura del ciclo autobiográfico de Héctor Bianciotti desde las aproximaciones teóricas de la autoficción, lo hicimos con el convencimiento de que la reconocida escritura clásica del autor manifiesta algunos de los recursos que complican la noción de la autobiografía tradicional ya que tienen que ver con estrategias discursivas de la novela que introducen en el ciclo la ambigüedad genérica, propia de las autoficciones.

Uno de los recursos reconocidos de la escritura de Bianciotti es la estructura teatral de los episodios, o como bien lo ha visto Alberto Giordano en el análisis de *Sin*

²⁰¹“Le sujet du discours est alors conçu comme une instance en construction, toujours partielle, incomplète et transformable, que l’on saisit à partir des fragments de discours réalisé”. (Bertrand Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris Nathan, 2000, p.54).

la Misericordia de Cristo, “la transformación de los hechos en escenas”, lugares transformados en escenarios y personas en actores²⁰².

La recurrencia a la escenificación, que no sólo está presente en esta novela sino en su producción autoficcional, tiene en esta última una consecuencia importante: produce una perturbación de la continuidad temporal del relato, ya que la escenificación potencia el uso extensivo del presente de narración y detiene el transcurrir de la vida relatada, fijando a los personajes en una escena que pasa a ser el centro del episodio y del recuerdo. En el capítulo 58, uno de los últimos de *Ce que la nuit raconte au jour*, el narrador recuerda la historia de su amor con una joven, Judith, desde que la conoció hasta que la pareja se deshizo, escenificando diferentes momentos de los desencuentros que llevarán a la ruptura. Desde el comienzo del capítulo, la progresión temporal del relato se ve detenida por el autocomentario, que refiere las reflexiones del escritor acerca de aquello que la memoria resguarda, la esperanza irracional de encontrar significado a algunos recuerdos y la imposibilidad de proseguir el relato sin referirse a un tema que escapa a las palabras, la cuestión amorosa, y que a pesar de las reticencias, se dispone a abordar.

Después de la narración pormenorizada de un viaje al Tigre, escenario de la entrega amorosa, siguen breves días de felicidad, y luego el abismo de la culpa y del fracaso que llevarán al alejamiento. El escritor narra la separación como una escena de guión teatral o cinematográfico, como una cámara que se acerca a la pareja, y va captando las palabras y razones de la discusión, sin demasiada claridad.

Il y a une scène qui se déroule dans un petit square. Un jeune couple fait son apparition, en train de se disputer. On ne distingue pas leurs paroles qui se chevauchent: sans doute la discussion se poursuit-elle depuis longtemps. Lui, il semble tantôt en proie

²⁰² Giordano, Alberto. “El teatro de la Memoria” (sobre *Sin la Misericordia de Cristo*) en Revista de Letras N° 8, 2000. p.127

à une colère, tantôt à une extrême lassitude; elle, en revanche, a l'air décidé, âpre. Il y a un banc, elle s'y assied, redresse son dos, sa tête, dans une attitude dédaigneuse: lui, il s'y abandonne.

Maintenant, les mots parviennent distincts: elle a repris la parole et, à l'évidence, répète une question déjà formulée à plusieurs reprises, si l'on juge par la façon de détacher les syllabes, de les accentuer » (1992 : 257, 258.)²⁰³

La escena termina con efectos de golpes de una portezuela, que él cierra con violencia, el martilleo de tacos altos de ella que corre detrás, que van disminuyendo hasta dejar de oírse y el alivio de él, que se siente liberado.

La analogía con el teatro sigue, cuando el narrador decide reencontrar a los mismos “actores” un cuarto de siglo después. El relato indica que “se baja el telón”, que habrá un “cambio en el decorado” y “para que el espectador no se desconcierte”, el escritor, llamado aquí “animador de escena” contará lo sucedido en el tiempo que medió entre los hechos contados en esta escena y la que vendrá. El empleo del comentario interno se combina aquí, escenificado, con las alternancias en el uso de la primera y la tercera persona, variaciones que operan oscureciendo el lugar del enunciador y haciendo que la referencia se diluya, y se vuelva casi una excusa de la construcción.

En la escena siguiente, se revela el modo de funcionamiento del relato, poniendo al desnudo su procedimiento compositivo. El narrador protagonista se convierte en director y guionista de la escena dramática que lo involucra íntimamente, o mejor dicho lo ha involucrado, porque a partir del mismo relato el narrador ha encontrado el modo de distanciarla y de volverla un espectáculo, ordenando la secuencia, nombrándose a sí mismo como “el actor” y transformando la narración, con el tono, el lenguaje y las características de una didascalia, sin sumergirse en la emotividad o el rencor proclives a manifestarse en el recuerdo de la separación.

²⁰³ “Hay una escena que se desarrolla en unos jardincillos. Aparece una pareja joven, peleándose. No se distinguen sus palabras, que se solapan; la discusión sin duda hace tiempo que dura. Él parece a ratos presa de ira, a ratos de una fatiga extrema; ella, por el contrario tiene aspecto decidido, áspero. Hay un banco, ella se sienta, endereza la espalda, con la cabeza en actitud de desdén; él se deja caer. Ahora se distinguen las palabras; ella se ha puesto otra vez a hablar y, manifestamente, repite una pregunta ya formulada en varias ocasiones, a juzgar por su manera de destacar las sílabas, de acentuarlas” (250-251)

Enfin, un quart de siècle après la scène du square, le rideau se lève. L'acteur attend Judith dans un café parisien. De nombreux figurants; certains, aux tables voisines, lisent des journaux. Quand elle entre et s'avance vers lui, on doit entendre des froissements de pages qu'on remet en ordre. (...)

Il s'abandonne contre le dossier de la chaise, regarde la porte à tambour que ne cesse de déverser et d'avalier des figurants. (261, 262.)²⁰⁴

En pocas líneas la juventud, el magnetismo y la seguridad que emanan de la figura de Judith dejan paso a otras impresiones, seguramente nacidas en el pasado y que deben haber tenido su parte en la ruptura y en la acritud del posterior reencuentro. Ella irrumpe con una demanda perentoria: el deseo de explicación, la necesidad de entender el pasado, tal como podría presentarse en el lector o en un desdoblamiento del autobiógrafo que por una parte se propone recordar, o quizá tiene la esperanza de decir toda la verdad, ordenar el trayecto de la vida y entender, o al menos vislumbrar las motivaciones de los hechos, darles un significado. Ella quisiera, finalmente y de una vez por todas “*démêler l'écheveau de leur relation*”, y pide precisiones, esclarecimientos, análisis de los hechos, que se ponga todo en orden, que se explique todo desde el principio.

Pero no es así como Bianciotti vuelve al pasado ni es así la construcción del relato autoficcional. En esta especie de puesta en abismo de su propia escritura, el autor revela que la narración se deja conducir por la ficción, pues la misma escritura ya modifica los hechos del pasado. El narrador-actor se confiesa incapaz de bucear en las causas profundas, de sacar a relucir lo que en un momento fue verdad, aquello que constituyó los hechos. Y por otro lado destaca el rechazo a toda rememoración que signifique un examen de conciencia:

Il dit qu'il n'a plus présents à l'esprit les événements, que le passé emmêle les choses à sa guise, que l'imagination n'arrête pas de les transformer, les mots les

²⁰⁴ Finalmente, al cabo de un cuarto de siglo de la escena del jardincillo, se levanta el telón. El actor está esperando a Judith en un café de París. Hay numerosos extras; algunos en las mesas más próximas, leen el periódico. Cuando ella entra y avanza hacia él, ha de oírse el ruido de las hojas que se arrugan cuando las ponen en orden. (...) Él se deja caer sobre el respaldo de la silla, mira la puerta giratoria que no para de verter y engullir a más figurantes” (259, 260.) Il s'abandonne contre le dossier de la chaise, regarde la porte à tambour que ne cesse de déverser et d'avalier des figurants.”) p261, 262.

modificando cada vez que el recuerdo o una inquietud los requiere, que la sintaxis, sí, que la sintaxis los lleva sobre la vida, los somete a ella, se libera de ella procurándole una forma, y que esta forma los embalsama, o los salva, depende. Y que si se pone a pensar en su trayectoria, en su deriva, la memoria no proyecta más que sombras. Por muy grande que sea su curiosidad por los repliegues del alma, ¿puede ella comprender su incapacidad para discursar acerca de los aspectos y pormenores de un comportamiento, de un gesto? ¿Puede siquiera contemplar la posibilidad de que este desahogo, esta manera de vivir sin ataduras y, sobre todo, “sin exámenes de conciencia”, le han permitido sobrevivir? (260.)²⁰⁵

Las numerosas referencias teatrales en las obras de Bianciotti ilustran también cierta perspectiva espacial de la composición. En el episodio que tratamos, el personaje de Judith desde su aparición, será presentado en un espacio teatral: una mansión en ruinas donde un auditorio aplaude las “escenas de locura” de una mujer extravagante y decrepita que canta con veleidades de diva: “*la lumière horizontale couchait en biais les colonnes de la galerie, quand Judith apparut, au fond, dans une robe bleu ciel, menue et hiératique- mais tous ses pas dansaient-, hâlée de reflets (...) (245)*”²⁰⁶.

A diferencia de otros casos en que la rememoración se introduce a partir de “Veo...” “Puedo ver...”, exponiendo el recuerdo como visión directa, la puesta en espectáculo, es decir el recuerdo representado en una escena, tiene también como función explicitar cómo algunos gestos, los hechos enmarañados, unos detalles insignificantes, es decir, lo que queda de lo vivido, es ordenado por la escritura donde encuentra nuevas significaciones.

La escenificación, que desliza el relato autobiográfico hacia la ficción,²⁰⁷ permite también que aparezca en el relato la palabra de un personaje antagonista, el

²⁰⁵ Dice que ya no tiene muy frescos los acontecimientos, que el pasado lo enreda todo a su gusto, que la imaginación no para de transformarlo, pues las palabras lo modifican cada vez que el recuerdo o una desazón lo instan, que la sintaxis, sí la sintaxis se impone a la vida, la somete se la saca de encima proporcionándole una forma, y que esta forma la embalsama, o la salva, depende. Y que si se pone a pensar en su trayectoria, en su deriva, la memoria no proyecta más que sombras. Por muy grande que sea su curiosidad por los repliegues del alma, ¿puede ella comprender su incapacidad para discursar acerca de los aspectos y pormenores de un comportamiento, de un gesto? ¿Puede siquiera contemplar la posibilidad de que este desahogo, esta manera de vivir sin ataduras y, sobre todo, “sin exámenes de conciencia”, le han permitido sobrevivir? (260.)

²⁰⁶ la luz tumbaba al sesgo las columnas de la galería, cuando Judith apareció, en el fondo, vestida de azul celeste, menuda, hierática...” (245)

²⁰⁷ Cfr. P. Gasparini. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008, p69.

punto de vista externo que puede dar otra visión de lo que se cuenta, a veces en detrimento de la imagen pretendida por el autor, aunque éste continúe, por supuesto, dirigiendo su propio relato. No obstante, por ejemplo las palabras airadas de Judith en su último encuentro acerca de la indiferencia de él hacia su país que se desangra, de su comodidad parisina y su repetida huída ante los reproches, parecerían privilegiar el pacto de sinceridad, el decirlo todo, antes que la preocupación por lograr cierta imagen favorable a los ojos del lector.

La puesta en abismo es un procedimiento discursivo que podemos destacar en la escritura del ciclo. Las condiciones que Lucien Dallenbach²⁰⁸ considera necesarias y suficientes para el procedimiento son: la inclusión y el reflejo del relato. La primera presupone una historia principal que incluye una segunda, que es reflejo de la primera. Por otra parte la reflexión propone analogías y efectos de espejo que abren numerosas y variadas reflexibilidades.

El episodio del relato de “la Iguana” en *Comme la trace de l’oiseau dans l’air* es rico en varios sentidos.

Entre las varias ceremonias del reencuentro narradas en el libro, ya nos hemos referido a la visita a la chacra de la infancia, a donde es conducido el protagonista, poco entusiasta a la hora de visitar realidades del pasado. La secreta intención de Orlando, quien ha organizado el paseo, parece ser aportar algo a la literatura de su hermano menor, adelantándole en el viaje los rumores acerca de una historia misteriosa de la familia que había sucedido a la suya en la propiedad de la chacra. El relato se remontará a tres generaciones de la familia de los Chirieleison, hasta llegar a los mellizos que

²⁰⁸ Ver: Dallenbach, Lucien. “Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon”. En *Lire Claude Simon. Colloque de Cerisy*. Ensemble réuni par Jean Ricardou, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.

fueron propietarios desde muy jóvenes, por la muerte poco clara de sus padres y que aparecerán en medio del episodio relatado.

Este regreso a la casa de la infancia enmarca otro relato que ocupa diez de los setenta y seis capítulos del libro, del 17 al 27 y se desarrolla apenas sinuosamente entre interrupciones del protagonista narrador, que introduce sus propias reflexiones o describe las reacciones del auditorio, o la introducción de la voz de Orlando que intenta aportar a la historia a partir de sus propios recuerdos.

El que cuenta es un viejo peón, de aspecto venerable, llamado Don Vidal, antiguo conocido de la familia, cuyo magnetismo quedará insinuado en el reconocimiento que del viejo hace el narrador, fusionando el momento actual con un recuerdo de la infancia, lo que provoca una condensación temporal en el destello de sensaciones del pasado. Desde aquí Don Vidal será llamado alternadamente por su nombre o como “la Iguana”.

A pesar de que el relato enmarcado se desarrolla en su mayor parte en estilo directo en la voz del viejo, el narrador, que formará parte del auditorio (*“Et nous avons écouté le récit de l’Iguane”*)(51), no permite que se interrumpa totalmente la continuidad referencial de la visita a la chacra, ya sea porque repitiendo la fórmula: “Decía que...” introduce su propia voz, ya porque da cuenta de las diferentes irrupciones que hacen los personajes y describe las actitudes que toma uno u otro, o porque cuando reaparece el recuerdo de lugares o personas de la infancia en la chacra, funde su voz con la de la Iguana.

Los comentarios acerca del código por parte del escritor, ocupan un amplio espectro en su relato-marco. Mientras algunos de ellos se refieren a la voz de la Iguana, que pasa de ser débil a declamatoria, otros apuntan a las estrategias narrativas del viejo que calla por momentos esperando la reacción del auditorio o repite con malicia ciertas

expresiones. El viejo peón es comparado con el antiguo cantor callejero que reúne el auditorio a la entrada del pueblo, y con el payador.

Se habla del estilo empleado por el viejo, de las inflexiones de su voz y del cálculo con que hace las pausas, y no deja de haber referencias a la problemática que concierne al género: la introducción de la fantasía, que “también había emparchado la historia del muerto”.

La historia que narra Don Vidal pertenece a la temática que Bianciotti ha desarrollado en libros anteriores: la historia de los inmigrantes en la llanura cordobesa: los inmigrantes piamonteses, los sicilianos, los criollos. El punto culminante del relato enmarcado es el nacimiento de los dueños de casa, los mellizos Chirieleison, que se incorporan un tiempo después a la audiencia: “*s’y asseyant avec les manières précautionneuses des retardataires qui se faufilent dans la salle au cours du spectacle*” (62)²⁰⁹ y en silencio vigilan el desarrollo de una historia conocida. La presencia de los protagonistas, testigos enigmáticos de su propia historia que se complacen en las tensiones del relato y que controlan a la vez la veracidad y la eficacia de la puesta en escena, refleja la del escritor, frente a la representación en el texto de su propia vida y abre numerosas reflexibilidades: los mellizos reaccionan frente a los retratos de su padre y de su abuelo, que hace la Iguana, ríen nerviosamente con una risa que viene del pasado y autorizan con una seña imperceptible que el relato continúe, aún cuando las circunstancias referidas los hagan ver como parricidas. “Don Serafin”, el padre del escritor, también es mencionado en el relato con el respeto sin afecto del antiguo peón, y los lectores de Bianciotti encuentran una vez más la referencia inevitable a la figura contra la que el escritor ha dicho haberse formado.

²⁰⁹ “sentándose en él con los ademanes sigilosos de los que llegan tarde al teatro y se deslizan en la sala durante el espectáculo” (60).

El relato enmarcado permite la identificación del narrador con su doble, la Iguana, con quien comparte la certeza de que ha olvidado mucho de los acontecimientos que refiere; como él, gusta de las frases bien armadas, de la búsqueda de expresiones y giros adecuados y de los pensamientos acerca de la memoria. Por otra parte se pone en abismo la temática del relato: la Iguana también cuenta los hechos de su pasado, las historias del campo, las rivalidades entre los sicilianos y los italianos del Piamonte, los aspectos crueles de la vida campesina, las muertes dudosas, los suicidios y los ahorcados, un espectro temático que Bianciotti ha abordado en sus obras y que en el relato de Don Vidal adquiere los matices más sombríos.

En este punto habría que añadir que el lugar donde se produce el relato segundo, la chacra de la infancia, es el lugar al que vuelve repetidamente Bianciotti, desde *La busca del jardín*. Pero se nos advierte desde el comienzo del episodio que han desaparecido todos los árboles que rodeaban antaño la casa; el mismo relato insinúa la razón: el cuerpo de la madre ahorcado en uno de aquellos árboles. Esta referencia refleja a la vez un episodio que se narra en el primer libro del ciclo, el de la primera noche en la chacra, cuando la madre y el niño solos, se escondieron de los sicilianos de la “mano negra” y al día siguiente el niño encontró al perro colgado de un árbol. Ninguna idealización del lugar emblemático de la infancia es posible en este escenario.

Philippe Gasparini²¹⁰ señala que sin haber roto el pacto referencial de Philippe Lejeune, la autoficción suscribe a la vez, y contradictoriamente el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Esta contradicción genérica es atribuida por algunos autores al sentimiento íntimo de la ficcionalidad del yo, a las fallas de la memoria y a la imposibilidad de reconstruir cronológicamente su historia.

²¹⁰ Cfr. P. Gasparini, Op.cit.

El autobiógrafo, afirma Gasparini, que comparte las dudas del novelista en cuanto a la posibilidad de transcribir una experiencia por medio de una sucesión de palabras, recorta las secuencias, compara, confunde, ata y desata. De manera que “las técnicas de narración que tienen en común se han vuelto más notables que la fosa pragmática que los separa”²¹¹

De esta manera podríamos considerar a Bianciotti entre los autores que confiesan o reivindican que lo imaginario ha intervenido en lo autobiográfico. Sin querer afirmar que la escritura autobiográfica de Héctor Bianciotti se aleja radicalmente del modelo clásico de la autobiografía ni que su obra exhibe una marcada innovación de orden narrativo o escriturario, la obra da cuenta de algunos procedimientos que tienen lugar en las escrituras del yo contemporáneas que aparecen de manera creciente en el ciclo del autor.

La narración que trae el recuerdo del amor de Judith abandona en las escenas de ruptura, la perspectiva retrospectiva, y elige la actualización dramática, lo que trae consecuencias importantes: detiene el transcurrir temporal, fija la escena para siempre y devela los procesos de la rememoración y el ordenamiento de los recuerdos.

En el relato de la Iguana, la puesta en abismo ensambla aspectos temáticos con dispositivos de la construcción del relato, que llegan a condicionarse mutuamente en un variado juego de espejos.

Los “colores realzados o atenuados”²¹², los contornos de las figuras que se acentúan o se difuminan en la labor del escritor, es la metáfora de un texto cuyas piezas no se disponen en busca de la exactitud o la verdad del acontecimiento vivido pues ya no se pueden encastrar desde el momento que el tiempo ha deformado sus bordes. Así

²¹¹ P. Gasparini, op.cit p311. Mi traducción.

²¹² Cfr. La primera página de *Lo que la noche le cuenta al día*. El escritor usa aquí la metáfora de su obra como un tapiz.

el escritor va definiendo sus escenas, a partir de un gesto, una palabra, una impresión, rescatada o no del pasado, ordenándola según sus secretas refracciones.

CAPÍTULO QUINTO

IMAGEN E IDENTIDAD EN LAS AUTOFICCIONES

1- UNA IMAGEN DE SÍ

Cuando se intenta recuperar la propia vida escribiendo un libro, la imposible restitución del pasado no es lo esencial. La labor del escritor consiste en reducir y en simplificar, porque la vida está hecha de repeticiones, de ignorancias, de tentativas, de comienzos, de actos interrumpidos, de esfuerzos inútiles, y, al cabo, con el tiempo, de una cierta imagen de sí mismo.

Héctor Bianciotti²¹³

Esta declaración de Héctor Bianciotti retoma algunos de los puntos fundamentales de la escritura autobiográfica, que no han dejado de emerger en su producción autoficcional: la voluntad de recuperar el pasado a partir de una labor escrituraria que simplifique y resuma aquello que aparece informe y la de proponer al lector “cierta imagen de sí mismo”, que se ha ido conformando a lo largo de la vida. Este concepto ha sido muy trabajado en la literatura del autor, desde la imagen del “escriba” que emerge en su producción en español y en francés, el que guarda la memoria familiar, hasta la del escritor consagrado, que después de una vida de aventuras, y habiendo llegado de tan lejos ha triunfado en un prestigioso centro cultural.

Rafael Alberca, en su análisis del narcisismo en las autobiografías y las autoficciones, al diferenciar las posturas de los autores de ambos géneros, señala que la frase de Narciso cuando se contempla en el estanque: *Iste ego sum*, es la del autobiógrafo que aún con sus confusiones, mentiras o equivocaciones, se compromete a darse a conocer tal como cree que es, y así se define o se retrata.

²¹³ H. Bianciotti, La Nación, 2001

Contrariamente para este autor, la postura del escritor autoficcional es diferente pues “no pretende ni quiere llegar a una imagen definitiva que lo comprometa más allá del espejo de papel en que se mira”²¹⁴, de modo que puede construirse un mito personal, definirse de manera dubitativa o ser ambigualmente sincero, e incluso construir un personaje novelesco.

En un episodio de la infancia de *Ce que la nuit raconte au jour*, el autor describe el despertar de la sensualidad del niño, que se contempla en las altas lunas de los espejos del ropero de su madre, que “*brillaient dans la pénombre de la chambre à coucher, énigmatiques (...)*” (8). Los espejos, en los que el protagonista esperaba sorprender al fantasma que lo atraería hacia la profundidad de la imagen, representan cómo se ligan, confusamente para el niño, imagen y sensación, lo que prontamente se transforma en el aprendizaje de la culpa. El escritor instala entre las primeras representaciones de sí, la del niño que intuye en sí mismo la falta, imagen que continuará hasta el final de las autoficciones.

Ai-je achevé l'apprentissage des miroirs? Ils me paraissent toujours occupés à me rendre invisible, par un tour d'escamotage, un inconnu qui m'invitait à le suivre. En tout cas, c'est devant eux que se fit jour le sentiment de culpabilité précédant, dans le confus écoulement du temps, ce qu'on appelle la faute, de même que l'obéissance devance la loi et, en quelque sorte la crée. Et d'en être certain ne modifie pas le remords, ne change en rien les avatars de l'existence. Je ne sais pas si tout est permis pour défendre sa vie, mais tout, oui, pour se défendre d'elle. (9)²¹⁵

En la puesta en escena de sí mismo que realiza Bianciotti en el ciclo autoficcional, esta imagen del niño, del yo de la infancia, subsistirá como el personaje

²¹⁴ R. Alberca, Op.cit. p268

²¹⁵ “¿He concluido el aprendizaje de los espejos? Me parece seguir todavía ocupados en volver invisible para mí, por arte de birlibirloque, un desconocido que me invitaba a seguirle. Sea como fuere, ante ellos, en el confuso ocurrir del tiempo, se abrió paso el sentimiento de culpabilidad anterior a lo que se llama la culpa, así como la obediencia precede a la ley y, en cierto modo, la crea. Y tener esta certidumbre no modifica el remordimiento, en nada cambia los avatares de la existencia. No sé si todo está permitido para defender la propia vida, pero todo sí, para defenderse de ella. (13)

que de alguna manera guía el destino del joven o del adulto, y que vive siempre en él, en una especie de latencia. La imagen del yo niño se presenta como la fuerza o el “proyecto del alma” que, como ya hemos dicho, conduce la trayectoria del escritor.

Philippe Vilain, en su libro *Défense de Narcisse*, afirma que el narcisismo depende de una percepción del tiempo personal, de una aptitud para medir la distancia que separa al narrador de sus antiguos personajes: si es vasta, ya no se puede reconocer en ellos, si sólo existe para “la ilusión retrospectiva” lo hace verse como la predestinación lógica de esos mismos personajes, portadores ya ellos mismos de aquello en que el narrador se ha convertido.

Creemos que en la reconstrucción literaria de la vida transcurrida, la figura del niño metaforiza la fantasía del deseo que movilizó su vida; un niño que se niega a medir los riesgos y las consecuencias de sus actos, y que sin embargo ha erigido precozmente el ideal que el hombre necesitará alcanzar. El niño desafía la dimensión de la empresa, que cualquier adulto hubiera desechado por imposible, como una fuerza venida de lo más auténtico de la vida; ha sabido perdurar en el tiempo y sobrevivir a todos los avatares, de allí la importancia de obedecer a su mandato. El narrador ha seguido sus pasos, como en una especie de ciega misión, lanzándose a la aventura y convirtiéndose en un intérprete de sus deseos.

En el primer libro del ciclo autoficcional, el narrador revela la temprana decisión infantil de alejarse del mundo rural del que se siente ajeno y entrar en el seminario, a partir de una imagen de sí que ya no lo abandonará:

J'entrai dans le mysticisme comme on entre en scène et n'aurais à l'avenir qu'un souci : rejoindre l'image de moi-même qui, projetée dans l'impossible, me revenait, catégorique, du futur –cette image qu'il serait vain de croire que l'on va un jour éteindre, serrer dans ses bras pour s'y confondre soi-même : comme dans les rêves

ou les mirages, elle s'évanouit á notre approche, ne resurgissant que dans les lointains, identique, mais comme embellie par notre attente. (114)²¹⁶

Para Bachelard, el narcicismo puede contribuir positivamente en la perfección del sujeto y de la obra estética, dado que la sublimación no responde siempre a la negación de un deseo o de los instintos, sino al sacrificio que implica la conquista de un ideal.²¹⁷ Este sacrificio, este esfuerzo incesante que implica el ser uno con la imagen forjada de sí, no la ha ignorado el narrador de *Ce que la nuit raconte au jour*: “J’ai t t commencé l’apprentissage de ce désarroi singulier que l’on ressent lorsque, ayant propos  aux autres une image de soi, de façon innocente et f roce, ils vous la revoient, exigeant que vous la d passiez. » (137)²¹⁸

Tampoco ignora el narrador que en la construcción de una imagen de sí, muchas veces se volvió ridículo, *snob* o incomprensible: desde la infancia, cuando el magnetismo de las fotografías, que en las revistas le mostraban gentes muy diversas de las de su entorno, lo atraía y él trataba de imitar sus posturas, hasta los aires de estrella de cine que adoptaba en el barco que lo llevaba a Europa, para parecer distinguido, o cuando acorralado por el hambre y la pobreza, trataba de ocultar a toda costa los puños de la camisa gastados o los zapatos arruinados.

Sin embargo el disimulo, o la simulación de lo que no se es, se justifican para el que no deja de pensar que hay cierta figura o representación que uno proyecta y a la que es necesario llegar, cueste lo que cueste, y apropiársela. El narrador adulto que recuerda los esfuerzos del joven intentando parecerse a alguien tan lejos de su humilde

²¹⁶ “ Entr  en el misticismo como se sale a escena, y desde entonces, sólo tendría un único desvelo : reunirme con la imagen de mí mismo que, proyectada en lo imposible, volvía a mí, categor ica, del futuro -esa imagen de la que sería inútil creer que algún día se podrá abrazar, estrechar entre los brazos para extinguirse en ella : como en los sueños o en los espejismos, se desvanece en cuanto nos acercamos, y sólo resurge en la lontananza, idéntica, pero embellecida por nuestra espera.”(116)

²¹⁷ G. Bachelard, *L’eau et les r ves* citado por R. Alberca, op. cit. p 268.

²¹⁸ “Muy pronto inició el aprendizaje de esa desazón singular que se experimenta cuando, tras haber ofrecido a los demás una imagen de uno mismo, de forma inocente y feroz, éstos la devuelven, exigiéndole a uno que la supere”. (138)

condición, acalla los reproches que podría hacer a su vanidad casi risible, porque existen ciertas obligaciones que se imponen a aquellos que enfrentan los estragos de la vida protegiéndose con lo que el escritor llama “la disciplina de la forma”, y era eso lo que hacía el joven e inexperto viajero cuando interpretaba la distinción como una actitud estatuaría, tal como la había visto en las películas.²¹⁹

En su profundo estudio sobre el género autobiográfico, José Amícola²²⁰ llama “autofiguración”, a la autorrepresentación que surge de la autobiografía de un escritor, “complementando, afianzando o recomponiendo la imagen propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse.”(Amícola, 2007:14)

Por otra parte, Amícola explica que en el proceso de objetivación que se produce en los relatos autobiográficos, la figura que se percibe respondería a la necesidad de presentación de un yo personaje, diferente del yo narrador. La condición de posibilidad de ambos, del yo que narra y del yo personaje sería para el crítico, la conciencia de la importancia de su individualidad. En este sentido, también Philippe Vilain en el libro antes nombrado, afirma que la escritura autobiográfica pertenecería a la categoría de escrituras objetivantes, aún si esta objetivación de sí, al provenir de un sujeto que se piensa a sí mismo, es siempre una operación puramente subjetiva. El crítico subraya entonces la dificultad para conocer o aprehender con certeza una identidad que el sujeto, ante el obstáculo de verse desde el exterior, puede idealizar o confundir. Vilain agrega la duda acerca de la escritura de yo, ya que escribir sobre sí sería también escribir a partir de una construcción social y cultural de sí, que escaparía inclusive a su autor.

²¹⁹ Ver *Le pas si lent de l'amour*, p11.

²²⁰ J. Amícola. *Autobiografía como autofiguración*. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Rosario, Beatriz Viterbo Editora. CINING, 2007. El crítico hace este libro, un minucioso estudio de la emergencia de la autobiografía en la literatura occidental, a la vez que desarrolla el devenir de la teoría literaria respecto del género, sus definiciones e interpretaciones.

Las representaciones del niño en la autoficciones de Bianciotti responden a la necesidad de encontrar, en la multiplicidad de representaciones de un yo que se ve y se analiza en etapas y circunstancias muy diferentes, una unidad consigo mismo que explique cómo la vida transcurrida tuvo siempre una unidad movilizadora profunda.

El escritor consagrado y el niño de la chacra cordobesa están juntos al final de la vida y de la trayectoria. Como respondiendo a una retórica en que el narrador contempla los recuerdos en su mente y los traduce en el papel, el escritor ha encontrado en las fotografías, dispuestas al finalizar el primero y el último de los libros del ciclo, una manera de fusionar la referencia y la imagen de sí, o la ficción de sí que ha gestado su escritura. En ambos textos la narración se sitúa en el presente del narrador adulto, al momento en que interrumpe el relato del pasado y se dispone al balance y a la conclusión. De la observación de esas fotografías se desprende, al final de los dos relatos, la evaluación afectiva y emocionada del pasado, y una recomposición de la imagen en la que conviven el yo personaje y el yo narrador.

En *Ce que la nuit raconte au jour*, el narrador observa la fotografía de la madre que es la última que ella envió a su hijo, cuatro años antes de su muerte; un amigo se la ha hecho llegar desde las páginas de un libro prestado hacía tiempo. En el reverso ella había consignado la fecha, en un gesto que el hijo relaciona con el antiguo deseo de la madre de llevar un memorial con el día y la hora exacta de los nacimientos de sus hijos, mención que también aparecerá en la última novela. El narrador escruta la fotografía y nota que la madre no mira el objetivo de la cámara sino seguramente, imagina retrospectivamente el hijo, a alguien que está intentando hacerla reír.

En la fotografía de la madre, el narrador-observador encuentra en la huella de una sonrisa en el rostro el *punctum* de la imagen²²¹. Es ella, que mira a otro, en ese momento en que el hijo quizá no existe en sus pensamientos. La fotografía despliega en el relato el tema de la ausencia y los remordimientos, la muerte de la madre, y el sufrimiento causado por la partida del hijo, que reaparecen con frecuencia en la narrativa del autor.

El mismo día, dice el narrador, del fondo de un cajón, surge un olvidado pasaporte y la foto de identificación que el escritor contempla incrédulo, y muy pronto extasiado, frente a su yo del pasado que lo ignora. El joven de la fotografía tiene la “mirada confiada de las estatuas” y el narrador no llega a reconocerse inmediatamente en el retrato, pero la observación minuciosa del rostro se desliza de pronto al cuello y tiene lugar el descubrimiento: “*et je ressens l’infime rumeur du tissu léger et un peu rêche de sa veste d’été, et cela devient une preuve de reconnaissance, et le seul lien qui nous unit.* » (273)²²². La reflexión final de la novela atañe al yo del pasado que partía hacia Europa embargado de felicidad, sin compasión por el llanto de su madre, y surge el interrogante sobre en qué medida el joven de la fotografía lo ha dejado a él, el yo del presente, encerrado en la llanura.

También al finalizar *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, el narrador recibe, ya de vuelta de su viaje a la Argentina, una fotografía que él había olvidado al punto de negar su existencia. La foto le ha sido enviada por su hermana, guardiana de los pequeños objetos y fotografías de recuerdos de la familia.

²²¹ En *La chambre claire*, Roland Barthes define el *punctum* como un detalle en el que el observador de la fotografía fija su atención, sin que en esto entre necesariamente nada de la composición técnica de la misma, detalle que provoca al observador, lo “punza”. El *punctum* remitiría a un lugar de duelo, a una especie de pulsión de sobrevivencia, a una herida a la que la escritura responde.

²²²“(…) y siento el ínfimo rumor de la tela ligera y un poco áspera de su saco de verano, y esto se vuelve una prueba de reconocimiento, y el único lazo que nos une”(273)

Mais Elvira avait raison: dans les pliures de sa lettre donc, une petite photographie: j'en vois d'abord le dos jauni, taché, où Elvira a noté: "Hector à six ans et trois mois." Et tout d'un coup, en la retournant, me voilà bouleversé, ne sachant que faire, comme s'il y avait eu encore quelque chose à faire un demi-siècle plus tard.

Que signifiait-il ce violent désarroi rétrospectif, cette frénésie au cœur, pareils à l'affolement qui face à la catastrophe nous ballotte dans tous les sens, ou nous retient sur place, paralysés? C'était pourtant moi sur le cliché, moi qui ai réussi à rompre le cercle inatteignable de la plaine." (231)²²³

En este caso la fotografía atrae a tal punto al que la mira que por un instante se funde con aquel niño en el mismo sentimiento "*la peur de rester prisonnier dans la trop vaste étendue, pour lui encore sans issue*" (231).

En la detenida observación de la imagen, el reconocimiento de un rasgo físico que caracteriza al escritor, el cabello que le cubre en diagonal la frente permite al lector la relación con las fotografías públicas de Bianciotti. El narrador encuentra que el rostro trasluce voluntad, y finalmente la mirada es atrapada por el *punctum*: en un lugar marginal junto al borde inferior, el dobladillo del pantalón y la puntera de los zapatos se ven cortados por el borde de la foto, y allí aparece apenas el jardín de la antigua chacra. Una imagen que aún borrosa permite reconocer el jardín en el estado de abandono que se encontraba en la época en que fue tomada la fotografía, cuando la familia acababa de mudarse. Ese jardín ha constituido, según confiesa el narrador, el centro de la tierra. En la reflexión surge nuevamente la pregunta recurrente del yo del presente: "*En suis-je jamais sorti?*" (232)

Las últimas reflexiones de la novela, avanzan del presente al pasado, usando como pivote la fotografía: el narrador interroga al niño que desde lejos le encomendó la misión de seguir sus pasos, retomando aquí la figura repetida en su narrativa. Por último

²²³ " Pero Elvira tenía razón; dentro de su carta hay, pues, una pequeña fotografía: veo primero el dorso amarillento, manchado, donde Elvira anotó: "Héctor a los seis años y tres meses". Y de repente, al darle vuelta, heme aquí confundido, sin saber qué hacer, como si, medio siglo más tarde hubiera algo por hacer.

¿Qué significaba ese violento malestar retrospectivo, ese frenesí del corazón, semejantes a la ofuscación que frente a la catástrofe nos zarandea en todas direcciones, o nos retiene en el lugar, paralizados? Era yo sin embargo, el de la fotografía; yo, el que había logrado traspasar el círculo inalcanzable de la llanura." (218)

la conciencia de la muerte que la imagen de la fotografía ha motivado, se despliega en otra imagen, elaborada poéticamente:

Je me le demande aujourd'hui, en écrivant ces lignes: à quels arrangements n'a-t-il pas eu recours pour que cette photographie arrive jusqu'à moi? Il n'y a que lui qui demeure vivant. J'ai essayé bien des fois de lui faire faux bond, de m'écarter de lui, de le renier. Mais sans lui, plus de chemin pour m'éloigner. (232)²²⁴

Hay en la lectura de las fotografías que hace el narrador una dirección de la mirada que señala el detalle, de alguna manera intransferible, que conmociona al que observa sin que haya una razón en la composición misma de la fotografía. El narrador señala en el primer caso que su foto de identidad lo atrapa, como en un encantamiento y en caso de la segunda fotografía, al descubrirse niño en ella, alude a la conmoción que la ha producido. Podríamos considerar que este efecto en el yo del presente es lo que pone relieves especiales a las fotos, les otorga valor e importancia y hace volver la narración hacia los núcleos de la autobiografía.

La presencia de las fotografías al final de los relatos y su personal lectura, intensifica la carga afectiva en el momento en que el yo hace su balance. Esto es posible porque la fotografía constituye un elemento que suspende la vía ficcional, posible de introducirse en la autobiografía. La materia narrativa que aparece a través de la mediación del recuerdo, la elaboración que hace la memoria ya sea por la vía de la nostalgia, de los remordimientos o las culpas, deja siempre abierta la posibilidad de la ficción del pasado, más aun en el caso en que el escritor expresa su despreocupación por la sinceridad o la autenticidad de los hechos. Contrariamente lo que introduce la fotografía es una especie de testimonio irrefutable de lo que fue entonces, la

²²⁴ “ Hoy, mientras escribo estas líneas, me pregunto: ¿a qué componendas no habrá recurrido ese niño para que la fotografía llegue a mí? Él es el único que permanece vivo. Muchas veces intenté esquivarlo, apartarlo de mí, renegar de él. Pero sin él no hubiera tenido un camino por el que alejarme.” (220)

confrontación del narrador con la imagen de su pasado. Las fechas no dejan lugar a las dudas, se suspende la ficción y aparece lo real del pasado. ¿Cómo la fotografía interpela al narrador? Empujando el relato hacia la reflexión sobre sí mismo y sobre el trayecto recorrido, la importancia del espacio, del territorio de la infancia, de la búsqueda de destino y finalmente, la reflexión sobre la muerte.

Los dos libros terminan con la incertidumbre en el balance de la vida, una secreta nostalgia de la infancia, de la madre y la íntima necesidad de la reconciliación con la familia, la llanura, la vida y el pasado.

Creemos que en la construcción de una imagen de sí, hay siempre un juego de máscaras, de trayectos de vida inventados, de apropiación de momentos de vida que sin duda pertenecieron a otros. En todo caso es el camino elegido por el escritor para dar la imagen de sí, con mayor intensidad, o con más autenticidad.

Por otra parte, en *Je est un autre*, un libro de 1980²²⁵, Philippe Lejeune había celebrado el eco extraordinario de la célebre frase de Rimbaud, “que hace de la primera persona un puro significante (je)”, y “mete una cuña en el mito del sujeto pleno”. El crítico había tomado la frase de Rimbaud para demostrar que allí donde la primera persona se ve plena y legítima nace la sospecha respecto de la enunciación autobiográfica y pueden mostrarse las bambalinas de la primera persona, cualquiera sea el teatro en que ella se represente: escritura literaria, radio, cine, etc. El yo que emerge de diversas situaciones de comunicación, y que puede verse como sujeto o vivir las reacciones con otros sujetos, de alguna manera podrá metamorfosearse según la mirada de los otros.

También Claude Bourgelin parte de la conocida frase de Rimbaud para mostrar cómo los compromisos sociales o familiares forman y deforman al yo, y

²²⁵ Lejeune, Ph. *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil, 1980.

consecuentemente motivan los juegos de identidad que se producen en las autoficciones:

Je est un autre, l'étincelle de Rimbaud est devenue idée reçue, syntagme ressassé. Je est un autre, beaucoup d'autres, sans pour autant être vraiment quelqu'un d'autre. Le moindre blogueur le sait, jouant avec les identités, essayant des masques, s'inventant des parcours de vie fictifs – pour arriver à être mieux soi-même ? « Je » deviendrait même cette aptitude baroque à la métamorphose, s'amusant de ses dédoublements, de cette multiplicité de visages ou de costumes. Au risque de se perdre dans cette multiplication de reflets et de devenir un être tout autofictif ? Mais toujours rattrapé par ces mensonges qui disent obscurément les vérités que « je » énonce grâce à cette feinte.²²⁶

Los compromisos sociales y culturales que no están de seguro ausentes en la visión de sí, o en la imagen de sí surgida de los escritos autobiográficos, no se pueden desdeñar por cierto en los escritos autoficcionales en los que un escritor reconocido, que no pretende de manera alguna esconderse, ni disimular dicha condición, como en el caso de Bianciotti, construye para sí y para los otros.²²⁷

Si bien la imagen de sí que fabrica Héctor Bianciotti le da a la imaginación una entidad mucho más profunda que a la de sus propios recuerdos, y aún confesando su

²²⁶ C. Bourgelin. "Pour l'autofiction" en *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, sous la direction de C. Bourgelin, I. Grell et R. Roche. Presses Universitaires de Lyon, 2008. P1-20.

"Yo es otro, la chispa de Rimbaud se ha vuelto un cliché, un sintagma repetido. Yo es otro, muchos otros, sin ser, sin embargo verdaderamente, alguien más. El menor bloguero lo sabe, jugando con las identidades, probándose máscaras, inventándose recorridos de vida ficticios- ¿para mejor llegar a ser él mismo? « Yo » se volvería esta aptitud barroca a la metamorfosis, divirtiéndose con sus desdoblamiento, con la multiplicidad de rostros o de vestidos. ¿A riesgo de perderse en esa multiplicación de reflejos y de volverse un ser completamente autoficticio? Pero siempre es por esas mentiras que dicen oscuramente las verdades, que « yo » enuncia gracias a ese fingimiento". (Mi traducción)

²²⁷ De la imagen que HB presenta de sí, Alberto Giordano ha dicho: "Bianciotti escribió su autobiografía para edificar una imagen de sí mismo como "gran civilizado", 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 original domina desde el comienzo hasta el final el desarrollo de su autobiografía. Todas las identidades culturales y estéticas 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 la barbarie. Reducida a su esquema ideológico de base, esta autobiografía es la historia de cómo alguien aprendió a volverse diferente (de la barbarie) para llegar a ser aceptado (en la civilización)." Op.cit. p 175.

preferencia por su reflejo más que por la realidad misma²²⁸, el escritor no se arriesga a una multiplicidad de rostros, sino que contrariamente, al recoger en su rememoración facetas tan diferentes de sí mismo a lo largo de la vida, la imagen construida busca una unidad profunda de sí, sobre todo de su personalidad artística, que explique su proceder, que una sus contradicciones y permanezca así estabilizada en sus libros.

Esta idea de forjar una imagen perdurable de sí mismo, que la literatura confirme y la posteridad conserve, se inscribe en la admiración por el escritor Hervé Gibert expresada por el autor en *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*:

“Depuis ce jour de 1988 où il eut la confirmation de sa maladie, dont il aura guetté, fasciné, la stratégie et les caprices, il est resté fidèle à l’image qu’il m’avait donnée de lui et qu’il souhaitait sans doute voir primer dans ses livres, les accompagner après sa disparition: celle d’un homme passé en douce dans la trentaine, qui considérerait sa vie et dessinait son contour, ainsi que, parvenu au sommet d’une montagne, le pèlerin tâche de figer le paysage, de le mettre à l’abri des retouches constantes de la lumière.” (130)²²⁹

Es probable que el ser que presenta la autoficción sea un reflejo distorsionado de la realidad, pero esa distorsión será mucho más rica, incluso le dirá al lector con más profundidad quién es el ser que dice yo en el relato, a partir de su retórica de autofiguración. Los “constantes retoques de la luz”, que aluden sin duda a la inestabilidad del paisaje de sí, a las constantes fluctuaciones de la visión de sí mismo que tienen lugar en el mismo sujeto narrador, dejan entrever la nostalgia de unidad real, aunque la realidad no sea lo que más le interesa al autor de autoficciones; aunque se arriesgue, a partir de sus reflejos, a la ambigüedad de su lectura.

²²⁸ Bianciotti ha expresado esta idea en *Ce que la nuit raconte au jour*, p98 y en numerosas entrevistas.

²²⁹“Desde aquel día de 1988 en que le confirmaron su enfermedad, cuya estrategia y caprichos acechará fascinado, él permaneció fiel a la imagen que me había dado de sí mismo y que sin duda deseaba ver resaltar en sus libros, que acompañara a éstos cuando él desapareciera: la de un hombre entrado sin aparentarlo en la treintena, que consideraba su vida y diseñaba sus contornos, de la misma manera que, llegado a la cima de una montaña, el peregrino procura retener el paisaje, ponerlo al abrigo de los constantes retoques de la luz.” (123)

Philippe Vilain, estudioso de la autoficción y escritor que ha practicado el género, añade la duda acerca de la intención de revelarse a sí mismo en la escritura y dice: « (...) je me demande en effet si, d'une certaine façon, l'autofiction n'est pas une autre tentative pour rendre mon *moi* énigmatique ou, du moins, difficilement lisible, et non pour l'exhiber comme le pensent souvent les lecteurs. »(190)²³⁰

²³⁰ « ...me pregunto en efecto si, de alguna manera, la autoficción no es otra tentativa para volver enigmático mi yo o, al menos, difícilmente legible, y no para exhibirlo como piensan a menudo los lectores.” (Mi traducción)

2. IDENTIDAD Y AUTOFICCIÓN

Desde sus comienzos, la discusión acerca de las autoficciones exhibió la fragilidad de un concepto monolítico de la identidad del sujeto, siendo éste uno de los temas más significativos en las escrituras del yo. La relación constante entre lo uno y lo múltiple que no puede mantenerse en el plano de la descripción estrictamente gramatical, ni puede resolverse a nivel lexical con el nombre propio, garantía de unidad del protagonista, aún en sus cambios en el tiempo, remite a una situación fundamental del sujeto escritor, siempre presente cuando se intenta dar a conocer la propia vida.²³¹

José Amícola dedica el apartado “La irrupción de la subjetividad autobiográfica”²³² a revisar los cambios en los modos de percepción de la noción de identidad y de la formación de la subjetividad en los estudios de la teoría crítica literaria; allí reseña la influencia del psicoanálisis a partir de mediados del siglo veinte, las variantes del yo en diálogo con formas artísticas, la nueva conceptualización de la idea de sujeto y el proceso de la búsqueda de la identidad, como movimiento inacabado. Dice el autor que el proceso de identificación por el que se logra la identidad se halla siempre condicionado, y sobre bases contingentes. La idea de identidad, o el proceso para lograrla es para Amícola un elemento del imaginario social, un dispositivo de articulación que funciona de modo suturante, y el autor destaca que lo que importa es reflexionar sobre un proceso de escritura posicional o relacional, ya que las identidades se constituyen por el fenómeno de la *différance*, como lo ha señalado Derrida, y se encuentran en constante desestabilización. Otro factor que para Amícola

²³¹ Paul de Man critica la insistencia con que Lejeune afirma que la identidad de la autobiografía no es solo representacional y cognitiva sino contractual, ya que la firma no le da autoridad epistemológica. El hecho de que Lejeune use de manera intercambiable los términos “firma” y “nombre propio”, remitirían a la confusión y a la complejidad del problema de la identidad en la autobiografía. Ver: “La autobiografía como desfiguración” en VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 29, 1991, 113-118

²³² J. Amícola 2007:120 y ss.

no habría que olvidar es el papel de la función simbólica de las ideologías en la constitución de los sujetos, es decir de las “formaciones discursivas” a través de las cuales los individuos se constituyen como sujetos.

Al revisar el itinerario narrado en las autoficciones de Bianciotti, encontramos un narrador que afirma una sólida identidad de su yo, que en lugar de sentirse escindido en aquel descubrimiento del otro diferente que lo habita, ha formado con él un todo.²³³ “*N’admettant guère de rupture avec lui-même*” dice el yo en las palabras finales de *Ce que la nuit raconte au jour*, describiéndose a sí mismo en la lectura especular que implica el relato autobiográfico, y señalando una vez más, el dificultoso momento de expresar la relación entre el que escribe y la imagen que produce de él. La tercera persona manifiesta la distancia del yo con su propia identidad al mismo tiempo que el sintagma la niega.

En una visión muy consciente de la individualidad en su relación con el mundo, o más precisamente de la visión de sí como individuo que transita un lugar y un tiempo histórico determinados, Bianciotti narra en el primer libro de las autoficciones su experiencia en la capital cordobesa, identificado con las vivencias culturales de un grupo de amigos, que se veían intelectuales y poetas separados de la masa, miembros de una comunidad espiritual que leía y representaba obras teatrales, jóvenes oficinistas que asistían a conferencias, conciertos y exposiciones, escribían una revista, y alguna vez almorzaron con Borges, cuando aún veía. Eran “*des conjurés sans but*” (223) unidos por la admiración por la cultura europea: “*Nous rêvions d’être ce que nous étions: des Européens en exil.*” (223).²³⁴

²³³ Aludimos aquí a un sentimiento de profunda contradicción y diferencia que el autor expresa repetidamente desde su infancia, respecto de los miembros de su familia y los habitantes del lugar, sobre todo de las figuras masculinas, el padre y los hermanos.

²³⁴ En *Le pas si lent de l’amour*, al llegar a Nápoles, expresa la misma idea: “Par moments, le sentiment du retour à la maison se change en évidence, et le souvenir illusoire d’y être né.” (15)

En el mismo sentido de esta ficción de identidad constituida en la interacción del narrador con su grupo social y cultural, podemos observar la actitud y la mirada que establece sobre otros grupos sociales o políticos, de donde derivará una firme postura antiperonista que el narrador asume abiertamente y que constituirá uno de los motivos de su autoexilio. En un episodio en que el protagonista dice haber tomado conciencia de la situación del país, cuenta cómo tras escuchar unos pasos militares en la calzada, su hermana le advertía sobre la presencia peligrosa de “los peronistas”.

Je viens, je ne le sais que trop, de plus bas que le peuple, et je sais que le peuple ne m'aime pas, comme si je venais de plus haut. J'ignore comment et quand je l'ai appris, mais j'en ai depuis longtemps la conviction : désormais je me sentirai en danger, et ma joie de me trouver dans une vraie ville s'évanouit. (220)²³⁵

El sentimiento de vivir en una atmósfera de opresión y peligro emerge de nuevo en los capítulos donde se narra la estadía del escritor en Buenos Aires, antes de emprender su viaje a Europa, y resulta interesante analizar cómo se ubica el narrador frente a uno de los mitos de la Argentina, la figura de Eva Perón.

La narrativa de Bianciotti no ha dejado de lado la figura de Evita; desde *La Busca del Jardín* y *Seules les larmes seront comptées*, hasta su obra autoficcional, reaparece como una figura poderosa, partícipe de una dictadura que ha sembrado el miedo y la iniquidad en el país. Durante los años de la vida del protagonista en la capital, al aprendizaje del hambre ha debido agregar el del miedo, y en el relato no se dejan de analizar las sensaciones que se despiertan en una sociedad en la que acecha la policía paralela y en la que se está todo el tiempo en riesgo de ser delatado.

²³⁵“Vengo, demasiado bien lo sé, de más abajo que el pueblo, y sé que el pueblo no me quiere, como si viniera de más arriba. Ignoro cómo y cuándo lo aprendí, pero hace mucho tiempo que tengo esta convicción: a partir de ahora me sentiré en peligro, y mi alegría por estar en una ciudad de verdad se esfuma.” (220)

Eva es evocada profusamente en los capítulos 57 y 59 de *Ce que la nuit raconte au jour*, cuando el narrador se refiere a su muerte y las distintas ceremonias del luto en Buenos Aires. El protagonista, confronta con el país en duelo: la imagen de la muchedumbre que llegaba a la Avenida de Mayo para asistir a los funerales, comparada con el ejército de langostas que había devastado los campos y el jardín de la infancia, da la medida de la postura del narrador frente al homenaje del pueblo hacia su protectora. Su posición ante las columnas de hombres y mujeres que llenan las calles de Buenos Aires, es una verdadera oposición, que no comprende lo que ve y parece compensar con el agravio sus temores de ser denunciado o apresado en la calle, más que por su postura política, por su condición sexual, ambas asimiladas por el escritor a la persecución de la que se sintió víctima en Buenos Aires.

A través del testimonio de las fotografías de los improvisados altares se alude en el relato a la metamorfosis del personaje, desde la actriz, intérprete de ambiciosos personajes femeninos en las radionovelas, hasta la representación del papel de Eva Perón.

El relato vuelve después de las reflexiones, al presente del protagonista y apelando al procedimiento de testimoniar la realidad a partir de la fotografía, el narrador del presente describe sin ironía ni rencor la imagen que observa: *“J’ai eu, ces jours-ci, l’occasion de voir l’ultime photographie d’Eva Perón vivante.”* He tenido, estos días, la ocasión de ver la postrera fotografía de Eva Perón viva.” La mirada se detiene largamente en esta última imagen, que la muestra viva, rodeada de vacío.

Elle est habillée d’un pantalon et d’un jersey; elle porte le cheveu tiré et une longue tresse lui tombe sur le dos; elle est assise, un peu voûtée: les fauteuils, d’un côté et de l’autre du sien, sont vides; les mains jointes entre les genoux tiennent un carton d’invitation ou d’un programme; son visage est nu, sans fard; les lèvres voudraient

sourire; le nez s'est aiguisé; l'œil d'une orpheline dans un parloir, elle semble attendre, sans plus rien espérer. Elle n'a plus de corps. (250)²³⁶

Las circunstancias políticas del país en el tiempo de la muerte de Eva en 1952, y el clima que se vivió después se describen largamente en el capítulo anteúltimo de la obra y el narrador no deja de reflexionar acerca de aquello que propició el mito, lo que enriqueció la leyenda: la hostilidad de los militares, el país “convertido en su teatro” y los avatares del recorrido de su ataúd. La fotografía que ahora se describe como estrategia testimonial, es la del cuerpo momificado, de perfil, vestido con una túnica blanca, con sus manos entrelazadas en un rosario; detrás la figura del embalsamador y al fondo la estampa de la Virgen. El narrador, deteniéndose estrictamente en la composición de la fotografía, en los diversos planos, en la presencia casi grotesca del embalsamador, menciona el cadáver de Eva como “el Ídolo” y alude a la devolución de los restos al país, mientras las multitudes esperan “*le retour du vieux cacique en sauveur de la patrie.*”(265) a quien también nombra como “*l'Exilé*” (265). El inocultable antiperonismo del escritor que se traduce en el lenguaje despreciativo y en el relato del clima terrible que percibía en el país, serán los motivos más notables de su autoexilio, la justificación de su huida del país.

En la propuesta de una concepción del acto autobiográfico como reconstitución y como extensión de fases anteriores de la formación de la identidad, John Eakin afirma que es frecuente encontrarnos con que el orden especial de la experiencia está para el

²³⁶ Viste un pantalón y un jersey; lleva el cabello recogido y una larga trenza le cae por la espalda; está sentada, algo encorvada; los sillones, a ambos lados suyos están vacíos; las manos, juntas entre las rodillas, sostienen una tarjeta de invitación o un programa; su rostro está desnudo, sin maquillaje; sus labios quisieran sonreír; la nariz se ha afilado; con la mirada como de huérfana en un locutorio, parece estar esperando sin esperanza. Ya no tiene cuerpo” (249)

autobiógrafo, unido al descubrimiento y a la invención de la identidad.²³⁷ El crítico plantea que durante el proceso de narración autobiográfica el narrador, al volver al pasado puede añadir al contenido de la experiencia recordada, las cualidades del acto de recordar, tratando de repetir los ritmos psicológicos de la formación de la identidad. Para el autor: “Estas afirmaciones sirven para comprender la escritura de la autobiografía, no meramente como el recuerdo pasivo y diáfano de un ya terminado yo, sino más bien como una fase integral, y a menudo decisiva de la autodefinición” (91)

En este sentido creemos que nuestro autor, en la última de las autoficciones, en el acto de recordar y escribir la muerte de Borges, va completando su identidad de escritor. Podríamos decir que la imagen de Borges es evocada para consolidar el retrato de sí que realiza Bianciotti. En *Como la huella del pájaro en el aire* el narrador se dispone a recordar las circunstancias de la muerte del gran escritor y declara el acontecimiento como iniciático para su propia vida: “Yo había superado largamente la cincuentena cuando por primera vez vi morir a un hombre, y ese hombre era Borges.” Así comienza una larga evocación de la figura Borges en sus últimos días, y la descripción del momento de la muerte en su departamento de la Ciudad Vieja, en Ginebra.

Avait-il déjà quitté l'univers des mots où tout se produisait pour lui? Il était calme, le visage empreint de gravité et de douceur, une main sur la poitrine, abîmé en lui-même, ravi au temps –tête-à-tête avec ces espaces infinis qui effrayaient Pascal?

Il y a dans l'attente de la mort un je ne sais quoi de fin du monde. Près de la source des larmes, le témoin bute contre ses propres limites, et il arrive que le sentiment d'être à la place du mourant l'envahisse (...)

Borges mourut très lentement et en silence, comme un sablier se vide.

C'était le 14 juin ; nous étions un samedi. Ma montre marquait sept heures quarante-sept.

²³⁷ J. Eakin. “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje” en VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 29, 1991, pp79-93.

Je ne lui jamais avoué que j'écrivais. C'était bien, ainsi. » (223, 224)²³⁸

El relato de Bianciotti se detiene tanto en la descripción del departamento, del cuarto y la figura de Borges como en las propias reflexiones acerca del momento vivido o las circunstancias de la muerte de Sócrates referidas muchas veces por el mismo escritor. En la revelación con la que culmina el episodio, Bianciotti de alguna manera establece su propia identidad de escritor, nunca admitida frente a la figura admirada. Por un lado sentirse casi en comunión con el moribundo, en la cercanía del fin, y a la vez la inhibición de su condición de escritor frente a la conciencia de la importancia de la escritura de Borges.

CONCLUSIONES

Creemos que así como en las autoficciones de Bianciotti se van integrando distintas fases del proceso identitario del narrador en la confrontación con dos mitos de la Argentina, este proceso termina por abordarse abiertamente en el recuerdo de la vuelta al país, en la que se hace muy evidente la intención de saldar algunas cuentas, de hacer ciertos homenajes y de dejar en claro algunas posturas.

La escritura sacará a la luz, en el último libro de sus autoficciones el malestar de un individuo que se siente cuestionado, que debe dar explicaciones acerca de sí, de sus sentimientos hacia el país, de la renuncia a escribir en su lengua, en fin, de su

²³⁸ “¿Había abandonado ya el universo de las palabras, donde todo ocurría para él? Estaba tranquilo, la gravedad y la dulzura pintadas en el rostro, una mano sobre el pecho, abismado en sí mismo, sustraído al tiempo -¿cara a cara con esos espacios que aterraban a Pascal?

Hay en la espera de la muerte un no sé qué de fin del mundo. Próximo a la fuente de las lágrimas, el testigo tropieza con sus propios límites, y llega a tener la sensación de hallarse en el lugar del moribundo (...) Borges murió muy lentamente y en silencio, como un reloj de arena que se vacía.

Era el 14 de junio, un sábado. Mi reloj marcaba las siete y cuarenta y siete.

Nunca le confesé que escribía. Está bien así.” (210, 211)

deserción. Cuando Bianciotti recuerda, en esta obra el reencuentro con un discípulo del seminario, introduce una muy larga interpelación al personaje de Ruiz, motivada por el pedido de que el escritor accediera a legar sus restos al país. Para lograr su consentimiento, Ruiz ha mencionado a Borges: *“Notre plus grand écrivain repose dans un cimetière suisse. Il ne faut pas que cela puisse se reproduire”* (113), y prácticamente le ha suplicado, ya en el umbral de la puerta: *“Il y va de l’identité du pays...”* (...) *“Notre pays décline par manque d’identité. Tu peux changer les choses, combler ce vide, en est-tu conscient?”* (114)

La palabra “identidad” ha generado en el narrador cantidad de sentimientos negativos, y del encuentro con el notario discípulo le quedó el lastre de la “palabra imbécil”, que se esgrime sin motivos. El vocablo que suele volverse indispensable cuando se lo usa para caracterizar a una situación inestable, a un malestar o una confusión territorial, es repetido y difundido por miles, y en sentidos contrarios. El narrador que expone su pensamiento en un monólogo imaginario con su discípulo, deja aparecer los sentimientos ante el reclamo identitario.

“Pourtant, je te l’ai déjà dit et répété: je suis fatalement argentin: aussi loin que j’aïlle, je ne serai pas sorti de la plaine. Mais sais-tu Ruiz ? le doute, de tout un chacun, de son identité, fait partie de l’identité argentine...et voilà que, deux fois de suite, le mot abhorré a franchi mes lèvres. Ta chère identité s’élargit à toute chose, au tango dont toi et tant d’autres cherchez les origines, tandis que pour le reste de la planète le tango n’est qu’argentin. (...)”

Ruiz, tout ou presque nous est venu d’Europe et nous sommes, comme disait, je crois, notre commune idole, des Européens en exil. (116)²³⁹

²³⁹ No obstante ya te lo he dicho y repetido: soy fatalmente argentino: por lejos que vaya, no habré salido de la llanura. Pero, ¿sabes, Ruiz?, dudar de la identidad, dudar de ella todos y cada uno, forma parte de la identidad argentina... Y he aquí que, por dos veces seguidas, la aborrecida palabra ha franqueado mis labios. Tu preciosa identidad se extiende a cualquier cosa, al tango, del que tú y otros buscan los orígenes, cuando para el resto del planeta el tango no puede ser sino argentino (...) Ruiz: todo, o casi todo, nos vino de Europa y somos como creo que decía nuestro ídolo común, europeos en exilio. (108,109)

En una especie de campo de fuerzas textual donde se va construyendo la identidad del narrador, el acto autobiográfico es un momento más o una forma más de esa construcción, una manera de continuarla y de afirmarla a partir de ciertas líneas que se han podido ir recuperando a lo largo del relato, de su explicitación y como es el caso de nuestro escritor, a partir de confrontarse con aquellas figuras míticas que simbolizan la identidad argentina.

CAPÍTULO SEXTO “TIEMPO Y AUTOFICCIÓN”

INTRODUCCIÓN

Respecto del tratamiento del tiempo en la escritura de las autoficciones, y por ser el tiempo un factor tan determinante para el relato, dicho tratamiento suele ser altamente significativo en las escrituras del yo. Para Philippe Gasparini, frente a la limitación de los contratos de lectura, de los modos de enunciación, de intrigas, personajes o temas que dispone el escritor, el tiempo se le presenta inmensamente rico en posibilidades, en “*combinaisons rythmiques*”.

Il (le temps) traduit aussi bien son dessein que les attentes des lecteurs et les valeurs, esthétiques, éthiques, culturelles, qui leur sont communes. Il ne se peut donc pas y avoir d’innovation dans le genre autobiographique qui ne porte également, ou essentiellement, sur le traitement du temps. (Gasparini, 2008 :307)²⁴⁰

Las innovaciones en el tratamiento del tiempo entonces estarán en consonancia con la necesidad del escritor de autoficciones, de distinguirse del autobiógrafo tradicional y el rechazo a trazar linealmente el relato retrospectivo de la historia de su personalidad. De allí que no sea extraña a la autoficción la ruptura de la cronología utilizando diferentes procedimientos que provienen en su mayoría de la novela. La renovación puede pasar por darle al episodio una complejidad temporal inusitada, una arbitraria yuxtaposición de secuencias, o fragmentarlo con sucesivas vueltas hacia atrás, con metadiscursos, citas, y ecos de otros relatos.

De manière générale, ces recherches formelles travaillent le texte autobiographique selon deux principes: la fragmentation et l’hétérogénéité. Plus ces principes sont prégnants, plus on s’éloigne du modèle classique de l’autobiographie, narrative, naturaliste, chronologique, totalisante, explicative, monodique, sérieuse, et plus on a l’impression d’aborder un autre type d’écriture

²⁴⁰“El tiempo traduce tanto su intención como las expectativas de los lectores y los valores estéticos, éticos, culturales que les son comunes. No puede haber innovación en el género autobiográfico que no comprenda igualmente, o esencialmente el tratamiento del tiempo. (Mi traducción)

du moi. Tant il est vrai que la structuration du récit autobiographique constitue un témoignage par elle-même. (Gasparini, 2008 : 309)²⁴¹

Como ya se ha visto, en la experiencia literaria de la autoficción, los recuerdos constituyen gran parte de la materia que dispone el narrador, por lo que el fluir temporal en el que están configurados, es uno de los elementos que gobiernan el relato, ya sea porque el escritor ha dispuesto en esa línea la estructura del mismo, o busca allí las vivencias del pasado que decide contar, o porque ese mismo pasado es el motivo de sus reflexiones.

Los recuerdos que llegan trabajosa o precipitadamente, los que el narrador busca con intencionalidad diversa, y los que se encadenan misteriosamente unos a otros y lo hacen por elementos tan sutiles como una impresión o el estremecimiento azaroso de una emoción, pertenecen a un campo complejo, capaz de otorgar significado al pasado, a las vivencias presentes o al acto mismo de escribir. De allí que si bien, en la mera observación de su pasado, el narrador se encuentra con un material informe, falto de significación, incluso banal, intentará con el mismo proceso de la escritura, entender los recuerdos de que dispone, jerarquizarlos según el grado de importancia que adquieren en la continuidad de su vida, sopesarlos, y extraer de ellos alguna verdad inherente a su personalidad, a su propia vida o a su misma labor escrituraria.

Todo este proceso se produce en el flujo temporal, en el que se desarrolla la experiencia y se desenvuelven los signos, como lo ha notado Deleuze en el caso de Proust²⁴², escritor emblemático para los estudios sobre la temporalidad, cuya obra nos

²⁴¹ “De manera general, esas búsquedas formales trabajan el texto autobiográfico según dos principios: fragmentación y heterogeneidad. Cuanto más presionan estos principios más nos alejamos del modelo clásico de la autobiografía, narrativa, naturalista, cronológica, totalizadora, explicativa, monódica, seria y más se tiene la impresión de abordar otro tipo de escritura del yo. Tan verdad es que la estructuración del relato autobiográfico constituye un testimonio por sí misma.” Mi traducción

²⁴² Gilles Deleuze. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama. 1972.

ha sido insoslayable para desentrañar las imágenes del tiempo de las autoficciones de Bianciotti.

Deleuze ha destacado la labor de desciframiento de los signos reflejada en la obra de Proust, que consiste en otorgarles un sentido que el héroe percibe en la dimensión temporal; el filósofo se centra de esta manera en el aprendizaje, que va profundizando las diversas experiencias, más allá de lo evidente. La complejidad del sistema de signos en la *Recherche* nos advierte acerca de la trascendencia de una búsqueda que no percibe el héroe sino hacia el final, cuando se aproxima a la respuesta que el arte puede dar, próxima a la verdad.

Así como la *Recherche* es búsqueda e investigación de esos signos- realidades del tiempo perdido, también en las autoficciones es posible seguir una búsqueda, realizada de modo análogo en la dimensión temporal, que Bianciotti ha perseguido desde *La busca del jardín*. En ese libro en español, que intenta desentrañar recuerdos de un lejano pasado, la búsqueda se centra en recuerdos cristalizados, rescatados del fluir temporal, interrogados desenvueltos, extendidos, conectados entre sí o aislados, en un tiempo casi sacralizado a causa de su inmovilidad, despojado de circunstancias que no fueran las de su de su propia órbita.

En el ciclo autoficcional en francés, el narrador prueba perseguir el fluir temporal del pasado, como un río cuyo cauce sigue, deteniéndose aquí y allá en los recuerdos que supone adecuados a sus intenciones, dignos de contarse por su originalidad, porque dan cuenta de un estado emocional o ejemplifican su estilo de vida de entonces, que es el de la lejana llanura argentina. Pero también hay otros recuerdos fortuitos, que aparecen sin motivo inmediato, a los que el autor interroga, persigue un momento, o abandona en su devenir, recuerdos que en el funcionamiento de la memoria, emergen solitarios; y también están todos aquellos que se van configurando como sus

obsesiones, sus “núcleos de la memoria” que reaparecen siempre que el narrador intenta la mirada retrospectiva.

Deberíamos tener en cuenta que finalmente, en el último libro del ciclo autoficcional, los tiempos se vuelven líneas diversas que se entrecruzan, alejan el relato de la línea cronológica, generan episodios que aparecen como islotes en la trama interrumpiendo la línea temporal abordada y desarrollan acontecimientos pertenecientes a épocas muy alejadas del momento del relato. Es decir, episodios que se configuran como largos paréntesis de momentos diferentes que pertenecen al mundo de la reflexión enfocada al sentimiento de la muerte. Su ritmo no va a provenir del aporte de la memoria, sino de una conciencia sumida en la perspectiva del final.

Por otra parte, los aportes de Paul Ricoeur a los estudios de la temporalidad en los relatos de ficción, en los que también se detiene en el caso de Proust, nos abren un camino para pensar cómo en el ciclo autoficcional de Bianciotti, las imágenes del tiempo perdido están cargadas con el peso del tiempo destructor y qué significado adquieren en el último libro del ciclo. Ricoeur sostiene que la *Recherche* puede considerarse enteramente como una fábula sobre el tiempo, sostenida por un ente de ficción, el héroe-narrador. Esta fábula sobre el tiempo plantea el problema de la relación entre dos planos de la experiencia: el plano del aprendizaje de los signos, ya estudiado por Deleuze, y el de la memoria involuntaria, y el plano de la experiencia repentina de la iluminación que se produce en el último tomo de la *Recherche*, *Le temps retrouvé*. (Ricoeur: 584)

Por otra parte los estados emocionales, afectivos, de memoria o existenciales que genera el tiempo en la escritura de las autoficciones, se revelan con toda intensidad en este tipo de escritura que vuelve sobre sí en las reflexiones del yo del presente y en diferentes aspectos del relato, a saber en la relevancia dada a algunos episodios, en las

numerosas reflexiones que el yo del presente va engarzando con los recuerdos, en la comprensión del pasado que el escritor va a intentar en la mirada retrospectiva de su vida.

1- IMÁGENES DEL TIEMPO PERDIDO

INTRODUCCIÓN

Algunos de los temas principales que se despliegan en el extraordinario proyecto literario de Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, como son el tiempo, la memoria, el olvido y la búsqueda de sí mismo, moldean también gran parte de las escrituras del yo, como la autobiografía y la autoficción. Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982), reflexionando sobre la originalidad de la novela de Proust que se presentaba tan indócil a la clasificación genérica, había pensado adecuado el término autoficción para la *Recherche*. Sin embargo, a pesar de que esta designación contribuyó en gran medida a la difusión y generalización del término, el neologismo de Doubrovsky no parecía lo suficientemente apto para abarcar la estrategia proustiana, que se rige por la ficción²⁴³, mientras que, aún transgrediéndolo, en la autoficción está muy presente el pacto autobiográfico. Aunque la ambigüedad genérica de la *Recherche*, se mostró prácticamente irreductible también al nuevo concepto, las numerosas polémicas en torno a éste, a la par que su rápida y extensa generalización, contribuyeron a que Genette no dejara del todo de aplicarlo a la *Recherche*.²⁴⁴ Ante todas las dudas y contradicciones en el campo de la crítica respecto a la metamorfosis de lo referencial en ficcional, en el caso de Proust, coincidimos con las conclusiones de Nathalie Mauriac-

²⁴³ “Dans ce livre où il n’y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n’y a pas un seul personnage “ a clef”, où tout a été inventé par moi selon les besoins de ma démonstration, je dois dire à la louange de mon pays que seuls les parents millionnaires de Françoise ayant quitté leur retraite pour aider leur nièce sans appui, que seuls ceux-là sont des gens réels, qui existent. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé, À la Recherche du temps perdu* VIII, Paris, Éditions Gallimard, 1954, p.197. Citamos sólo las referencias en *Le temps retrouvé*, libro que tomamos en este trabajo.

²⁴⁴Philippe Gasparini, *Autofiction*, Paris, Seuil, 2009, p. 108, 122.

Dyer, quien examinando profundamente las consideraciones de Genette, y desde una perspectiva genética, pone muchos reparos en el empleo del término “autoficción” para esta obra, centrándose sobre todo en el evidente rechazo a la asunción de identidad entre autor y protagonista en la novela, piedra de toque de toda escritura autobiográfica y autoficcional.²⁴⁵

Aún sin resolverse del todo, la discusión genérica ha enriquecido las lecturas y el análisis de los temas cruciales que atraviesan las categorías del yo narrador, del héroe y del escritor, presentes no solo en la autoficción sino también en la novela, entre otros la noción del tiempo como estructurante del relato. Nos interesa aquí la cuestión temporal, en su particular aspecto del tiempo perdido, en los límites del texto en la *Recherche*, y en la referencialidad presente en el último libro del ciclo autoficcional del escritor Héctor Bianciotti; encontramos que en el fin de ciclo representado en ambas obras, se suceden las imágenes de la destrucción y la muerte bajo la mirada desilusionada y profundamente lúcida de la pérdida, y un análisis de la memoria y del olvido que se fija en los puntos cruciales de la búsqueda de sí y del arte.

²⁴⁵ « Subordonnée a une assumption d'identité du signataire avec le protagoniste, la notion est en porte-à-faux dans le cas d'écrivain qui, comme Proust, refuse de manière ostensible la nomination, et donne, dans le paratexte « officiel », un unique signal contradictoire, autorisant une coïncidence au mieux intermittente avec un « je » autobiographique restreint à sa seule province critique.[...] Enfin, si l'élasticité propre à l'autofiction lui permet certes, d'une manière ou d'une autre, d'annexer *À la recherche du temps perdu* à sa zone d'influence, sa pertinence critique risque d'être inversement proportionnelle à cette élasticité même. »(Mauriac-Dyer, Nathalie. « *À la recherche du temps perdu*, une autofiction ? » en Jeannelle, Jean-Louis et Viollet, Catherine (dir.), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007, p.87. Subordinada a una asunción de identidad del signatario con el protagonista, la noción se contradice en el caso de un escritor que como Proust, rechaza de manera ostensible la nominación, y da, en el paratexto « oficial », una única señal contradictoria, autorizando la coincidencia al menos intermitente, con un « yo » autobiográfico restringido solo a la crítica. [...] En fin, si la elasticidad propia de la autoficción le permite, ciertamente, de una u otra manera, anexas *En busca del tiempo perdido* a su zona de influencia, su pertinencia crítica se arriesga a ser inversamente proporcional a esa elasticidad. (mi traducción)

MARCEL PROUST

La búsqueda y el pasado abren el último libro de la *Recherche*, *Le temps retrouvé*, obra donde se produce la revelación final y más profunda de las verdades que hasta entonces no habían surgido o sólo lo habían hecho parcialmente. En la hipótesis de lectura de *La Recherche du temps perdu* como fábula sobre el tiempo, de Paul Ricoeur, seguimos la indagación del autor sobre los medios narrativos que permiten considerar la búsqueda del tiempo perdido como matriz original de la novela proustiana. La experiencia del tiempo que plantea Ricoeur es una experiencia de ficción, la experiencia de un mundo imaginado por el autor, y permanece por lo tanto en ese universo.²⁴⁶

Transitamos junto al héroe por paisajes crepusculares: el anochecer y las sombras enmarcan los paseos que Marcel y Gilberte realizan cerca de Combray; el narrador recuerda unos días pasados en Tansonville y refiere la desazón que tiñó toda su estadía cuando asistió entristecido a la desaparición de la antigua magia proveniente de los lugares recorridos en la infancia y siempre tan recordados. Lo sorprende incluso su falta de deseo y de interés por aquellas comarcas antes misteriosas, que se develan ahora en su ordinaria existencia de sitios comunes.

Un de mes autres étonnements fut de voir les “sources de la Vivonne”, que je me représentais comme quelque chose d’aussi extra-terrestre que l’Entrée des Enfers, et qui n’étaient qu’une espèce de lavoir carré où montaient des bulles. (9)

También comprende, a partir de las palabras de Gilberte, asombrosamente reveladoras de sus sentimientos en un pasado que le es ahora tan indiferente, que algunas ideas en las que había creído siempre, nacidas de sus impresiones infantiles, eran equivocadas: que se llegaba muy fácilmente a Guermantes, y que los caminos de Guermantes y de Méseglise no eran irreconciliables.

²⁴⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Méjico, Siglo XXI, 1995, p.533

La decepción de los paisajes de la infancia conlleva la de sí mismo, porque corrobora la impotencia de sus cualidades de artista, reconoce su sensibilidad adormecida y consecuentemente su deseo defraudado de volverse escritor:

Les promenades que nous faisons ainsi, c'était bien souvent celles que je faisais jadis enfant: or comment n'eussé-je pas éprouvé bien plus vivement encore que jadis du côté de Guermantes le sentiment que jamais je ne serai capable d'écrire, auquel s'ajoutait celui que mon imagination et ma sensibilité s'étaient affaiblies, quand je vis combien peu je revivais mes années d'autrefois. (8)

A estas impresiones se agrega el desinterés por las mujeres que amó, por las que tanto sufrió, como Gilberte, a quien ya no encuentra bella en absoluto. Bajo esa indiferencia subyace la muerte, que es la muerte de los diversos seres que conforman el yo a lo largo del tiempo; todo se gasta, todo perece, pero lo que definitivamente desaparece es el dolor:

Et en effet les femmes qu'on n'aime plus et qu'on rencontre après des années, n'y a-t-il pas entre elles et vous la mort, tout aussi bien que si elles n'étaient plus de ce monde, puisque le fait de notre amour n'existe plus fait de celles qu'elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts ? [...] Car il y a dans ce monde où tout s'use, où tout périt, une chose qui tombe en ruine, qui se détruit encore plus complètement, en laissant encore moins de vestiges que la Beauté : c'est le Chagrin. (12)

Esta alteración de las impresiones del pasado afecta también la mirada sobre Robert de Saint-Loup, a quien el héroe encuentra cada día más seco, actuando como un comediante cuando busca el perdón de Gilberte con “voz alcohólica”, y “modulaciones de actor”. La estadía en Tansonville se cierra con una última noche, cuando la lectura del diario de los Goncourt le confirma al héroe su falta de disposición para las letras y le revela la desilusión de la literatura, idea que retomará en su estadía en París, al igual que la alusión a su estado enfermizo y al sanatorio donde permanecerá por largo tiempo.

Et quand, avant d'éteindre ma bougie, je lus le passage que je transcris plus bas, mon absence de dispositions pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes, confirmée durant ce séjour dont c'était le dernier soir (...) me parut quelque chose de moins regrettable, comme si la littérature ne révélait pas de

vérité profonde ; et en même temps il me semblait triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru. (29)

Podríamos decir que las sensaciones negativas nacidas durante esta estadía en Tansonville, recubren tres tipos de imágenes: las de la decepción de la naturaleza, con sus sombríos anocheceres y la indiferencia de los paisajes, las de la decepción de los seres antes amados, juzgados ahora con mirada impasible, y la decepción de sí mismo del héroe que comprende que no tiene facultades de escritor y que la literatura no revela ninguna verdad profunda.

Resurgen en el héroe, de diversa manera, estas impresiones durante las dos estadías en París, intercaladas con su retiro en dos sanatorios, una de dos meses en 1914, y posteriormente, la que abarca la *matinée* de Guermantes, en 1916. La amplitud de todo lo que precede a la gran escena de la biblioteca del palacio de Guermantes, núcleo de esta obra, ya señalada por Ricoeur²⁴⁷, está colmada de imágenes del tiempo perdido. París es ahora una ciudad diferente de la que conoció. Es en la ciudad afectada por la guerra, temerosa y sin luces, donde reaparecen los paisajes del pasado: Combray revive en las salidas nocturnas por barrios oscuros. En efecto, hay calles que se han vuelto « sinuosos caminos rústicos », transitarlas se asemeja a los antiguos recorridos de Swann, después de la cena.

Paris était, au moins dans certains quartiers, encore plus noir que n'était le Combray de mon enfance; les visites qu'on se faisait prenaient l'air de visites de voisins de champagne. (60)

Los lugares recordados, transportados por el tiempo, descienden como la nieve sobre París y acomodan su etérea existencia a la de las casas, las calles, las veredas y los árboles, que pierden súbitamente su consistencia y “hacen creer” otra realidad:

D'ailleurs, comme ces fragments de paysage que le temps qu'il fait voyager, n'étaient plus contrariés par un cadre devenu invisible, les soirs où le vent chassait un grain glacial, je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse dont j'avais jadis tant rêvé, que je ne m'y étais senti à Balbec ; [...] (62)

²⁴⁷ P. Ricoeur, op. cit. p.600

El ensueño de estas imágenes no llega a recubrir las manifestaciones de la guerra, presente en los periódicos, las conversaciones, y la conducta de todos, los más y los menos afectados. La muerte y la destrucción se mencionan por doquier; la vista de barrios miserables, de los soldados en las calles, conducen al encuentro con la degradación del barón de Charlus en el hotel de Jupien, donde se celebran, bajo el estruendo de las bombas “unos ritos secretos en las tinieblas de las catacumbas”. El terrible efecto de la catástrofe: jóvenes muertos por millares a los que melancólicamente se refiere el barón, se patentiza en la muerte de Saint-Loup en el frente. La imagen de Robert, que se había librado ya de la sequedad de los encuentros en Tansonville, es en su muerte, la del amigo entrañable, la del hombre espléndido, valeroso y sensible que el héroe tanto quiso. Su muerte lleva el halo del heroísmo y de la generosidad; el dolor se mitiga con las reflexiones sobre un ser excepcional, lo que no impide una conclusión decepcionante acerca de la amistad entre la gente de mundo, ni que el narrador destaque apenas irónicamente que, aunque de manera indirecta, Morel recibe la cruz de guerra a causa de la desaparición de Robert de Saint-Loup.

Al comenzar la segunda estadía en París, en el tren que lo lleva desde un sanatorio en el que no se ha podido curar, vuelven a asaltarlo las impresiones decepcionantes sobre sí mismo y la literatura. Con mayor profundidad, en una recapitulación de la emergencia de estas tristes ideas en el pasado, la vanidad y falsedad de la literatura se conjugan con la indiferencia con que su espíritu recibe las bellas imágenes de la naturaleza, que ya no lo inspiran como antes y le hacen constatar que no tiene “un alma de artista” y que no encuentra placer en describirlas. Y estos razonamientos sobre sus escasas dotes como escritor se hacen sin emoción.

Arbres, pensai-je, vous n’avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en plein nature, eh bien, c’est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d’ombre. Si je n’ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. (...)(208)

La madeja de acontecimientos que preceden al gran momento que tendrá lugar en la biblioteca de Guermantes, donde tiene lugar el nacimiento del escritor, llevan los signos del tiempo que corroe, de la decepción y la muerte. Estos signos también se van a desplegar en el baile de máscaras y son, de momento incomprensibles, porque carecen de un principio que los dote del significado que van a adquirir en la escena de la revelación. Nos dice Ricoeur: “Es necesario renunciar a *revivir* el pasado, si el tiempo perdido, de rasgos aún desconocidos, debe ser *recobrado*” (600)

Las imágenes de muerte y de falta de reconocimiento que van a producirse en el palacio comienzan también por la impresión equivocada del héroe que piensa, al aceptar la invitación, que ir a casa de los Guermantes, nombre tan ligado a Combray, lo acercará a su infancia y a la profundidad de su memoria. Nada más lejos, pues de aquello ya no queda nada.

Todo lleva en sí el peso de una temporalidad que deforma, carcome y desgasta. La imagen del barón de Charlus, ahora convaleciente de una apoplejía, casi afásico e indefenso como un niño, viene a completar la de la degradación moral de este personaje, anteriormente comentada. El héroe no reconoce de inmediato al barón, y esta inicial falta de identificación debida a la corrosión del tiempo, será el patrón de los subsiguientes errores de visión y el posterior reconocimiento de los personajes en el baile de máscaras, como Gilberte, poco reconocible en su aspecto de “señora gruesa” y ahora amiga inseparable de Andrea, o una “horrible vieja” que resulta ser Raquel, la actriz que amó Saint- Loup. Las imágenes de este baile son las de una sociedad declinante, amurallada ante el cementerio, donde la muerte está por doquier multiplicada como la de aquella gran *cocotte* de otra época, que corre hacia su tumba. Todo el tiempo transcurrido, no sólo ha transformado los salones de una sociedad vacua y voluble, haciendo olvidar desdenes y antipatías, sino que también ha transformado la

vida de las personas, cada vez más parecida al sueño. Pues el tiempo destructor, tiene también velocidades diferentes y el fenómeno de la vejez marcha a veces en trenes muy rápidos, y otras, muy pocas, en dirección contraria.²⁴⁸ Lo visible sólo lo es a la distancia, porque está todo en la imaginación y los rostros deformados le darán al héroe la noción del tiempo perdido.

La reflexión acerca del Tiempo que el narrador va construyendo a partir de las imágenes, da cuenta de la profundización y la riqueza de un concepto que ha operado como estructura de la novela. Las imágenes de los diferentes tiempos que se superponen, se sustituyen y se completan, revelan todos los tiempos en que a la esperanza siguió la decepción, en los que la búsqueda no vislumbraba aún la verdad, a la que sólo se llegará por medio del arte. El tiempo, matriz de la novela es también la matriz de la búsqueda de verdad que el héroe intenta encontrar en los signos del amor, de la naturaleza y del arte.

HÉCTOR BIANCIOTTI

Una indicación evasiva: *Plus d'un quart de siècle s'était écoulé sans que je revienne au pays de ma première naissance* (7)²⁴⁹ funda la temporalidad e inicia el último libro del ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Sobre los lugares donde se desarrolla el reencuentro familiar: la casa de Elvira, la mayor de los hermanos y hermanas, la ciudad de Córdoba, el cementerio y la antigua chacra de la infancia, sobrevuela el vacío de la ausencia: la propia, gestada durante cuarenta años y la de los que ya no están. Hay un profundo valor en los pequeños ritos de la memoria: las imágenes, las huellas, como una manera de darle consistencia a las cosas del pasado y de conjurar el oscuro porvenir: pequeñas ofrendas

²⁴⁸ Ver: M. Proust, op.cit. p. 315

²⁴⁹ “Más de un cuarto de siglo había transcurrido sin que regresara al país de mi primer nacimiento” (9)

de fotografías borrosas, recuerdos esparcidos de lo sucedido, testimonios materiales de impalpables vidas. El narrador invita en el texto a los hermanos a fiscalizar sus recuerdos, proclives siempre a tomar los caminos de la ficción; y preserva a aquellos del paso del tiempo, son reconocibles, han conservado sus rasgos esenciales y su dignidad en la vejez. Contrariamente, y retomando el rechazo a la tierra natal que recorre la obra de Bianciotti, el narrador observa la pobreza, la fealdad de una ciudad en la que vivió algunos años de su adolescencia y su juventud. Aquí, al contrario del relato proustiano, el recuerdo guardado no se impregna de la nostalgia por las sensaciones perdidas; la visita a los lugares en los que transcurrió parte de la vida del narrador, no hace más que reafirmar las impresiones de antaño, con la única excepción de la catedral de Córdoba, a la que el tiempo transcurrido agregó una majestad que estaba ausente en el recuerdo. Pero la impresión de la ciudad en general es la de: *une mendiant de tragédie se dépouillant de ses haillons, les parsemant au hasard*. (10)²⁵⁰

En una trama algo desarticulada, el relato del reencuentro se va frecuentemente hacia los recuerdos de un pasado muy anterior, obsesiones del narrador, que resurgen en la voz del presente y relacionan diferentes tiempos; como consecuencia de esta mirada temporal, los episodios se organizan en una especie de homenaje a aquellos que no han ocupado un lugar preponderante en la saga familiar, dando lugar a sucesivos apartados en los que los hermanos entran en el relato como en un escenario teatral.

De las conversaciones surgen los recuerdos compartidos, momentos de singular comunión en que el recuerdo es reconocido y examinado como un objeto precioso:

(...) ramené de loin, de mon enfance, de son bonheur de jeune mariée, un souvenir, en elle, en moi, confronté, rapproché, suscite une coïncidence rare: celle de deux mémoires qui ont préservé intact, la même après-midi, le même moment vécu ensemble, petit îlot dans l'étendue de plus d'un demi-siècle (...) (21)²⁵¹

²⁵⁰ “una mendiga de tragedia que se despoja de sus harapos dispersándolos al azar.”(12)

²⁵¹ (...) traído de lejos, de mi infancia, de su felicidad de joven recién casada, un recuerdo, en ella, en mí, confrontado, rescatado, suscita una extraña coincidencia: la de dos memorias que han conservado intacta

Sin embargo entre los recuerdos sobrevienen los silencios, las incomodidades; en la conciencia del agasajado no están ausentes los posible reproches de los hermanos a aquel que estuvo tanto tiempo lejos, sin querer hacerlos partícipes de su deambular en otro continente, dejándolos fuera de su vida. Quizá por eso, todos parecen empeñados en retener el momento presente.

Los recuerdos de los muertos, con su carga de ausencia ineluctable tiñen el crepúsculo del primer día y se corporizan al siguiente, en la visita al cementerio. Allí, la reflexión ante las tumbas de los padres, que transita por la culpa, la dificultad de concebir el cuerpo de la madre allí “empotrada”, y la inquietud acerca de dónde buscarla de ahora en adelante, culmina en la afirmación de la definitiva pérdida de la fe en un dios, ya viejo, que el espíritu expulsa de sí. A la profundidad de la impresión de inexistencia que esa visita genera en el narrador, le sucede el recuerdo cristalizado de la despedida, cuando su madre lloró, que el escritor ha frecuentado ya en otras obras del ciclo autoficcional y la voz del presente se vuelve solemne y desgarrada: “*Le couloir des morts, comme un hurlement avalé.*”(41) ²⁵²

En la visita a la chacra de la infancia, el paisaje de la pampa triguera evoca recuerdos que el autor ha transportado por diversas obras y el protagonista es invadido por dos sensaciones encontradas, llegadas de tiempos muy diferentes: la de la angustia del niño en un medio del que se sentía prisionero y la otra sensación, también proveniente del pasado, pero de otro tiempo, que se hace uno con el presente:

La porte en vis- à- vis y projetait un trapèze de lumière qui irait en s’allongeant, en s’effilant jusqu’à disparaître, éphémère et pourtant pérenne et

la misma tarde, el mismo momento vivido juntos, pequeño islote en la extensión de más de medio siglo (...)(14)

²⁵² “ El corredor de los muertos, como un aullido que uno se traga”(41)

ineffaçable en moi: le père et la mère se tenaient debout courroucés au bord de cette flaque de soleil, et moi sur l'autre rive (...) (49)²⁵³

Los alrededores de la chacra están afectados por un desconocimiento inicial porque el paisaje ha cambiado, las alambradas modernas semejan a otras vistas en Francia, y la casa que aparece solitaria e imponente en un espacio vacío, ha sido no sólo preservada de la erosión del tiempo, sino mejorada, ya que demolidos los agregados que la afeaban, han aparecido sus rasgos originales. La impresión de desconocimiento proviene en realidad de la tala de todos los árboles, que habían sido variados y numerosos, y de los que no quedaban rastros: *Nulle vestige nulle part d'arbres, pas de troncs sciés à ras - comme s'ils s'en étaient arrachés eux-mêmes pour s'enfuir*, (49)²⁵⁴ retomando indirectamente la analogía con la idea de la huida de la pampa presente en todo el relato. La representación de la memoria, se hace a partir del personaje del viejo don Vidal, que dice: « *Ah! la mémoire..., ce qu'il en reste barbote dans une mare, celle aux canards d'autrefois, là-bas, près du réservoir.* » (52)²⁵⁵

A partir del relato del viejo se abre una “fisura” en el teatro de la memoria, como una ciudadela en la cima de una fortificación, una escena recordada, que desaparece rápidamente pero abre un camino por donde aparecen otras, como intermitentes, abriéndose paso con dificultad en la opacidad del olvido. Cuando la magia del relato llega a su fin, el presente prevalece y los recuerdos vuelven a revelarse con su carga de angustia y desasosiego. Las impresiones placenteras que se habían desprendido de la visión de la casa de la infancia, son reemplazadas por las de la decadencia, pertenecientes al tiempo recordado y rechazado: los agregados de la casa fallidos, las

²⁵³ “La puerta situada enfrente proyectaba un trapecio de luz que iría estirándose, adelgazándose hasta desaparecer, un trapecio efímero y, sin embargo, en mi interior, perenne e indeleble: el padre y la madre estaban de pie, indignados, al borde de ese rastro de sol, y yo en la orilla opuesta (...) (48)

²⁵⁴ “Ningún vestigio, en parte alguna, de árboles ni de troncos aserrados al ras; era como si se hubieran arrancado a sí mismos para huir.” (48)

²⁵⁵ “¡Ah!, la memoria..., lo que me queda chapotea en un pantano, el de los patos de antes, allá, cerca del tanque.” (51)

chapas de los galpones desvencijados, y por allí los pasos del padre, siempre amenazantes, anunciando tormentas.

La confrontación con los lugares mismos de lo rememorado no revive el pasado sino apenas algunas impresiones, sobre las que se instala la incredulidad y dispersa las imágenes que el narrador creía haber fijado en su literatura. Pero puede surgir, si no es un engaño de las palabras que convierten muy prontamente la fantasía en memoria, el recuerdo de una sensación, que habiendo permanecido en la oscuridad aparece como un relámpago.

Et à l'instant, en moi, un coup de tonnerre, tout au fond, et de ces éclairs qui cassent en zigzag la nuit en laissant derrière eux l'éveil imprécis d'une autre mémoire en dessous de la mémoire : de quelle épaisseur d'ombre émergeait-elle, après plus d'un demi-siècle, la figure des jumeaux adolescents dans le champ de luzerne en fleur où la fuite est devenue impossible aux jambes du petit enfant qui se laisse choir et se retourne, le ciel tout entier à sa portée ?²⁵⁶ (85,86)

Las menciones de lo póstumo comienzan con el episodio en que un antiguo compañero del seminario pide al escritor que done sus futuros restos al país, a lo que sigue una firme negativa, que se reforzará con mayores argumentos, mucho más adelante en el relato, después de un largo hiato en la trama. Este paréntesis refiere recuerdos de otros tiempos, en los que el tema de la muerte, la de sí mismo y la de los otros, será el correlato de estas evocaciones del narrador: capítulos que se refieren a la personalidad, obra y sobre todo a la enfermedad y la muerte del escritor Hervé Guibert, empeñado en seguir los detalles de su dolencia incurable, consignar sin atenuantes sus efectos, y observar con conciencia la cercanía de la muerte.

Otra de las formas de la muerte examinada en la autoficción, es la que toma el olvido, considerado un agujero en la memoria que para el escritor es “el mayor de los

²⁵⁶ “Y al instante, dentro de mí, un trueno, bien al fondo, y esos relámpagos que desgarran la noche en zigzag, dejando tras de sí el despertar indeciso de otra memoria por debajo de la memoria: ¿de qué espesa sombra emergía, después de más de medio siglo, la figura de los gemelos adolescentes en el sembrado de alfalfa en flor, donde las piernas del niño no pueden huir, y éste se abandona y se da vuelta, el cielo entero a su alcance?”(81,82)

tesoros”. El miedo acompaña a los olvidos, el miedo de comenzar a perder las palabras, y los recuerdos que conforman la vida del artista, perturbación que cerraba el paso a la lectura y la escritura, dejándolo en el desamparo absoluto: “*Mais soudain je sentis que l’on pouvait cesser d’être en restant vivant* » (161)²⁵⁷. Con el tiempo el temor a la enfermedad irreversible se disipó, volvió la calma, pero la muerte de las palabras estuvo presente como una predicción.²⁵⁸

Un nuevo episodio en el que los pasos del protagonista por el laberinto del pasado lo acercan al tema de la muerte, es la búsqueda de la tumba del amigo amado en la adolescencia. La indagación se desata en Córdoba, a causa del olvido del nombre del seminarista y termina en Suiza, en un cementerio con una tumba vacía, y una imagen de “el delicado contorno de la capillita del osario” al anochecer. La insensata búsqueda revela su motivación en un sueño, donde estalla el dolor por el sentimiento tanto tiempo olvidado, una imagen desolada, al borde de una autopista, donde la voz del amigo en el teléfono se quiebra con el llanto.

Il pleure et j’éclate en sanglots; tout d’un coup il est pour moi, en moi, une étrange douleur, et me voilà de ce côté-ci du rêve. Assis dans mon lit, le visage baigné en larmes. L’amour mort renaît, se répand, plus fort que le vouloir vivre; c’est la pluie après la sécheresse. (206)²⁵⁹

El dolor nunca expresado, el dolor de la ausencia del amor se manifiesta mucho después de los hechos que le dieron origen, el dolor no muere aquí, como en Proust con el tiempo, sino que renace ciego, en el sueño, y emerge en la realidad en un tiempo muy diferente, cuando se ha olvidado el sentimiento que lo había originado. El recuerdo, que arrastró consigo las imágenes del sueño, genera otras proyectadas desde las reflexiones del yo del presente acerca de la muerte del amor:

²⁵⁷ “Pero de pronto sentí que se podía dejar de ser, y permanecer vivo.” (162)

²⁵⁸ Se alude aquí al encuentro de Bianciotti con un amigo sueco, Lars Erik Ryber, referido en el capítulo 53, que retomaré en el Capítulo VII.

²⁵⁹ “Él llora y yo estallo en sollozos; de repente, él es para mí, dentro de mí, un extraño dolor, y de pronto me hallo a este lado del sueño, sentado en la cama, el rostro bañado en lágrimas.”(194)

Un jour on se regarde depuis la rive opposée du fleuve. On marche du même pas, on échange des propos... Mais un rien de vent suffit à emporter loin les voix. Entre-temps, l'ombre portée des arbres s'est effilée et déjà s'estompe. Et la lune est un soleil mort. (207)²⁶⁰

El relato prosigue en Ginebra donde Borges está, no sólo enterrado sino en todas partes, y el recuerdo vuelve a los últimos momentos del admirado maestro. Bianciotti narra los últimos momentos de la vida de Borges, de los que fue testigo, junto a María, su médico y su enfermera y la posterior elección de un lugar para la tumba en un cementerio ginebrino. En este episodio se concentran las reflexiones y perplejidades surgidas en el protagonista a partir de la certeza de la muerte, irrefutable para el que ha asistido a ese momento y sin embargo tan difícil de aceptar.

Hay en este texto, recordémoslo, el último de su ciclo autoficcional, una decisión o una pulsión del escritor por bordear constantemente los márgenes de la vida. Así como Hervé Guibert había atisbado su propia muerte, seguía sus movimientos y hasta había llegado, en un intento de suicidio frustrado por él mismo, a los umbrales, para volver un breve tiempo más a la vida, también el escritor Bianciotti avizoró con el episodio de la afasia y su superación, el mal que lo destruiría en los últimos años, cuando ya sus palabras no encontraron ningún camino y lo fueron dejando en una soledad en la que ya no hubo más que vacío.

CONCLUSIONES

Le temps retrouvé expone magistralmente la doble visión del olvido en la obra de Proust, como el deterioro del yo y anuncio de la muerte, a lo que viene aunado una disgregación de la experiencia, y a la vez el olvido como la única posibilidad de preservación del pasado, porque impide que la memoria voluntaria intervenga con su

²⁶⁰“Caminamos al mismo paso, intercambiamos frases...Pero un vientecillo de nada basta para llevarse lejos las voces. Mientras tanto, la sombra inclinada de los árboles se ha adelgazado y ya se esfuma. Y la luna es un sol muerto.”(195)

carga de indefinición, de banalización del pasado al que le quita toda profundidad sometiendo a la experiencia pasada a la uniformidad y a la ausencia de las sensaciones originarias.²⁶¹

Comme la trace de l'oiseau dans l'air trabaja con esa misma visión erosionante de la vida y de la experiencia, pero sobre todo centrada en el último aspecto de la experiencia humana, la muerte. Aunque los signos e impresiones de la vida pasada son relatados, examinados y evaluados, la narración evoca el tiempo en su poder destructivo, en la instancia de la desaparición de los seres y en los símbolos sociales de la muerte: los cementerios. De allí la importancia que adquieren los relatos de enfermedad y muerte de los escritores conocidos. Para el escritor de la autoficción la afasia, con su posibilidad de la pérdida total de las palabras y la visión de un ser que existe pero que ya no es, parece presagiar el futuro. Aunque sin pretensión de verdad, la trama de la autoficción apunta a una realidad ya acontecida, o ficcionaliza episodios del pasado para encontrar retrospectivamente un sentido, pero la imaginación deforma la realidad cuando se intenta recordar. La siniestra destrucción de las personas que hace el tiempo afecta la visión general de un libro en donde la vida, se siente como un rumor que se aleja y se evapora.

Las imágenes proustianas que surgen de las sensaciones de las losas desiguales, del ruido de una cuchara y de la rigidez de una servilleta, ya gravitan en las alturas del tiempo recobrado, junto a la gran meditación sobre el arte, pero nos interesaba aquí destacar las imágenes del Tiempo perdido, los errores en la visión, que luego del reconocimiento contribuyen a edificar la impresión recobrada y a reconciliar vida y literatura. La visita al palacio de Guermantes (para Ricoeur, clave hermeneútica del

²⁶¹ Ver: Melamed, Analía “Figuras de la nada en la Recherche” en Moran, Julio César. *Proust ha desaparecido*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

final de la obra) es la que califica a toda la búsqueda proustiana como tiempo perdido y son las imágenes de este tiempo las que cobran un significado fundamental en la comprensión del arte de Proust al relacionarse con las impresiones surgidas en la visita a partir de la fábula del tiempo

Tanto en Proust como en Bianciotti, es el narrador el que le da significación a lo que el héroe narra como experiencia. En Proust se lo reconoce en los aforismos, en la ironía latente en los descubrimientos de orden mundano, en las palabras desengañadas, en el reconocimiento de los signos del amor, a lo que le da el significado de tiempo perdido. Es su voz la voz que insinúa la interrogación acerca de los signos sensibles.

También a Bianciotti es posible reconocerlo en sus sentencias, en las diseminadas evaluaciones de su conducta y de la de sus personajes en el pasado, en el dolor de la culpa y las pérdidas, como la de la madre, no superadas. Para este escritor, las imágenes de un tiempo pasado serán sólo el testimonio de un tiempo que todo lo destruye, hasta la misma esencia del ser. Un tiempo emparentado con el olvido, que está en la zona de la muerte porque impide la rememoración, que es la matriz de la novela. La autoficción no implica un aprendizaje acerca de los signos, de las impresiones, de las imágenes de tiempo perdido, sino una exposición de la memoria que registra un pasado marcado por las obsesiones, que si bien justifican, lo que podríamos expresar con palabras de Borges, “el laberinto múltiple de pasos” construido desde la niñez, no constituyen un concepto del tiempo diferente al del tiempo destructor de hombres y mundos.

CAPÍTULO SÉPTIMO

UNA ESTÉTICA DE DOBLE PERTENENCIA

Cuando escribo, reanudo el viaje emprendido con el designio de llegar a ese lugar del mundo donde yo estaría en mi casa, en lo que poseo de más mío –y que debía de estar en mí desde mi nacimiento. HB

1. El abandono lingüístico

El pasaje de una lengua a otra en la escritura literaria o la práctica de la escritura en varias lenguas son hechos frecuentes en la literatura contemporánea que develan aspectos profundos de la relación entre la creación literaria y la lengua materna, y de las características y dificultades que en cada uno de los autores presenta la escritura literaria en una lengua adquirida.

El análisis de estas trabajosas relaciones ha dado lugar a conceptos sumamente productivos como el ya muy conocido de George Steiner acerca de la extraterritorialidad o el descentramiento cultural como movimientos de la literatura contemporánea, aunque como bien señala Evelin Arro no sería acertado vincular apresuradamente la obra de Bianciotti con las escrituras extraterritoriales de las que habla Steiner, en que la lengua es un territorio donde las entran en crisis las identidades culturales y estéticas. Las razones del cambio lingüístico de Bianciotti se vinculan menos con la “pérdida de un centro”²⁶² que con su proceso de inserción en la cultura francesa, aunque no creemos equivocarnos al decir que si bien se manifiesta explícitamente el vínculo de pertenencia a la cultura y al país de su

²⁶² Steiner 2000: 16, en E. Arro, “Héctor Bianciotti en viaje hacia París” en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 2008, vol37 p288.

elección, la práctica de la escritura literaria en lengua francesa no es para el escritor una fuente de goce y de comodidad y que no logra en ella un verdadero hogar lingüístico.

El caso de Bianciotti, ilustra sin dudas un tipo de problemática estética de doble pertenencia, ya que después de haber escrito poemas, cuatro novelas, una obra de teatro en español pasó al francés y continuó toda su obra en esa lengua, pues como ha declarado reiteradamente ya no pudo volver a escribir en su lengua natal. Radicado en Francia desde 1961 comenzó su carrera de cronista literario en francés en *La Quinzaine littéraire*, *Le Nouvel Observateur* y en *Le Monde*; trabajó como lector externo para la editorial Gallimard y como miembro del comité de lectura de la editorial Grasset y Frasnelle. De allí que la lectura y la escritura en francés eran para él corrientes, aunque no llegara a hablar el idioma con la perfección con la que lo escribía. Para sus obras de ficción había conservado su lengua natal; es así que se publicaban sus novelas en Francia, traducidas del castellano. Como ya hemos dicho, en 1982, en una colección de novelas cortas: *El amor no es amado*, escribió una de estas novelas: “La barque sur le Neckar”, directamente en francés. De allí en más toda su obra literaria será escrita en lengua francesa.

Bianciotti no ha dejado de referirse en entrevistas, notas, conferencias y en la propia escritura literaria al proceso del cambio de lengua, a las circunstancias en que se produjo, a las razones y las justificaciones. El hecho es retomado también en su literatura autoficcional, exteriorizando los problemas de pertenencia a una comunidad lingüística o cultural y a una tradición literaria.

En *Ce que la nuit raconte au jour*, el narrador explica sus relaciones con el piamontés, el dialecto que se hablaba en la comarca y en el que hablaban sus padres. Esa lengua fue para él y sus hermanos una lengua denegada, ya que los padres

impusieron a sus hijos el uso del español para ahorrarles los padecimientos que ellos mismos habían soportado al no expresarse fluidamente en ese idioma: *“Ils le parlaient entre eux, mes parents, pour préserver sans doute leurs secrets, de sorte que la langue maternelle, ou paternelle, autour de laquelle l’âme se forme, restera pour moi la langue interdite.”* (82)²⁶³

De esta manera el hijo de inmigrantes se educó en el temor de no hablar correctamente la lengua del país que los había recibido y donde no bastaba el nacimiento en esa tierra para sentirse integrado; en todo caso fue muy precoz en él la conciencia de formar las palabras y de la búsqueda del vocablo correcto, en detrimento de la espontaneidad de la expresión²⁶⁴.

En el seminario, a la edad de quince años y cuando su vocación religiosa ya claudicaba, el futuro escritor descubrió la poesía de Paul Valéry, en el suplemento que el diario *La Nación* dedicó al autor en ocasión de su fallecimiento, en agosto de 1945. Leyó deslumbrado las traducciones de *Aire de Semíramis* y *Las granadas* y más tarde prosiguió con *El cementerio marino*. Poco a poco sumó a las escasas traducciones del poeta, los textos originales y con la ayuda de un diccionario bilingüe, se adentró en la aventura intelectual que le proponían Monsieur Teste y la y el idioma francés.

Las últimas páginas de *Le pas si lent de l’amour* narran la experiencia de la adopción de la lengua francesa como lengua de creación: ésta no había entrado

²⁶³“Mis padres lo hablaban entre sí, sin duda para preservar sus secretos, de modo que la lengua materna, o paterna, en torno de la que se forma el alma, para mí la lengua prohibida” (84).

²⁶⁴ En *Comme la trace de l’oiseau dans l’air* el autor expresa: *“Du plus loin qu’il m’en souviennne, je ne maniais avec aisance, dans la conversation, le lexique d’aucune des langues qui me sont familières, sans excepter la langue maternelle du temps où elle était encore la principale, sinon la seule. Ma vanité suggère que la cause se trouve dans l’hantise de dénicher toujours un mot plus conforme au propos que celui d’jà au bord des lèvres-le fantomatique mot juste qui prétend à l’exactitude de l’idée.”* (159, 160). (Por más lejos que me remonte en mi memoria, recuerdo que yo no manejaba con facilidad, en la conversación, el léxico de ninguno de los idiomas que me son familiares, sin exceptuar la lengua materna en el tiempo en que todavía era la principal, si no la única. Mi vanidad sugiere que la causa reside en la obsesión de encontrar siempre una palabra más conforme a la intención que la que tengo ya a flor de labios-la fantasmal palabra justa que pretende expresar la idea con exactitud.) (150,151)

abiertamente en su labor artística, sino que se fue abriendo camino en él, casi ocultamente y el autor describe el efecto producido por la lengua adquirida de esta manera: “*tel que le lierre qui s’enroule autour d’un arbre il a desséché en moi l’espagnol* (330)²⁶⁵

Certes, j’ai écrit en espagnol mes premiers livres, derrière un rempart de dictionnaires de toutes sortes; je craignais une contamination, (...) Au bout d’une quinzaine d’années, j’entendais souvent dans mes rêves des voix françaises. Il s’en fallut de cinq ans que j’écrive, sans m’en rendre compte, la première page d’une nouvelle en français. Je résistai; on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d’un rêve à un autre dans le sommeil: des milliers de morts ont prononcé les paroles qui se forment dans votre bouche, et il faut s’en montrer digne. Je voulus traduire ma page, me ramener moi-même au bercail, mais je découvris une tournure qui m’était chère, sans équivalent en espagnol, et je cédai à l’attrait de l’aventure. (331)²⁶⁶

Para Axel Gasquet, el giro de Bianciotti que implicó su cambio de lengua de escritura, se opera en su vida de autor y en su vida personal, ya que a partir de 1972 se siente fijado para siempre en Francia y por esa misma época muere su padre, fuente de la autoridad lingüística de su vida. Gasquet afirma que el español es para Bianciotti su *langue d’emprunt*.²⁶⁷ Sus orígenes familiares y sociales lo privaron de una lengua materna en el sentido que usa Derrida, y el español fue la lengua de la autoridad política y paterna contra la que se rebelaba. Y siguiendo a Derrida, Gasquet expresa que el sujeto sobre el que pesa la interdicción de la lengua materna, se ve

²⁶⁵ (...) como la hiedra que se enrosca alrededor de un árbol, ha secado en mí al español”. (308)

²⁶⁶ Verdad que escribí en español mis primeros libros, tras una muralla de diccionarios de todas clases; temía una contaminación. (...) Al cabo de quince años, a menudo oía en mis sueños palabras francesas. Tuvieron que pasar cinco para que escribiera, sin darme cuenta, la primera página de una novela corta en francés. Resistí: no se sustituye una visión del mundo por otra como se pasa de un sueño al otro al dormir: millares de muertos han pronunciado las palabras que se forman en nuestra boca y hay que mostrarse digno de ellos. Quise traducir mi página, devolverme a mí mismo a la cuna, pero descubrí un giro que me gustaba, sin equivalente en español, y cedí a la atracción de la aventura. (309)

²⁶⁷ Podría traducirse como: “Lengua prestada”. Bertrand Poirot-Delpech emplea el mismo concepto para caracterizar el español de Bianciotti, en su alocución a la Academia en la ceremonia protocolar de entrega de la espada de Académico, el 14 de enero de 1997: “*L’accent d’Hector, si tenace en effet qu’il s’entend paraît-il jusqu’en espagnol, sa première langue d’emprunt, son escale vers le français, c’est bien plus que sa signature et sa séduction*”.

forzado a la elección entre adherir sin condiciones a la lengua de la dominación o inventarse simultáneamente un yo y una nueva lengua.²⁶⁸

Este aspecto del español como lengua impuesta, se manifiesta sin duda en algunas de las repetidas declaraciones del autor respecto del sentido “intimista” que encuentra en la lengua francesa y que no se halla para él en el español, y quizá más profundamente en otra declaración que sólo hemos encontrado una vez, en la que el autor expresa la sensación que le produjo el reencontrarse con un lugar de la infancia : “Cuando llegué, me reencontré con la misma angustia de jamás salir, y *sobre todo de no decir nunca nada. Yo no comunicaba nada de lo que pensaba.*”²⁶⁹. En la aceptación de la lengua paterna, hay mucho de la imposibilidad de expresarse, por lo que la invención de un nuevo yo y la adopción de una nueva lengua, aunque no se dieron simultáneamente se fueron gestando muy precozmente en un sujeto que siempre se sintió otro, ajeno al medio, a la familia, rebelde a la autoridad del padre, e irresistiblemente contrario a sus ideas. Sabemos que las posibilidades de representación del yo en la autoficción pueden desarrollarse en la autoficción con especial profusión, y creemos que es en esta invención donde se juega la literatura autoficcional de Héctor Bianciotti.

Caracterizado como aventura, el cambio de lengua no estuvo exento de peligros, de sobresaltos y de miedo. El autor ha confesado que este sentimiento no lo ha abandonado desde el momento en que tuvo que escribir sus primeros textos en francés; miedo de no manejar con destreza el vocabulario, la sintaxis o la gramática, miedo de cometer una falta en francés, siendo un académico. La relación del escritor con las palabras no ha sido aplacada ni dócil; hay siempre en él una extrema atención

²⁶⁸ A. Gasquet, “L’autofiction en langue française chez Hector Bianciotti » en *L’Esprit Créateur*, vol. 44, Nº 2, 2004, p40-50

²⁶⁹ H. Bianciotti en A. Gasquet *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. P117. El subrayado es nuestro.

puesta en la exactitud y en la corrección, de allí que sienta que no puede ser natural al escribir en francés²⁷⁰.

De esta falta de naturalidad habla también Julia Kristeva otra escritora que ha dejado su lengua natal, en el ensayo “El amor por la otra lengua”²⁷¹. En este texto la escritora percibe dos aspectos inevitables en el cambio de lengua: elección y tragedia, y asimila el último a la pérdida de la naturalidad de la lengua materna, de la lengua en que comenzó a hablar con su grupo de pertenencia. El extranjero, aún integrado en la lengua de su elección, es un traductor y su traducción, por más transparencia que logre siempre pone en evidencia cierta melodía o mentalidad diferente a la de los nativos. (55) En la necesidad o en la elección de dejar sus orígenes, el extranjero ha llegado a la otra lengua y espera a partir de ella, una nueva identidad, incluso una “resurrección”. Kristeva destaca la lucidez con que el extranjero ama la nueva lengua y el espíritu crítico agudizado con que la percibe, en su intención de asimilarla completamente. Para la escritora surge sin embargo, a partir de la conciencia de la brecha que existe entre lo anterior y lo nuevo, un desvelo y un cuestionamiento constantes.

Al preguntarnos cuál es el destino de la lengua natal en estos espíritus desdoblados, encontramos variadas respuestas. Para Kristeva por ejemplo, que siente que el búlgaro es una especie de salvavidas cuando piensa en sumas o multiplicaciones, o cuando se ve obligada a usar una lengua extranjera, la “lengua muerta” todavía se le aparece impregnada de la melancolía con la que miramos a la distancia lo íntimo abandonado.

Sin embargo, para mí, el búlgaro es ya casi una lengua muerta. Una parte de mí se fue apagando lentamente a medida que aprendía el francés con los dominicanos, después

²⁷⁰ Ver declaraciones de Bianciotti en la revista *Delirium*, París, 1999.

²⁷¹ J. Kristeva. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

en la Alianza y la Universidad; finalmente, el exilio volvió cadáver ese viejo cuerpo y lo substituyó por otro, al principio frágil y artificial, luego, cada vez más indispensable y, actualmente, el único con vida: el francés. Me inclino a creer en el mito de la resurrección cuando ausculto este estado bífido de mi mente y de mi cuerpo. No he hecho el duelo de la lengua infantil en el sentido en que un duelo “terminado” sería un desprendimiento, una cicatriz, hasta un olvido. Pero por encima de esta cripta oculta, sobre ese depósito de agua estancada que se corrompe y se desmorona, he construido una nueva morada en la que habito y que me habita, en la que se desarrolla lo que podríamos llamar, pretenciosamente tal vez, la verdadera vida del espíritu y la carne.” (59)

Para otra escritora bilingüe, Nancy Huston, la elección adulta, por su propia iniciativa de dejar el país de uno y llevar el resto de su existencia en una cultura y en una lengua extranjera es aceptar e instalarse para siempre “en la imitación, en la simulación, en el teatro”.²⁷² El extranjero se ve condenado a la imitación consciente y a veces obtiene buenos resultados: la imitación es convincente y poco a poco mejora, aprende a dominar la lengua de adopción. Pero una imperceptible torpeza lingüística, la huella de un acento diferente puede denunciarlo y hacer que la máscara se deslice.

Alors, il est où, le vrai soi? Hein? Si l'on arrache carrément le masque, à quoi ressemble le visage qu'il révèle? Le problème, c'est quand un visage humain passe plusieurs années sous un masque, il a tendance à se transformer. Non seulement il vieillit mais, à force de manquer de lumière et d'oxygène, il devient blême, flasque, bouffi. (11)²⁷³

El extranjero es para la autora el que se adapta, y también para ella, la perpetua necesidad de adaptarse induce a una conciencia exacerbada del lenguaje que puede ser extremadamente propicia a la escritura. Aunque tenga como contrapartida la imposibilidad de reencontrar aquella primera condición de la lengua materna:

²⁷² N. Huston, “Nord Perdu” en *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Jean-Pierre Castellani, María Rosa Chiapparro et Daniel Leuwers, comp. Publication de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, p5.

²⁷³ “Entonces, ¿dónde está el verdadero ser? Si se arranca del todo la máscara, ¿a qué se parece el rostro que revela? El problema es que cuando un rostro humano pasa muchos años debajo de una máscara, tiende a transformarse. No sólo envejece sino que a fuerza de la falta de luz y de oxígeno se vuelve pálido, flácido, hinchado”. (Mi traducción)

“L’acquisition d’une deuxième langue annule le caractère “naturel” de la langue d’origine- et a partir de là, plus rien n’est donné d’office, ni dans l’une ni dans l’autre; plus rien ne vous appartient d’origine, de droit et d’évidence. » (11)²⁷⁴. De allí deriva la extrema atención sobre las palabras, los giros, las maneras de hablar que con que la autora vive su experiencia lingüística y detecta las particularidades ajenas.

Huston exalta la estimulación intelectual que resulta del bilingüismo, de la exploración de la propia escritura en la lengua adquirida y a la vez se resigna a lo intraducible que siempre existe, y como las lenguas no son sólo lenguas sino maneras de ver y comprender el mundo, le sucede que algo que ha escrito tranquilamente en una no lo escribiría de ninguna manera en la otra, y más aún se pregunta: “*Qui sommes-nous, alors? Si nous n’avons pas les mêmes pensées, fantasmes, attitudes existentielles, voire opinions, dans une langue et dans une autre?* » (52)

En *Comme la trace de l’oiseau dans l’air* Bianciotti recuerda una circunstancia en que un trastorno en el uso de las palabras le hizo intuir su derrota frente a ellas: en su discurso, la palabra clave que era la que mejor correspondía a la frase, desaparecía y sólo dejaba en su conciencia el eco de su significado. Irónicamente este hecho le sucedió por primera vez cuando franqueó las puertas de Academia Francesa (“*la Maison des mots*”). Presa de una gran confusión, el narrador se arriesgó a leer algunas frases de un libro escrito por él en la otra lengua, para entender si el daño se había producido en el idioma de su predilección o atentaba también sobre la lengua abandonada y corroboró que la misma extrañeza había alcanzado a las palabras en español. Ante el temor de una enfermedad que hubiera erosionado definitivamente la memoria de las palabras, le opuso su voluntad de aprender un poema rápidamente, y como lo recuperó intacto en su memoria al día

²⁷⁴ La adquisición de una segunda lengua anula el carácter “natural” de la lengua de origen -y a partir de allí, nada más nos es dado gratuitamente, ni en una ni en otra; nada más nos pertenece de origen, de derecho y de evidencia.

siguiente, y a partir de la trabajosa reposición del sentido de cada palabra, tuvo la certeza de su recuperación. A propósito de estos hechos, el narrador recuerda otro episodio acontecido en un tiempo diferente, una conversación con un escritor amigo, sueco, Lars Erik Ryber quien en uno de los encuentros habituales que tenían le expresó que lo envidiaba porque también él hubiera deseado abandonar su idioma por el alemán, pero cuando lo intentó ya era demasiado tarde. A punto de partir, en tono de broma, el amigo le advirtió: “*Faites attention, vous qui appartenez à deux langues: prenez la précaution de ne pas vivre trop vieux; il paraît que l’on finit par n’en plus parler aucune*” (166).²⁷⁵

Creemos que para estos nómades lingüísticos, el abandono de la lengua materna conlleva una reflexión inagotable y la lengua que se ha dejado no queda nunca detrás sino debajo, donde es posible sentir su latido, su presencia yacente. Árbol seco, cripta de agua en descomposición, rostro desfigurado por la máscara, metáforas de una deserción siempre traumática que ninguna consagración, ni posición ideológica, ni adhesión sin restricciones a la nueva lengua, sabrían acallar.

Volvemos nuevamente a Julia Kristeva, quien aunque frente al destino doloroso del exilio ha opuesto la esperanza de proyectos, de búsquedas, de promesas favorables a las nuevas vidas que soñaron los padres, no deja de hablar del dolor de sus pérdidas en el entrecruzamiento de dos tiempos y dos lenguas, al punto de expresar: “Hay matricidio en el abandono de la lengua natal (...) En este duelo infinito en el que la lengua y el cuerpo resucitan con los latidos de un francés trasplantado, ausculto el cadáver aún tibio de mi memoria materna.” (1998:61,62)

²⁷⁵ « Tenga cuidado, usted que pertenece a dos lenguas : tome la precaución de no vivir hasta ser demasiado viejo ; parece que se termina por no hablar ninguna »(157). Como una especie de dramática premonición, en la última etapa de su vida, el autor fue alcanzado por la tan temida situación de afasia y pérdida de la memoria.

Podíamos ver el mismo duelo y el sentimiento de culpabilidad que se expresa en la literatura autoficcional de Bianciotti, donde la renuncia a la lengua materna se vincula repetidamente con el olvido de las palabras de las oraciones que la madre le enseñó cuando niño, con los sueños en que su madre no le habla porque ya no entiende sus palabras, en la culpa siempre presente en las repetidas escenas de despedida de la madre, quien en la escena permanece sin hablar, pero a sus espaldas, viéndolo partir rompe en llanto.

2.-La elección de la otra lengua

La elección de la lengua francesa como lengua de creación literaria, aunque Bianciotti no habla de elección sino de trasplante, de pasaje y de resistencia, instala al autor en un corpus que presenta ciertas particularidades. En un artículo de Pedro Rey en *La Nación*, el periodista señala que en el caso de Bianciotti, todo parece contradictorio y expone el caso de los libros de algunos nómades lingüísticos en la “modernísima, babélica biblioteca Nacional de Francia”, donde los libros de Samuel Beckett figuran en los anaqueles correspondientes a los autores franceses y los de Bianciotti, en cambio, permanecen cerca de los de Borges y al lado de los de Bioy Casares, en el apartado dedicado a los escritores argentinos.²⁷⁶

En el capítulo “Exilio y Extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti” de *La Narración gana la partida*, tomo 11 de la colección *Historia crítica de la Literatura Argentina*, junto a otros autores de la segunda mitad del siglo XX en cuya producción literaria se aúnan el exilio y la extraterritorialidad lingüística, Bianciotti es presentado junto a Juan Rodolfo Wilcock, como un caso singular dentro de la

²⁷⁶ Rey, P. “Sobre el amor y la originalidad” Entrevista a Héctor Bianciotti para *La Nación* París, 1999.

literatura argentina contemporánea, ya que ambos dejan de escribir en español y pasan a otra lengua, al francés y al italiano respectivamente.

Axel Gasquet, en *Los escritores argentinos de París* (2007), incluye a Bianciotti en una comunidad de escritores argentinos que, desde París, “se sustenta en la historia literaria argentina y en su imaginario social” (7). El autor no deja de lado los interrogantes y la problemática que se suscitan al considerar a Bianciotti un escritor argentino, dada la determinación de su elección lingüística; no obstante el crítico plantea dos argumentos que precisan su posición: la escritura en español de la mitad de su obra y el contenido y los temas de sus obras escritas en francés, que rodean siempre el tema de la identidad argentina.

Por otra parte, y apartándonos de la determinación del corpus referido a la nacionalidad de los escritores, Véronique Porra en un artículo “*Les “convertis” de la francophonie: entre création artistique, stratégies et contraintes* »²⁷⁷ se refiere a un corpus de la literatura de expresión francesa contemporánea, de escritores que eligieron la lengua francesa como lengua de creación literaria, por oposición a los autores a los que se la ha impuesto como herencia colonial o porque la han adquirido en la infancia como parte integrante de su socialización.

Estos autores, entre los que incluye a Makine, Semprún y Bianciotti, entre otros, se caracterizan por adherir a un imaginario de la lengua francesa, a una fe nacional alrededor de la universalidad, de la claridad y del genio de la lengua. Porra explica las causas de la asunción de manera no problemática, casi como un culto, de las dimensiones afectivas y sagradas del discurso de la lengua, a partir de la historia de la expansión del francés en los respectivos países de origen de estos autores. Contrariamente a la imposición colonial, que fue recibida como un sistema de

²⁷⁷ Porra, Véronique. 2001. En *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Littérature et Nation*. Publications de l'Université François Rabelais, Tours, Nº24: 297-311

opresión y de dominación, la expansión de la lengua francesa en Europa del este o en América del Sur, revistió caracteres inversos, vehiculizada pacíficamente por círculos franceses o francófilos, sobre todo la Alianza Francesa, reproduciendo el discurso libertario y humanista y los objetivos expansionistas.

Para Héctor Bianciotti, quien nunca asistió a la Alianza Francesa como estudiante, la institución tenía el halo de todo aquel capital del que se vio privado por su clase social, al que no accedió en su adolescencia.

Estaba el hecho de la lengua, pero estaba también el hecho de que todas las personas cultas en la Argentina hablaban francés. (...) Eran francófilos y anglófilos, pero sobre todo francófilos. La Alianza Francesa y el Instituto francés estaban considerados como la cumbre de la cultura francesa y eran los privilegiados los que asistían a ellos.²⁷⁸

En una conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires en 1996, en la que el tema central fue el cambio de lengua, el escritor no dejó de expresar el significado que revestía en su juventud la institución anfitriona, al admitir que también, junto a su esnobismo, que lo hacía desear pertenecer a la que consideraba la clase culta, existía su admiración por aquellos muchachos y muchachas que asistían a la Alianza, y por aquel grupo de jóvenes intelectuales de la revista *Sur*, lo que seguramente gravitó en su deseo de aprender el francés. Sin embargo, también admite que el hecho de no haber estudiado el idioma en la Alianza Francesa, o el no haber seguido cursos regulares de francés, fue en realidad una circunstancia por la cual pudo considerar que su aprendizaje de la lengua francesa no había terminado aún y seguir estudiándola siempre.

²⁷⁸ Parte de un reportaje a Bianciotti, leído en la presentación de la conferencia: « El pasaje de una lengua a otra » en *El perseguidor*, N°3, 1996, p.11-18.

En la misma conferencia, el escritor explicaba, dando un poco cuenta de las ironías del destino, cómo estando de vacaciones en España, es decir en un medio lingüístico distinto del que ya vivía, comenzó a escribir su primera novela “directa y conscientemente” en francés: “Trabajé durante dos años con una especie de miedo de que una lengua me estuviera dejando, y otra aún no me hubiera aceptado, y finalmente la publiqué en 1985 y tuvo un éxito inmediato” (15). La prensa francesa, precisamente el diario *Le Monde*, recibió *Sans la Miséricorde de Christ*, con una página que llevaba un título concluyente: “*Bianciotti, écrivain français*”, dando la bienvenida a otro autor que se sumaba a la larga nómina de extranjeros que cultivan la literatura de expresión francesa.

El 23 de enero de 1997, la Academia Francesa de Letras recibe como miembro a Héctor Bianciotti para ocupar el puesto dejado vacante después del fallecimiento de André Frossard (1915-1995). En el discurso de recepción de la Academia, Jacqueline de Romilly caracteriza al escritor como un caso único y lo recibía como una especie de paladín de los dos fundamentos de la Institución a saber, el de salvaguardar la lengua, y el de francofonía. La elección del idioma francés en Bianciotti reviste una manera excepcional, ya que a diferencia de otros autores que también lo eligieron como lengua de creación, no hubo en el escritor una predisposición familiar para esta lengua, e inclusive se podría pensar que su familia de origen piamontés hubiera podido predisponerlo para el italiano. Tampoco hubo circunstancias que hicieran que tuviera contacto con franceses ni sus estudios regulares lo acercaron al francés, sino sólo su voluntad.

La académica expresaba su emoción como docente al imaginar las dificultades por las que sin duda transitó Bianciotti al aprender una lengua deliberadamente solo. El discurso de Jacqueline de Romilly no solo da la bienvenida y hace el elogio de la

originalidad del escritor, sino que refleja en cierta forma aquello que la institución máxima de la lengua espera de aquellos a los que hace uno de los suyos.

Il a fallu pour cela des années et des souffrances. Mais un jour est venu où, installé à Paris et servant la littérature, vous vous êtes mis à vivre en français, à penser, à rêver dans cette langue. Vous pouviez faire vôtre le mot de Supervielle: "Je me tais en français" Vous deviez bientôt devenir français. (...)

J'espère, Monsieur, ne vous causer ni surprise ni chagrin en disant que certains peuvent trouver déroutant qu'un si précieux champion de notre langue la parle avec un accent qui n'est pas vraiment celui de la pure tradition. Même Cette Coupole a pu s'étonner. Et pourtant nous pouvons nous en réjouir. Non pas à cause du charme qu'il est susceptible de donner à un homme venu d'ailleurs, mais parce que aussitôt il veut dire: on peut être un grand écrivain français et aimer notre langue, même quand on vient, en effet, d'ailleurs, et même de très loin. On peut avoir vécu dans la pampa et être un auteur de chez nous. Votre accent, Monsieur, est comme l'estampille du rayonnement de notre langue. Vous le garderez, et c'est tant mieux.²⁷⁹

Para Véronique Porra, a pesar de la existencia efectiva en Francia de una potencial acogida o recibimiento, y de la existencia en el país de una libertad de expresión indudable, la literatura de expresión francesa permanece, a pesar de todo el discurso del enriquecimiento mutuo, como una literatura "invitada" a la que se le recuerda, llegada la ocasión, que la hospitalidad tiene también un código de estrictas reglas. Sin duda estas reglas de las que habla la autora estarían operando de manera inevitable como distintos tipos de presiones, influencias, o coerciones, que en cada caso los artistas resuelven o no en su literatura o en sus compromisos institucionales, sociales o editoriales.

²⁷⁹ Discours de réception de Hector Bianciotti à l'Académie Française et réponse de Jacqueline de Romilly. Paris, Grasset, 1997. P41-42

« Fueron necesarios años de sufrimiento. Pero llegó el día en que, instalado en París y sirviendo a la literatura, usted se puso a vivir en francés, a pensar, a soñar en esta lengua. Usted puede hacer suyas las palabras de Supervielle: "Me callo en francés". Muy pronto usted debería volverse francés.

Espero, Señor, no sorprenderlo ni apenarlo diciendo que algunos pueden encontrar desconcertante que un tan precioso campeón de nuestra lengua la hable con un acento que no es verdaderamente el de la pura tradición. Aún la Academia ha podido sorprenderse. Y sin embargo podemos alegrarnos. No a causa del encanto que puede dar a un hombre venido de lejos, sino porque significa que se puede ser un gran escritor francés y amar nuestra lengua aunque se venga, en efecto de otra parte, y aun de muy lejos, se puede haber vivido en la pampa y ser un autor de entre nosotros. Vuestro acento, Señor, es como el sello de la irradiación de nuestra lengua. Tanto mejor si lo conserva."

No podríamos dejar de mencionar aquí la presentación del ya célebre manifiesto “*Pour une littérature- monde en français*” aparecido el 15/3/ 2007 en *Le Monde des livres* y firmado por cuarenta y cuatro escritores de expresión francesa, entre los que se encontraban Édouard Glissant, Maryse Condé, Tahar Ben Yellum, Nancy Huston, JMG Le Clézio y Dany Laferrière,²⁸⁰ entre otros, que anunciaba el fin de la francofonía y el advenimiento de una *littérature monde* en idioma francés. El manifiesto cuestiona la capacidad de absorción del centro, que constriñe a los escritores a fundirse en el molde de la lengua y de la historia, y proclama el fin del centro, mejor dicho la existencia de centros en todas partes del mundo.²⁸¹ Los premios que el medio literario francés otorgaba ese año, no hacían más que corroborar la relevancia de la literatura llamada “periférica”, la supervivencia de la novela y de los novelistas, pese a todos los juegos intelectuales que postulaban que la literatura sólo se refería a sí misma, y daban testimonio de un cambio, en que las jerarquías lingüísticas y culturales dejan lugar a de un vasto conjunto de interlocutores, de artistas y de creadores que hacen emerger la multiplicidad de rostros, de culturas existentes en el mundo.

Los escritores, provenientes de una diáspora de literatura de expresión francesa auguraban un nuevo tiempo de diálogo, de conjunto polifónico, sin que la preeminencia de una u otra lengua sea una batalla por ganar. En suma se trataba de un alegato de estos autores en defensa de una multiplicidad de centros y contra cualquier tipo de imperialismo cultural.

²⁸⁰ Este escritor canadiense que fue elegido para suceder a Bianciotti en la Academia, en 2013.

²⁸¹ “ Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit. »

Mucho antes del manifiesto y muy lejos de estas preocupaciones, en su discurso de recepción en la Academia, Bianciotti agradecía a la institución en nombre de todo un país, la Argentina, entre cuyas tradiciones mejor establecidas estaba el amor por Francia y el reconocimiento de la supremacía cultural de este país, simbolizada en la Academia.²⁸² En el mismo discurso expresaba también su agradecimiento a los académicos por haber decidido acoger entre ellos a alguien que pasó de su lengua a la de su literatura de elección “por caminos de contrabandista”²⁸³ y cuyo único aporte es el de “un imaginario venido de lejos”.

Bianciotti hacía referencia a su lugar de origen como un país “joven”, retomando un pensamiento tradicional en que los espacios culturales más dotados son los más antiguos y retrazando, por lo tanto las líneas de dependencia cultural de los países americanos respecto de Europa o más explícitamente, de la Argentina respecto de Francia.

En *La república mundial de las Letras* Pascale Casanova, que explica el proceso de unificación del universo literario mundial, manifiesta que cada escritor que ingresa en el juego de la literatura mundial “encarna y reactualiza toda su historia literaria (sobre todo nacional, es decir lingüística)” (2001:62). La pertenencia a una historia literaria hace que el escritor formado en ese pasado, no deje de referirse a él, en primera instancia ya que ese pasado sigue actuando y el escritor lo

²⁸² “(...) la excepcionalidad de Bianciotti dentro de la literatura argentina contemporánea debe a la estampa del intelectual latinoamericano francófilo su condición de posibilidad: la misma deviene en él una manifestación extrema de asimilación e incorporación a la alta cultura. Así su imagen reúne, por un lado, las aspiraciones de la denominada generación del 900 –conformada por escritores de origen inmigratorio con ideas políticas ligadas al naciente socialismo europeo que contaban, dentro de sus máximas aspiraciones, las de escribir en francés y publicar en París- y, por otro lado, los ideales de una elite cultural de fuerte raigambre conservadora dentro de las letras argentinas. Es pertinente reflexionar sobre la paradoja que el caso de Bianciotti instaura en relación con los modos en los que los escritores de este lado del Atlántico plantearon –y aún plantean- sus vínculos con las culturas centrales. Tanto ciertos anhelos de algunos escritores vinculados a una incipiente izquierda política latinoamericana, como los principios estéticos de intelectuales ligados a la tradición liberal argentina, convergen, extrañamente, en la figura –la vida y la obra- de Héctor Bianciotti.” Arro, E. 2008:291.

²⁸³ Discours de réception de Héctor Bianciotti à l’Académie Française et réponse de Jacqueline de Romilly. Paris, Grasset, 1997. p 9. (Mi traducción)

lleva consigo como un legado. No obstante, cada escritor no hereda su pasado literario de la misma manera y Casanova indica que este patrimonio, siendo una especie de lugar inevitable, puede ser tratado de diversos modos: puede ser perpetuado, negado, olvidado o transformado, pero es imprescindible entender estos tratamientos de sus legados para comprender los proyectos literarios y la trayectoria de los escritores. Para Casanova cada escritor está situado en el espacio literario mundial, en primera instancia, por el lugar que ocupa en él el espacio nacional del que ha surgido; en segunda instancia, su posición dependerá de sus propias elecciones estéticas, lingüísticas y formales que lo definirán respecto de dicho espacio.

Respecto del lugar que ocupa Bianciotti, nos parecen oportunas las palabras de Octavio Paz, a propósito de *Ce que la nuit raconte au jour*. Refiriéndose a escritores que han dejado de escribir en su propia lengua, afirma que dos grandes literaturas, la inglesa y la francesa, cuentan con el aporte particularmente rico de grandes autores de origen extranjero, como los conocidos casos de Conrad, Santayana, Nabokov, Ionesco, Cioran, Beckett. En este grupo Octavio Paz sitúa a Bianciotti:

(...) bien que la littérature latino-américaine lui doive des œuvres très appréciées, aujourd'hui il écrit exclusivement en français. J'ajoute que son français est naturel, élégant, sans archaïsmes ni familiarités, à égale distance de l'expressionnisme et de la préciosité, un français qui n'est pas celui de telle ou telle région, mais celui de la tradition littéraire. Sa prose est régie par le sentiment de la mesure, elle est claire sans succomber aux évidences, alerte, mais sans précipitation. Elle sait nous surprendre par un tour inattendu, une vision grotesque, un bond, une rupture : autant d'intrusions, non pas de la langue espagnole, mais de son génie. Bianciotti pourrait dire de sa prose française ce que Santayana disait de la sienne : « J'écris les choses les moins anglaises dans le plus anglais des anglais »²⁸⁴

²⁸⁴ O. Paz "Héctor Bianciotti: la liberté et la forme" en *Le Monde*, Paris 7/02/92.

Así como en español la prosa de Bianciotti no es la lengua de la Argentina ni la de España, sino una construcción nueva, literaria, en francés su prosa se inscribe en un modelo de la lengua francesa percibido como un imaginario de belleza y perfección. La literatura de Bianciotti, así como intenta exorcizar la llanura argentina, intenta también exorcizar la condición de extranjero del escritor, de invitado en una tierra que dice sentir como su casa, pero cuya hospitalidad no deja de tener presente como tampoco la retribución imaginaria que se le debe y que se traduce, en un escritor preocupado por la forma y la corrección, en un desvelo constante y una defensa tenaz de la lengua frente a los embates de las innovaciones lingüísticas, en el lugar de los revisores del diccionario en el que le tocó trabajar en la Academia. Este desvelo constante del que transita de una lengua a otra se transforma literariamente en el sentimiento de ser sin pertenencia que emerge en el yo autoficcional

Depuis que vers ma douzième année, triomphant de la volonté de mes parents, je quittai la ferme pour le séminaire, je ne me suis senti nulle part à ma place; je me sens un intrus qui doit mériter d’être là où il se trouve, se rendre, à forcé d’adéquation aux exigences ambiantes, irréprochable. M’attribue-t-on du courage, c’est du désespoir. (Bianciotti, 1995:47)²⁸⁵

3.-Autoficción y cambio de lengua

Hemos visto que en las escrituras del yo contemporáneas, a menudo la concepción de la identidad de un individuo se proyecta en una imagen que no deja de

²⁸⁵“Desde que, hacia mis doce años y triunfando sobre la voluntad de mis padres, abandoné la chacra por el seminario, nunca me he sentido en mi lugar en parte alguna: me siento un intruso que debe merecer estar donde se encuentra, volverse irreprochable a fuerza de adecuarse a las exigencias del medio. Se me atribuye coraje: es desesperación.” (46)

lado la ficción, y que esta última es muchas veces reivindicada como la forma más válida de llegar a la verdad, sobre todo en lo que acontece con la memoria traumática de los individuos. A esto se suma una memoria fragmentada, a veces incierta, lo que complejiza la escritura autoficcional que explora estos aspectos y los fusiona con los procesos mismos de rememoración que plasma en el relato.

Hemos pensado que acercar las autoficciones en lengua francesa de Jorge Semprún y de Héctor Bianciotti nos daba la posibilidad de observar las diversas formas en que en dos escrituras tan disímiles, la expresión de lo vivido se constituye en una escritura que entreteje, junto al testimonio de la vida de un individuo, la construcción de una figura de escritor en franca adhesión al imaginario de la riqueza de la lengua y la literatura francesas como modelo de inspiración.

Un conocido programa de la televisión francesa conducido por Bernard Pivot²⁸⁶, nos dio la oportunidad de observar a los dos escritores, en una situación en que las reflexiones acerca de la lengua de expresión los relacionaban en posturas coincidentes, y vislumbrar la profundidad que alcanzaría más adelante la problemática lingüística en sus realizaciones literarias. En *Apostrophes*, el programa televisivo mencionado, que en la ocasión celebraba las quinientas emisiones con un “elogio de la lengua y la cultura francesas”, un grupo de escritores bilingües, y otros que habían elegido el francés como lengua literaria, entre los que se encontraban Julien Green, Héctor Bianciotti y Jorge Semprún, presentaba sus libros, en el caso de Bianciotti se trataba de su novela *Sans la Miséricorde du Christ*, y explicaba la adquisición del francés y sus experiencias entre dos lenguas. Julien Green, miembro de la Academia Francesa, a quien Pivot caracterizó como un perfecto escritor bilingüe, destacaba un concepto que las reflexiones sobre bilingüismo retomarán

²⁸⁶ *Apostrophes*, le 27/9/85. INA Institut National de l'audiovisuel.

repetidamente, acerca de la sensibilidad diferente que se manifiesta en cada lengua, ya que no se es el mismo en distintas lenguas, como si se tuviera dos personalidades diferentes. Respecto de la escritura y la traducción advertía acerca de las diferentes atmósferas y la connotación distinta de las diferentes lenguas, agregando su admiración por la lengua francesa, y exaltando su extrema belleza, consideraciones todas en las que la mayoría de los presentes coincidía.

La particularidad de Jorge Semprún en su adquisición de la lengua francesa, que el escritor relató en esa ocasión, fue que en principio no tenía la intención de escribir literariamente en francés, sino que quería dominar el idioma de forma tal de volverse irreconocible entre los franceses por su acento, para no ser identificado como un “rojo español”, ya que en 1936, a los dieciséis años, la familia había tenido que huir de España, por la derrota de la República. Para Semprún el francés es una lengua admirable, y al comparar su propia escritura en francés y en español afirma que en esta lengua existe una dificultad para controlar la tendencia a la grandilocuencia, al énfasis, a la complejidad un poco barroca, incluso a lo cursi, mientras que en francés esta tendencia es mucho más fácil de dominar. En el caso de Bianciotti, el escritor habló de su proceso del cambio lingüístico y en esta ocasión emplea la expresión “lengua geográfica”, para referirse al español recibido de sus padres, en lugar de lengua materna o paterna, y como Semprún, destaca que encuentra en esta lengua un énfasis que no le es propicio.²⁸⁷

²⁸⁷ Bianciotti ha explicado: “Cuando uno habla castellano como nosotros con acento argentino se siente menos, pero cuando uno habla el castellano como se habla en el resto de América latina y sobre todo en España hay una coloración heroica afirmativa. El español es un idioma que dice sí o no, no duda nunca. Mientras que el francés es un idioma lleno de matices. Ese matiz es la reflexión. Me parece un idioma mucho más íntimo”.

Ambos escritores reafirmaron en el programa el su embeleso al descubrir a los grandes poetas franceses, circunstancia que fue para los dos escritores el fundamento de su gusto de la literatura en esa lengua.

Refiriéndose al uso que hacen Semprún y Bianciotti de la lengua, muy diferente según Pivot al de los escritores franceses que dejan ver un cierto descuido, afirma que estos escritores que vienen del español escriben en una lengua culta, y son rigurosos en la sintaxis, continúan en el empleo de ciertos tiempos verbales del subjuntivo, prácticamente fuera de uso en los escritores contemporáneos franceses. Ante la pregunta acerca de cierto goce de la lengua que se podría detectar en este tipo de prosa, Bianciotti explica que no busca palabras raras, que no es el goce por las palabras lo que lo lleva a escribir de esa manera sino el querer sentirse digno de ella, el convencimiento de que la sintaxis es el esqueleto del lenguaje y que la renuncia a ciertos tiempos verbales implica también renunciar a ciertos matices del pensamiento.

4. Jorge Semprún

La abundante producción literaria del madrileño Jorge Semprún se encuentra estrechamente entrelazada con su compromiso político, su historia de vida, y con una de las grandes heridas de la humanidad, la de los campos de concentración nazis. El escritor, perteneciente a una familia de la alta burguesía católica española, pero liberal y republicana, tradicionalmente ligada a la política de su país, experimenta desde muy joven la expresión en una lengua adquirida. Aprende el alemán a través de su gobernanta, como era usual en la clase a la que pertenecía; también practica el neerlandés, idioma en el que es escolarizado en los dos años en que reside en La

Haya (1937 a 1939) donde su padre representa a la República Española, y el francés en el Liceo Henri- IV en el que culmina sus estudios secundarios, durante el exilio de la familia en París después de la derrota republicana. Luego inicia estudios de filosofía en la Sorbonne, pero sobreviene la guerra y la ocupación alemana que hacen del joven estudiante, un militante de la Resistencia.

A fines de abril de 1945, con algo más de veinte años, Jorge Semprún volvió del campo de concentración de Buchenwald adonde había sido deportado. Tiempo antes, la Gestapo lo había capturado en Francia, interrogado y torturado por su participación en la lucha contra la ocupación alemana.

En su libro *L'écriture ou la vie* de 1987, narra la experiencia del campo a la vez que el proceso y las dificultades de una escritura que difirió durante mucho tiempo, porque implicaba expresar la experiencia más traumática de su existencia. Semprún explica que en los años que siguieron a su liberación, habiendo escapado de la muerte, su vocación de escritor, sostenida desde la infancia, pugnaba por llevar lo acontecido a la literatura; sobrevinieron procesos de escritura, reescritura y la destrucción de lo escrito, y surgió en el escritor la convicción de que escribir sobre lo vivido, en lugar de salvar la memoria o devolverlo a la vida como en el caso de otros escritores deportados, como Robert Antelme o Primo Levi, lo llevaría al suicidio. De allí que con toda conciencia relegó al olvido su experiencia y lo hizo durante más de quince años.

En diferentes partes de un relato que concierne momentos diversos de la vida del autor, éste vuelve a reflexionar sobre la decisión que lo llevó a olvidar su existencia en el campo para poder vivir, para incorporarse al presente y volver a avizorar la instancia de la muerte en el futuro y no en el pasado. La meditación hace surgir nuevos aspectos de la misma problemática, que dan cuenta de la complejidad

de la escritura de sí cuando se relaciona con la historia reciente a la que la humanidad no ha podido aún comprender ni sopesar. Para el escritor no había en aquel momento otra forma de proceder, sino la del olvido y la del silencio, en contra de su propia identidad fundamentada entonces en la experiencia del campo de concentración; había elegido “la estrategia de la amnesia voluntaria, cruelmente sistemática. Me convertí en otro para seguir siendo yo mismo”. (Semprún 1995:244)

Este olvido voluntario continuó hasta que durante otra experiencia de encierro en 1961, en un departamento encubierto de Madrid, como miembro clandestino del partido comunista español, emprende la escritura de *Le grand voyage*, su primera novela escrita en francés, que se constituirá también en la primera de un ciclo autoficcional destinado al testimonio de la vivencia en el campo de Buchenwald.²⁸⁸ En esta obra narra el viaje de cuatro días y cinco noches, en los que ciento veinte hombres hacinados, de pie en un vagón de carga esperan el fin de la travesía que desde Compiègne, los dejará en un campo cercano a Weimar. El tiempo del relato parece desmenuzarse en numerosos tiempos, por las asociaciones de la memoria que se focaliza en los diversos pasados reconstruidos por el narrador, y entrelazados con la experiencia de la angustia y del terror del encierro en el tren de los deportados.

En *L'écriture ou la vie*, Semprún relata las circunstancias en que abandonó su decisión de no escribir sobre su experiencia del campo. Una noche, en su sueño, apareció la nieve del bosque de hayas que rodeaba el campo de Buchenwald: “La nieve de la memoria, por primera vez desde hacía quince años”. Mucho tiempo después, en 1987, de un episodio pergeñado en otro libro surgió *L'écriture ou la vie*. La novela persigue el movimiento de la memoria y de las reflexiones del narrador

²⁸⁸ *Le grand voyage* recibió el premio Formentor en 1964 y fue simultáneamente editado en varias lenguas.

que recubren la distancia entre el yo del presente y el del pasado, antes y después del campo. Es el relato del “sobreviviente”, del “salvado”, del “fantasma” que había pretendido olvidar el punto álgido de su vida. Este relato fragmentario, compuesto, amalgama las rutinas del campo, con sus escenas emblemáticas que Semprún no deja de revisar en sus otras obras, y con extensas reflexiones, entre las que encuentra un lugar muy destacado la memoria literaria, sembrada de referencias a los autores y obras que marcaron el tiempo individual de un deportado estudiante de veinte años que hablaba de filosofía y literatura en los domingos del campo de concentración.

Por otra parte, como es frecuente en las escrituras autoficcionales, el narrador explora las posibilidades y dificultades del relato mismo: los potenciales comienzos, por ejemplo aquel previsible, que se podría referir a la noche de la caminata de los descalzos en la nieve, cuando los prisioneros bajaron del tren y entraron por la larga avenida de los arcos de las águilas hitlerianas; o barajando otro tipo de inicio, una escena típica de los domingos, con las reuniones de tipo cultural organizadas por los deportados, o partir del hecho increíble de las películas que se veían en el campo. Estos comienzos tenían, para el autobiógrafo, la dificultad de ser tan sólo anécdotas mientras que lo esencial de la experiencia del campo, la masiva experiencia del Mal, era difícil de abordar, quedaba fuera de los hechos.

Mon problème à moi, mais il n'est pas technique, il est moral, c'est que je ne parviens pas, par l'écriture, à pénétrer dans le présent du camp, à le raconter au présent... Comme s'il y avait un interdit de la figuration du présent... Ainsi, dans tous mes brouillons, ça commence avant, ou après, ou autour, ça ne commence jamais dans le camp... Et quand je parviens enfin à l'intérieur, quand j'y suis, l'écriture se bloque... Je suis pris d'angoisse, je retombe dans le néant, j'abandonne... Pour recommencer autrement, ailleurs, de façon différente... Et le même processus se reproduit... (1995: 176)²⁸⁹

²⁸⁹ “Mi problema, que no es técnico sino moral, es que no consigo, por medio de la escritura, penetrar en el presente del campo, narrarlo en presente... Como si existiera la prohibición de la figuración en presente... De este modo, en todos mis borradores la cosa empieza antes, o después, o alrededor, pero nunca empieza dentro del campo. Y cuando por fin he conseguido llegar al interior, cuando estoy

Así como el texto escenifica las dificultades de escritura, también lo hace con la posibilidad misma de contar la vivencia inaudita del campo, posibilidad que sin embargo estuvo presente desde el comienzo de la repatriación. En la discusión entre los futuros repatriados se especulaba con la comprensión del mundo acerca de los hechos vividos, se hablaba de los futuros narradores, de aquellos que querrían contar, y de la credibilidad de los testimonios a partir de la abundante existencia de documentos. Se planteaba la posibilidad del cine, de películas documentales. Sin embargo para el futuro narrador existió tempranamente la convicción, que es la que sostiene toda su literatura testimonial, de que aunque todo ello había sido la realidad de los hechos, ninguna reconstrucción histórica alcanzaría el profundo núcleo de la vivencia.

El acto de testimoniar de los sujetos sobrevivientes de los campos de concentración aparece en la obra de Jorge Semprún, ligado a la escritura literaria, a la ficción y a la escritura de sí, la autoficción, en la que el narrador, en el proceso de escribir medita sobre sí mismo y reconociéndose como sujeto escritor, da cuenta de un yo que no puede dejar de explorarse en la vivencia capital que de alguna forma se ha transformado en matriz de su escritura.

El elemento ficcional que aparece como una necesidad para contar una de las tragedias más importantes del siglo XX, no sólo ha sido contemplado en las mismas creaciones de los sobrevivientes, sino también ha sido abordado en los estudios de la literatura del yo. El crítico y escritor Pierre Lepape ha expresado, hablando del “yo” de los escritores del holocausto: *“L’autofiction est liée à l’expérience et à l’écriture*

dentro, la escritura se bloquea...Me alcanza la angustia, vuelvo a sumirme en el vacío, abandono...Para volver a empezar de otro modo, en otro lugar, de forma distinta... Y el mismo proceso vuelve a repetirse...” (182)

de la Shoah. Une réponse à l'impossibilité de lier autour d'un "je" l'expérience de l'écriture de l'abjection absolue".²⁹⁰ También Philippe Gasparini habla de un sentimiento de ficcionalidad, engendrado por la misma fractura de los campos, en escritores como Primo Levi, George Perec, Marguerite Duras o el mismo Semprún entre otros.(Gasparini, 2008:201)

Por otra parte, el relato de esta experiencia tan decisiva, que marcó para siempre la conciencia del escritor, fue el resultado tanto del buceo en la memoria, como del surgimiento involuntario de los hechos, donde nace la construcción y la narración del pasado y que está enraizado en una lengua adquirida de la que el sujeto ha asimilado modelos y estructuras.

La relación entre ambas lenguas, materna y adquirida, aunque no sea considerada como una problemática central en la escritura, es siempre una fuente de reflexión para los escritores que eligen la segunda como lengua de creación, y a menudo suscita la meditación acerca de la identidad nacional del artista. En otra de las obras del ciclo concentracionario de Semprún: *Le mort qu'il faut* (traducida como: *Viviré con su nombre, morirá con el mío*), la relación del escritor con el francés y con su lengua materna aparece tematizada en los recuerdos de las reuniones del joven que fue, conocido como el "rojo español", con sus compatriotas en el campo de Buchenwald. (2001:100)

En este libro, como en los anteriores, aunque aquí de una manera menos compleja, el narrador combina varios presentes de un amplio recorrido temporal, con el relato de los hechos acontecidos en el campo de Buchenwald, en diciembre de 1944. En el campo, todas las lenguas se mezclan y este hecho, sumado a la

²⁹⁰ Lepape, Pierre. "Au-delà de l'autofiction". En *Le Monde des livres*. novembre 1998, p. II. Citado por Gasparini, Philippe. 2008. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil p201.

posibilidad de encarnar la identidad de otro, abre las compuertas a toda clase de sentimientos fraternos y reflexiones acerca de las raíces, los orígenes y la lengua de la propia identidad. Para el narrador, la lengua francesa fue buscada, aprendida, asimilada, y respondía a “la ley del deseo”, no a la de la sangre o la patria. Y la segunda, el español, aunque había sido hasta ese momento relegado al recuerdo de la infancia y desusado para la comunicación, estaba todavía presente en el misterio de la poesía o en las cifras, las cuentas, las fechas, los números de calles, que sólo le quedaban en la memoria si el autor las repetía para sí, en español. (2001:100).

En el campo de trabajos forzados, el joven deportado, a quien el partido comunista español le había asignado diversas tareas como “animador cultural”, se siente viviendo nuevamente en la comunidad de la lengua española, compuesta allí en su mayoría por proletarios, y que quizá por este motivo, se le presenta al estudiante burgués con toda su riqueza lexical, en su pluralidad de acentos de las diferentes regiones.

CONCLUSIONES

George Steiner, al hablar del nomadismo lingüístico y de la importancia de la diversidad frente a lo que él llama “el predominio planetario del inglés americano”, ha expresado que “hablamos mundos” ya que las diversas lenguas en que la especie humana se expresa representan posibilidades de un espectro que se presume infinito, y no hay dos lenguas que representen sus mundos del mismo modo, cada lengua articula su estructura de valores, de supuestos, de significados que ninguna lengua supera o iguala exactamente. ”. (1998:118)

Bianciotti, ha expresado repetidas veces sus ideas acerca del tema, y respecto de su propia experiencia deberíamos mencionar nuevamente la relación de la lengua francesa con la intimidad del ser, que hace afirmar a Axel Gasquet lo siguiente: “Pienso que tu identificación “intimista” con la lengua francesa es la cristalización objetiva de un proceso subjetivo” (Gasquet, 2004:114). Bianciotti ha explicado dicha identificación en términos lingüístico – fonéticos, refiriéndose a los mismos sonidos que hacían que la lengua piamontesa de la que aún guardaba recuerdos, estuviera en sus sentimientos más cerca de él mismo (y del francés) que el español. Respecto del tema de la intimidad no se trata ya de que en la otra lengua se exprese un mundo diferente sino que el mundo expresado en otra lengua, en la de su elección artística, parece convenir más a su subjetividad. Estas ideas las ha expresado en entrevistas y también en las autoficciones.

Si digo en español “soledad” 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. Y si digo “la luna”, es ese gran objeto redondo que está allí en el cielo cotidiano, la veo llena y lejana, amable, pero si digo “*la lune*”, la veo del tamaño de una hostia y en una especie de cielo de pantalla interior en mi cabeza.²⁹¹

Je ne soupçonnais pas que chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image que lui appartient en propre. Si je dis *oiseau*, j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s* créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre; je ne renie pas cette hyperbole. (1995 : 330)²⁹²

²⁹¹ Entrevista en *La Nación*, 1996, p22.

²⁹² No sospechaba que cada idioma es una manera singular de concebir la realidad, que lo que ese idioma nombra suscita una imagen que le pertenece en propiedad. Si digo *oiseau* siento que las vocales que separan la *ese*, acariciándola, crean una bestezuela tibia, de plumaje liso y lustroso, que ama su nido; en cambio si digo “*pájaro*”, a causa del acento intenso que suscita la primera, o la penúltima sílaba, el pájaro español corta el aire como una flecha. Me ha sucedido postular que podemos sentirnos desesperados en un idioma y apenas tristes en otro; no reniego de esta hipérbole. (Bianciotti,1996:309)

En última instancia habría que hablar de las razones de elección de la lengua francesa de Bianciotti, fundadas en criterios objetivos de escritura. A pesar del esfuerzo, del miedo y del sentimiento de que para todos era un autor en español que desertaba de su lengua, el francés se le impuso al punto de que le fue imposible escribir en otro idioma. Así como lo fascinaron los poetas, admiró en la lengua francesa un rigor estilístico que trató de aplicar a su escritura. No hay en la literatura de Bianciotti ninguna nostalgia de la lengua de origen. “En francés me hallé como escritor” - ha declarado -. “En castellano no tenía el sentido ni la conciencia de estilo que tengo en francés”²⁹³

Vemos en la escritura autobiográfica, particularmente en la autoficción, un centro nodal que a menudo funciona como lugar donde se formó la personalidad y al que el artista vuelve repetidamente en su obra; desde allí sondea, busca y reescribe las instancias decisivas de su vocación escrituraria.

En el caso de los escritores estudiados, la instancia se complejiza en el cambio de lengua. En la expresión profunda del yo, estalla la relación entre la lengua materna y la lengua adquirida; es en ese nudo de la existencia del artista donde se confrontan y se contraponen. El yo del presente construye su relato en una lengua que no es la del recuerdo, y que como toda lengua es una manera de ver el mundo, construye entonces una realidad que pertenece más a la literatura que al pasado que intenta revivir, más a las estructuras de la lengua, a su léxico, a su sonoridad que a los recuerdos del pasado.

La mémoire se rentoilait-elle ainsi, sans effort? Mais quelle mémoire? De quoi, au juste? Cela m'était-il arrivé, cela s'était-il vraiment produit?

Les mots sont irresponsables, ils se précipitent sur la première lueur, ils dissipent les ténèbres, ils procèdent à la conversion de la fantaisie en mémoire – de même qu'ils imposent au rêve de la nuit la cohérence de la syntaxe, quand les rêves ne souffrent pas

²⁹³ Entrevista en *La Nación*, 1993.

d'être traduits en mots: ils sont la poésie de la pensée et, comme les vers du poète, ils attendent que le rêveur leur accorde un sens, mais pour lui seul, pour ses silences.(86)²⁹⁴

La muy numerosa genealogía literaria presente en todas las obras de Jorge Semprún, que siembra el relato de citas, de poemas, de retazos de la prosa de aquellos que han jalonado su itinerario vital y escriturario, nos habla del espacio privilegiado que ocupan las letras francesas en la vida del artista. No creemos posible deslindar estas preferencias de la elección de su lengua de creación; dice el narrador en *Le mort qu'il faut*:

Je désirais vraiment posséder cette langue, succomber à ses charmes mais aussi lui faire subir les derniers outrages, la violenter. La langue de Gide et de Giraudoux, de Baudelaire et de Rimbaud, mais aussi, surtout, peut-être, au tréfonds, celle de Racine : perfection absolue de l'équilibre entre maîtrise transparente et violence masquée.²⁹⁵ (2001 :96)

Seguramente, los sentimientos de admiración por la lengua francesa y por sus mejores exponentes, tienen un gran peso al momento de la elección de la lengua adquirida para la escritura literaria, sin embargo, en el caso de Semprún también han gravitado otros motivos. Respecto de la escritura en francés de su primera novela, el escritor ha explicado su sorprendente decisión de escribirla en francés, ya que escribió en Madrid las primeras cien páginas, en un ambiente lingüístico en el que se

²⁹⁴ "¿Acaso el recuerdo podía tejerse y destejarse así, sin esfuerzo? Pero ¿qué recuerdo? ¿El recuerdo de qué, exactamente? ¿Me había ocurrido eso, de verdad había sucedido?

Las palabras son irresponsables, se precipitan al primer fulgor, disipan las tinieblas, proceden a convertir la fantasía en memoria –al igual que imponen a los sueños la coherencia de la sintaxis, cuando los sueños no sufren al ser traducidos en palabras: son la poesía del pensamiento y, como los versos del poeta, esperan que el soñador les otorgue un sentido, pero para él solo, para sus silencios." (Bianciotti 2001,82)

²⁹⁵ "Yo deseaba realmente poseer aquella lengua, sucumbir a sus encantos, pero también violentarla. La lengua de Gide y de Giraudoux, de Baudelaire y de Rimbaud, pero también- sobre todo, en el fondo tal vez- la de Racine: perfección absoluta del equilibrio vertiginoso entre dominio transparente y violencia enmascarada." (Semprún 2001, 100)

sentía a gusto, y la escritura en ese momento presentaba el mismo grado de dificultad o de facilidad en ambas lenguas, pero la razón de la elección fue que la experiencia que debía contar había sido vivida en francés, y “el libro me salió en el idioma vital de la peripecia”. En el ciclo de su literatura concentracionaria, Semprún vuelve repetidamente al punto álgido de la experiencia de su vida: la llegada a Buchenwald, con su imagen sobrecogedora de la avenida de los arcos de piedra de las águilas hitlerianas, los ladridos furiosos de los perros, los gritos de los soldados y la caminata descalza por la nieve. En *Le grand voyage*, la imagen se despliega en las últimas páginas, donde el yo de Gérard se ha transformado sutilmente en una tercera persona para poder contar aquello que estaba más allá de la imaginación del joven *maquisard* y la de sus compañeros de infortunio.

La nieve de aquel enero de la llegada al campo, junto a otras nieves de otros presentes del narrador, se muestra en *L'écriture ou la vie* como un lugar del relato donde se producen algunas develaciones importantes: en un accidente pierde momentáneamente la conciencia y cuando la recupera comienzan a surgir en su mente algunas palabras en francés, e inmediatamente su traducción al español, como en un mundo desdoblado al que acompañaba de pronto una dicha de vivir un poco disparatada. Al mismo tiempo, sintió nacer un desasosiego proveniente de la palabra “nieve” que en esa dividida ráfaga de palabras, no había surgido en francés como las demás, sino en español. La inquietud que acompaña a la palabra es fruto quizá, se pregunta el narrador, de su carácter originario. Con maestría, Semprún dirige el relato desde la incipiente sensación de inquietud, al recuerdo cruel de otro tren y de la voz implorante del *gars de Sémur* que le imploraba que no lo abandonara e inmediatamente aparece el recuerdo de la entrada al campo:

C'était ainsi, dans l'éclat de ce souvenir brutalement resurgi, que j'avais su qui j'étais, d'où je venais, où j'allais réellement. C'était à ce souvenir que se ressourçait ma vie retrouvée, au sortir du néant. (...)

L'essentiel, c'était que j'avais sauté dans un vacarme de chiens et de hurlements des S.S., sur le quai de la gare de Buchenwald.

C'était là que tout avait commencé. Que tout recommençait toujours. (229)²⁹⁶

Bruno Blanckeman, al analizar las nuevas formas del relato autobiográfico de expresión francesa, habla de una especie de consolidación del escritor en las palabras: *“Le sujet s'enracine dans l'écriture par une lente remontée vers ses origines multiples que le récit, s'inspirant du modèle archéologique, explore en souterrain, dont il exhume des reliques et interprète les vestiges.”* (Blanckeman 2002,130)

No hacen otra cosa estos escritores que se dan a sí mismos otro nacimiento en la lengua adquirida, van hacia su pasado con un bagaje de reflexiones que no sabrían dejar fuera del relato porque en ese viaje es donde se constituyen como escritores, ya sea para dejar testimonio de la historia contemporánea en su memoria traumática y de la historia política, o en otro extremo, para dar cuenta de la propia personalidad, de las obsesiones más íntimas, experimentando una conciencia de sí que se origina en su relación con la lengua.

²⁹⁶“De este modo, en el resplandor de este recuerdo resurgido brutalmente, supe quién era, de dónde venía, adónde me dirigía realmente. En este recuerdo volvía a sus raíces profundas mi vida recuperada, al salir de la nada.” (...)

“Lo esencial era que había saltado en un estrépito de perros y de aullidos de los S.S. al andén de la estación de Buchenwald.

Allí es donde había empezado todo. Donde todo siempre empezaba de nuevo”. (236-237).

CONCLUSIONES

Habíamos partido en este trabajo de las reflexiones acerca de la génesis y la existencia de la “autoficción”, que surgían al mismo tiempo que la denegación de la autobiografía. “*Autobiographie, non!*” proclamaba Serge Doubrovsky, creador del neologismo, en la contraportada de su libro *Fils* al mismo tiempo que afirmaba que lo que allí se contaba era ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales. El rechazo del autor a la autobiografía no era único ni nuevo en la literatura, pero a partir de esta negación se propagaba, se difundía y fortalecía el término “autoficción” en la discusión teórica francesa.

También en la contratapa de *Esquisse pour une auto-analyse*, de Pierre Bourdieu, escrito en alemán pocos meses antes de morir el autor, y publicado póstumamente en francés, aparece el rechazo a la autobiografía. La explicación, que insiste en la denuncia de la ilusión biográfica y la desconfianza acerca del género,²⁹⁷ se sostiene en su epígrafe “*Ceci n’est pas une autobiographie*”, que al aludir a la pintura de René Magritte, pone en guardia acerca de una manera demasiado inocente de leer una obra que habla en primera persona de momentos de su vida, pero cuyo propósito tiene que ver con la validación de su teoría y una objetivación de sí, más que con un análisis del yo del autor.²⁹⁸

Vimos como también Héctor Bianciotti se mostró reacio a llamar a su ciclo “autobiografía”, argumentando la imposibilidad de practicar este género cuando se ha sido o se es un novelista, como era su caso, pero luego también presentó sus reparos a la

²⁹⁷ (le genre) “il m’est profondément antipathique et l’aversion mêlée de crainte qui m’a conduit à décourager plusieurs “biographes” s’inspire des raisons que je crois légitimes” P. Bourdieu. *Esquisse pour une auto-analyse*. Raisons d’agir. 2004, p9.

²⁹⁸ Ver: Stéphanie Roza, « P. Bourdieu. *Esquisse pour une auto-analyse* », *L’orientation scolaire et professionnelle* [Online], 35/3 | 2006, Online since 28 September 2009, connection on 09 October 2014. URL: <http://osp.revues.org/1030>. Sobre la obra de Bourdieu, el epígrafe, la falta de certidumbres respecto del género y el rechazo del mismo, se exploya J. Amicola en la Introducción de *Autobiografía como autofiguración*. pp11-47

clasificación de “autoficción”, que él mismo había elegido para su obra, dejando finalmente de lado la cuestión. Aunque desde los títulos, los prólogos u otras instancias prefaciales los autores pueden proponer al lector un tipo de lectura: autobiográfica o de ficción, esto no aparece en los tres libros cuyos títulos, de un desarrollo marcadamente lírico, no aluden a una trayectoria vital ni a un protagonista.

El paratexto editorial escamoteó asimismo la distinción genérica; en la contratapa de la edición de la colección “*Le livre de poche*”, de Grasset se lee: “*Amours, révoltes, découvertes: c’est en grand romancier-et en styliste impeccable-qu’Hector Bianciotti compose cet autoportrait, couronné par le prix littéraire Prince Pierre de Monaco.* » y se agrega un prólogo donde se resume brevemente la vida y la obra del autor. La contratapa de *Le pas si lent de l’amour*, indica en primera instancia una fecha, la de la llegada a Nápoles, alude a la memoria y a los personajes que componen “*cette autobiographie*”, por momentos sátira y por otros, tragedia. El último párrafo de esta contratapa agrega: “*Récit picaresque, journal d’un moraliste, autofiction*²⁹⁹ au grés des battements du cœur, c’est le destin d’un homme, quand se lève le soleil de la mémoire ». En el último libro no hay ninguna explicitación genérica, aunque se hace referencia a la mezcla de exactitud y sueño en la pintura de un fresco vivo.

Todas estas vacilaciones respecto de una obra que presenta la hibridez característica de una construcción elaborada a partir de elementos autobiográficos y ficticios, sugeridos o reivindicados, nos fueron acercando al camino de la autoficción de la que ha dicho acertadamente Alberca: “No sabría decir si se trata de una deriva de la autobiografía hacia la ficción, una forma de afrontar las supuestas limitaciones de la autobiografía convencional o de una invasión silenciosa y pacífica, pero colonialista, del territorio autobiográfico por la novela.” (Alberca, 2007:159)

²⁹⁹ Los subrayados son nuestros.

El ciclo autoficcional de Héctor Bianciotti nos dio la oportunidad de reflexionar acerca de un género que se presentó al mundo de la teoría como una manifestación contemporánea de la forma autobiográfica, y que reconociendo sus límites, dudó de su existencia, la discutió, puso en marcha sus mecanismos de defensa y fue asumiendo sus propias contradicciones, como constitutivas de su identidad. Por otra parte creemos haber puesto en evidencia la asiduidad con la que los defensores de la autoficción o aquellos que proclaman su validez, reconocen la correspondencia de sus investigaciones con las de los teóricos tradicionales de la autobiografía, lo que nos permitió en no pocas ocasiones recurrir indistintamente a ambos. De allí que hayamos tratado de leer la escritura de Bianciotti no solo aceptando tal ambigüedad genérica sino convencidos de que las transformaciones continuas que se producen en los sistemas literarios, enriquecen tanto las posibilidades analíticas como las artísticas. En razón de esto se nos presentó un ineludible camino metacrítico para llegar al análisis y evaluación de los aportes de la crítica al corpus que consideramos.

La obra literaria de un escritor, salvo de aquellos que producen rupturas o proyectos escriturarios de vanguardia, guarda estrechas relaciones con el medio en que tiene lugar, de allí la importancia de leer los textos de un autor en el contexto en que fueron escritos y en relación a la propia obra. En el mundo literario de la década del 90, la aparición de las autoficciones de Bianciotti no era una novedad: la eclosión de la literatura del yo era un hecho consumado, y que el escritor, siendo a la vez crítico literario y lector de una editorial emprendiera esa vía, no era imprevisible. Sus autoficciones se engendran entre dos lenguas, pero la asunción de la primera persona y la voluntad de estructura como trayectoria de una vida se hace en francés, después de su consagración, corolario de su definitiva aceptación en el centro cultural más deseado,

lugar desde donde el escritor decide revisar su trayectoria y aportar el cúmulo de vivencias lejanas a la centralidad en la que se sentía definitivamente instalado.

Su significación no residiría, en nuestra visión, en una innovación respecto de los géneros ni de las prácticas escriturarias que pone en juego, sino en la manera en que el escritor se insertó en una tradición cultural y lingüística para poner en valor su intimidad vasta y lejana, en una lengua adoptada. Las manifestaciones autobiográficas y ficcionales que vuelven a presentarse en el ciclo, y que en textos anteriores se hallaban desperdigadas o difuminadas en español, encuentran en la lengua de elección, de creación literaria, una coherencia novelesca que proviene de pensar la propia vida como una novela y de la voluntad del autor de recrearla literariamente. Esta historia de sí, que Bianciotti produjo en discontinuidad, encuentra en la autoficción en francés, la manera de representar su trayectoria como en un doble espejo, o doble artificio en que el que se refleja alguien que no es exactamente como él, en una lengua que no es la suya; pero hay ineludiblemente en ese espejo un espacio para la profundidad de un tiempo en que se gestó todo, un tiempo en que lo íntimo y la experiencia vital tenían lugar en otra lengua, lo que dejará sus marcas tanto en el recuerdo de las vivencias como en la expresión de las mismas.

Al revisar las reescrituras de Bianciotti en referencia a la construcción de un imaginario personal, sopesamos la valoración de las imágenes referidas a los tópicos más característicos de las escrituras del yo porque entendíamos que estas imágenes son instrumentos fundamentales en la fijación de una identidad que se va gestando en la escritura entre dos lenguas, a la vez que una herramienta valiosa de penetración textual. Las reescrituras de las imágenes de la pampa, el padre, la madre, el jardín, nos hicieron ver que Bianciotti no clausura los sentidos de las mismas, los enriquece, los acota, o los desarrolla. Esas imágenes primigenias, permeables porque el autor las atraviesa con

sentidos nuevos, antiguos o móviles, se nos presentaron como islotes fluidos, con un grado de plasticidad que permitía adecuarlas al nuevo contexto en el que la integración, superposición y fusión de discursos autobiográficos y ficcionales les daban nueva vida.

En la constante interacción en que nos encontramos los lectores de Bianciotti de campos textuales y extratextuales, en los que se superponen las novelas, las entrevistas, los textos escritos para los periódicos y los datos de la vida del escritor ya conocidos, nos pareció adecuado interrogarnos acerca del valor que este tipo de escritura tiene para el narrador. Encontramos entonces que Bianciotti plantea reiteradamente un tema a lo largo del ciclo autoficcional, que ya había desarrollado en los libros anteriores³⁰⁰ y que reaparecía en sus reportajes y filmaciones: el sujeto narrador es el escriba encargado de salvar del olvido lo vivido. Se escribe para que no desaparezca del todo aquella aventura de los piamonteses al otro lado del océano, todo el esfuerzo y el trabajo que aportaron con la esperanza de formar parte de una nueva comunidad, y toda su carga de frustración; se escribe para hacer revivir a los muertos, en una labor que el narrador imagina instituida por su madre, quien lo hizo destinatario de la memoria familiar.

Pero el relato no sabría prescindir de la gestación de una imagen de sí, donde el escritor optó por fusionar los recuerdos de su propia existencia con la de otros reales o imaginados, en un juego paradójico de máscaras donde la autenticidad juega sus valores en el conocimiento de sí que le aporta la experiencia propia o ajena, en la profundidad de la sensación o emoción que suscita y en la ineludible culpa que reaparece en los meandros de la memoria. Aunque la restitución del pasado no sea posible, y todo lo vivido se evapore “*comme l’écume à la crête des vagues; comme la trace de l’oiseau dans l’air*” todo podrá ser recuperado en el arte.

³⁰⁰ Ver la figura de “el escriba” que desarrolla en “Les initiales” de *L’amour n’est pas aimée*.

Por otra parte, para comprender el proyecto literario autoficcional de Bianciotti hemos debido partir de su particular manera de negar y rechazar su legado lingüístico y nacional, situándose enteramente fuera de dicho espacio con el cambio de lengua, tratando de integrarse a un universo que consideraba culturalmente más dotado, haciendo una elección estética, lingüística y formal para definirse él mismo, como escritor, dentro de un ansiado espacio literario. Entre las variadas estrategias de integración, la obra de Bianciotti aparece en el campo de la producción francófona institucionalizada y consagrada por el centro parisino, ostentando una estética de la doble pertenencia cuyas características están en un todo de acuerdo con las expectativas de sus lectores y críticos franceses.

BIBLIOGRAFÍA

Obra de Héctor Bianciotti

BIANCIOTTI, H. *Salmo en las calles*.

Detrás del rostro que nos mira, Buenos Aires, Sudamericana, 1968

Les autres, un soir d'été, Paris, Gallimard, 1970.

Los desiertos dorados, Barcelona, Tusquets, 1975.

Ritual, Barcelona, Tusquets, 1973.

Le traité des saisons, Paris, Gallimard, 1977. *La busca del jardín*, Barcelona, Tusquets, 1978.

Sans la miséricorde du Christ, Paris, Gallimard, 1985. (*Sin la misericordia de Cristo*, Barcelona, Tusquets, 1987)

Seules les larmes seront comptées, Paris, Gallimard, 1988.

L'amour n'est pas aimé, Paris, Gallimard, 1982. (*El amor no es amado*. Barcelona, Tusquets, 1983.)

Le pas si lent de l'amour. Paris, Grasset, 1995. (*El paso tan lento del amor*. Traducción de Ernesto Schóo. Barcelona. Tusquets, 1996.)

Ce que la nuit raconte au jour. Paris, Grasset, 1992. (*Lo que la noche le cuenta al día*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, Tusquets, 1993.

Comme la trace de l'oiseau dans l'air. Paris, Grasset, 1999. (*Como la huella del pájaro en el aire*. Traducción de Ernesto Schóo. Barcelona, Tusquets, 2001.)

Une passion en toutes lettres, Paris, Gallimard, 2001.

La nostalgie de la maison de Dieu, Paris, Gallimard, 2003.

Lettres à un ami prêtre, Paris, Gallimard, 2006.

Artículos, Notas y Entrevistas

BIANCIOTTI, H. « Les années européennes », Propos recueillis par Pierre Maury, *Magazine Littéraire*, 335, septembre de 1995, pp.98-101.

« Larbaud: primer centenario » Quimera 11, 1981, p. 19-21.

« La vida es muy mala novelista » Entrevista con Claudio Zeiger, *Primer Plano*, 11/8/1996, p. 3.

« El trasplante de una lengua » en *Clarín. Cultura y Nación*, 20/3/1997, pp 2-3

« La felicidad del poeta » Suplemento cultural de La Nación 1/2/1998 p.2

« El pasaje de una lengua a otra » en *El perseguidor*, Año II N°3, Buenos Aires, 1996, p15-18

« L'originalité en littérature », Discours académiques. Séance publique annuelle, le mardi 26 octobre 1999. www.academie-francaise.fr/inmortels7discours-5academies/bianciotti.html.

« Héctor Bianciotti en Buenos Aires », entrevista de Odile Baron de Supervielle, La Nación, 28 de julio de 1996.

« Les mots et moi » en *Delirium Interview*. Recueillis par Fabrice Desplans. 7/8/2003

« Autodefiniciones » La Nación, 2/5/2001.

Obra completa de A. O. Barnabooth, de Valéry Larbaud. Prólogo de Héctor Bianciotti, Barcelona, Igitur, 2005. Traducción de Adolfo García Ortega. www.cervantes.com.

Sobre la obra de Héctor Bianciotti

ARRO, Evelin. “Héctor Bianciotti en viaje hacia París” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2008, vol. 37.

- GASQUET, Axel. "L'Autofiction en Langue Française chez Hector Bianciotti" en *L'Esprit Créateur*, vol. 44, N° 2, 2004, p40-50
- Lingua franca*. Buenos Aires, Simurg, 2004.
- La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe, Universidad del litoral, 2004.
- Los escritores argentinos de París*. Santa Fe, Universidad del litoral, 2007.
- GIORDANO, Alberto. "Situación de Héctor Bianciotti. El escritor argentino y la tradición francesa" *Hispanamérica* 84, 1999, p 3-12.
- "El teatro de la memoria (Sobre *Sin la misericordia de Cristo*) en *Revista de Letras* 8, 2000, p 127-136
- Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- LEGAZ, María E. "Héctor Bianciotti en la lengua francesa: el espacio autobiográfico" en *Tramas ... para leer la literatura argentina .I Generaciones Perdidas*. Vol. III- Nro. 7, Buenos Aires, 1997.
- "Héctor Bianciotti: el otro, el mismo" en *Estudios argentinos de literatura de habla francesa. Herencia y transmisión, Lealtad y traición, Literatura comparada*. Universidad Nacional de Córdoba, 2013, pp43-50
- PAZ, Octavio. "Héctor Bianciotti: la liberté et la forme" en *Le Monde*, Paris 7/02/92
- PODLUBNE,J. y GIORDANO, A. "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti" en *La narración gana la partida. Historia crítica de la Literatura Argentina*, Vol.11.Buenos Aires, Emecé, 2000.
- RODRIGUEZ, Héctor. "Lengua, nación y territorio en Héctor Bianciotti" en *Tramas... para leer la literatura argentina .I Generaciones Perdidas*. Vol. III- Nro. 7. Buenos Aires, 1997.
- SALEM, Diana. *Variaciones sobre la nostalgia. Una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Biblos, 2007.

VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor, 1989.

Sobre Autobiografía y Autoficción

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

“¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en Cuadernos de CILHA N°7/8 (2005-2006)

AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración*. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Rosario, Beatriz Viterbo Editora. CINING, 2007.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

BOURGELIN, Claude. “Pour l’autofiction” en *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, sous la direction de C. Bourgelin, I. Grell et R. Roche. Presses Universitaires de Lyon, 2008. P1-20.

CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.

“La veta autobiográfica”, en Noé Jitrik: *Historia crítica de la Literatura argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.

COLONNA, Vincent. “Défense et illustration du roman autobiographique”. Sitio de Internet <http://www.fabula.org>, abril 2004.

L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature <http://tel.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>. 1989

De MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración” en VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Anthropos, Barcelona, 1991

GARCÍA, Mar. “L’étiquette générique de l’autofiction: us et coutumes” *Cédille. Revista de Estudios Franceses*. N°5, abril de 2009. pp 146-163.

- GASPARINI, Ph. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil, 2008
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. Éd. Du Seuil, 1991
- GENON, Arnaud. "Note sur l'Autofiction et la question du sujet" site de "La revue des ressources"
- GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- JEANNELLE, Jean-Louis et VIOLLET, Catherine (dir), *Genèse et Autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2007.
- JENNY, Laurent. «L'autofiction». *Méthodes et problèmes*". 2003. Site de internet:http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/a_fintegr.html; 23/07/08
- LEJEUNE, Philippe *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971
- Le pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- Moi aussi*. Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- MOLLOY, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto sur, 1990.
- VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris, Grasset, 2005

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, México-Buenos Aires , Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1993

La chambre claire, Paris, Seuil, 1980. (*La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1992.)

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.

BLANCKEMAN, Bruno. *Les Fictions singulières, étude sur le roman contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur. 2002.

BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Nathan Paris, 2000.

CASANOVA, Pascale. *La República mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, coll. "La couleur des idées", 1998.

COURTÈS, Joseph. *Análisis Semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos, 1997.

DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris, Éd. du Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro, o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial, 1997.

FILINICH, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.

FOUCAULT, Michel. *La hermenéutica del sujeto*. México, Fondo de cultura económica, 2002.

"¿Qué es un autor?", en *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.

GENETTE, G. *Figures I*, Paris, Éd. du Seuil, 1976

Figures II, Paris, Éd. du Seuil, 1979

Figures III, Paris, Éd. du Seuil, 1972.

Palimpsestes La littérature au second degré. Paris, Ed. du Seuil, 1982.

- Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1987.
- Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- GALLI, Pauline (Paris 8), "Paul Valéry: autour de la figure de Narcisse", *Arts poétiques et arts d'aimer*, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1073.php>
- HUSTON, Nancy. "Nord Perdu" en *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Jean-Pierre Castellani, María Rosa Chiapparó et Daniel Leuwers, comp. Publication de l'Université François Rabelais, Tours, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986.
- KRISTEVA, Julia. "El amor por la otra lengua". La otra lengua o traducir lo sensible. En *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MORAN, Julio César. *Proust ha desaparecido*. Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.
- PORRA, Véronique, "Les "convertis" de la francophonie: entre création artistique, stratégies et contraintes" en *La Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Tours, 2001.
- REYES, Graciela. *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. II Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Méjico, Siglo XXI, 1995.
- Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996.
- SEMPRUN, J. *Le Grand Voyage*. Paris, Gallimard, 1963.
- L'Ecriture ou la vie*. Paris, Gallimard, 1993. (1995. *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets.)
- Le Mort qu'il faut*. Paris: Gallimard, 2001. (2001. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona, Tusquets)

“La memoria como escritura: entrevista con Jorge Semprún”.
2003 <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-memoria-como-escritura-entrevista-con-jorge-semprun>

STAROBINSKI, Jean. *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle, suivi de Sept essais sur Rousseau. Paris, Gallimard, 1971.

STEINER, G. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

Errata. El examen de una vida. Madrid, Siruela, 1998.

TODOROV T. *Nous et les autres*, Seuil, 1989

L'homme dépaycé, Seuil, 1996

Deberes y delicias. Una vida entre fronteras. Fondo de Cultura Económica, 2003.

VALÉRY, Paul. *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1960

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Antropología del Imaginario*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008.

DATOS SOBRE EL AUTOR HÉCTOR BIANCIOTTI

Nace en la localidad de Calchín, cercana a Villa del Rosario, provincia de Córdoba, el 18 de marzo de 1930, en una familia de arrendatarios de origen piamontés, dedicados, los hombres a la agricultura y las mujeres a las tareas de la casa.

1941-Después de unos años en una escuela rural, cursa estudios en el colegio San Buenaventura en Córdoba, ingresa al Seminario y sale a los 18 años. Comienza a estudiar francés.

1947- Trabaja en Villa del Rosario en casa de un notario y luego en la Fábrica Militar de Aviones en la capital cordobesa.

1950- Se traslada a Buenos Aires, donde escribe y hace teatro. Subsiste con estrechez trabajando en una empresa de propiedad horizontal durante cuatro años.

1955- Por recomendación de Wilcock decide marcharse del país. Se va a Italia en febrero, desembarca en Nápoles, luego se instala en Roma, donde vive en extrema pobreza. Luego se traslada a Madrid y permanece allí cuatro años.

1961- En febrero se instala en París donde trabaja como asistente en espectáculos de ópera. La pintora Leonor Fini le ofrece su casa, donde permanecerá por más de siete años. En 1962 es contratado como lector externo en Gallimard.

1964- Después de trabajar dos años como lector externo, comienza su carrera de « cronista literario »

1967- Escribe crónicas literarias en el diario *Le Nouvel Observateur*, durante catorce años.

1981- Obtiene la nacionalidad francesa.

1982- Recibe el premio al Mejor Libro Extranjero por *L'amour n'est pas aimé*

1985- Recibe el premio Fémina por *Sans la miséricorde du Christ*.

1996- En enero es elegido Académico de la Lengua por los miembros de la Academia Francesa. Regresa al país, por un breve período. Ese mismo año es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Córdoba. Se realiza una segunda edición de *El paso tan lento del amor*.

1997- Visita la Argentina como integrante de la comitiva del presidente Jacques Chirac, que lo eligió como eslabón y prueba de los lazos franco-argentinos.³⁰¹

³⁰¹ Ver La Nación, « Sobre el amor y la originalidad » por Pedro Rey, París, 1º de agosto de 1999 para la Nación.

1999- Vuelve a la Argentina por un breve tiempo.

2012- El 11 de junio, a los ochenta y dos años, muere en un hospital de Paris, en el distrito XVI, de mal de Alzheimer, después de siete años de declarada su enfermedad.

Recibió también distinciones honoríficas como La Orden de la Legión de Honor y la Orden Nacional del Mérito.