

Conformación y articulación de los autobiografemas ‘memoria’ y ‘olvido’ en dos autoficciones argentinas

Ariel Ingas*
Universidad Nacional de Córdoba
arielingas@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/08/21
Fecha de aceptación: 02/11/21

RESUMEN

El presente artículo expone los resultados de la comparación entre las diferentes estrategias de conformación y articulación de autobiografemas en dos autoficciones de escritores argentinos: *El común olvido* de Silvia Molloy y *La busca del jardín* de Héctor Bianciotti. Para el análisis, se seleccionó la categoría de ‘autobiografema’, la cual permitió complejizar, en el desarrollo de este escrito, el alcance de su significado y sentido. También, se abordaron aquí ‘la memoria, los recuerdos, el olvido’ como ejemplos de esas recurrentes unidades narrativas y se indagó sobre las estrategias utilizadas por cada autor en su construcción y articulación según un encuadre epistémico que nos proveyó las herramientas teóricas para el estudio de la categoría. Este trabajo coteja los hallazgos realizados al observar la textualización que cada autor realiza subjetivamente de los autobiografemas mencionados, de manera que han quedado identificadas las estrategias retóricas puestas en funcionamiento por Molloy y Bianciotti y cómo la elección de esas estrategias resulta en diferentes modos de autoconfigurarse, construye una identidad y un mundo propio donde se narran las vidas de los autores en primera persona.

Palabras clave: Autoficción. Autobiografema. Memoria. Autoconfiguración.

Configuration and articulation of the autobiographemes ‘memory’ and ‘oblivion’ in two Argentinian autofictions

ABSTRACT

This article shows the findings that resulted from the comparison between different strategies in the configuration and articulation of autobiographemes by the Argentinian writers Silvia Molloy and Héctor Bianciotti in their autofictions, *El común olvido* and *La busca del Jardín*, respectively. The analysis of the category ‘autobiographeme’ was selected for this article, also, the epistemic contributions that added to the complexities for the scope of meaning of the term. It is, moreover, a topic in this article the study of ‘the memories and oblivion’ as examples of those narrative and recurring units and how they were constructed and organized by each author. Those autobiographemes were analysed in light of a theoretical framework that provided the necessary tools for the study. This work also compares the findings for the writings of the autobiographemes by each author, which made possible to identify the rhetorical strategies that operate in Molloy’s and Bianciotti’s writings. This comparison between the selection of those strategies show different ways to self-configuration, it creates an identity and a world of their own in which the lives of the authors are narrated in the first person.

Key words: Autofiction. Autobiographeme. Memory. Self-configuration.

*Es Magíster en literaturas y culturas comparadas y también Licenciado en español, lengua materna y extranjera y Profesor y Traductor público de inglés. Es docente en la Universidad Provincial de Córdoba. Integra del equipo de investigación “Intimidad y memoria en las escrituras del yo” (Universidad Nacional de Córdoba). Actualmente está cursando el doctorado en Letras.

El trabajo que aquí proponemos se desprende de una investigación¹ encuadrada en las *escrituras del yo* y más específicamente en el marco de la indagación de los relatos autoficcionales. Si bien la investigación se realizó sobre diversos aspectos que fueron comparados en las dos obras de nuestro corpus, para los fines de esta publicación y observando el límite de extensión para este artículo, hemos tomado solo uno de los aspectos que formaron parte del estudio. Nuestra propuesta tuvo como uno de los ejes conceptuales y epistemológicos la categoría de autobiografema en dos autoficciones de autores argentinos contemporáneos: *La busca del jardín* (1978) de Héctor Bianciotti y *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy. Por lo tanto, hemos analizado teóricamente dicha categoría –definición, características, complejidad– y su funcionalidad estratégica en las obras seleccionadas. A través de la comparación de los resultados encontrados esperamos haber contribuido a las actuales discusiones sobre las literaturas del yo y al más amplio conocimiento de las obras de los autores elegidos.

El marco teórico que encuadra las *escrituras del yo* nos permitió explorar las formas en que esos dos autores argentinos, por medio de la conformación y articulación de los autobiografemas constitutivos de sus relatos autoficcionales, se autoconfiguran y proyectan al presente de la escritura una carta de presentación, resultante de la narración de un derrotero vital.

En lo que respecta a la metodología aplicada, esta responde a los objetivos



propuestos en la investigación. Así, los objetivos generales fueron configurados en función de incluir y examinar teóricamente el empleo de la noción ‘autobiografema’ en términos de las estrategias textuales que los conforman, sus atribuciones genéricas y la construcción del yo resultante –autoconfiguración– de sus articulaciones en el marco de estas ficciones autobiográficas.

1) Los autobiografemas: conformación y articulación

La categoría ‘autobiografema’, central a nuestro proyecto, es una noción que Sylvia Molloy trabaja en su artículo *At face value: Autobiographical writing in Spanish America* [Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica], en el que la define como “...recurring units that would signify in a manner sufficiently stable so as to establish, if not a model for autobiography, continuity in autobiographical discourse.” (Molloy, 1984: 15) [unidades recurrentes que podrían transmitir, de manera suficientemente estable, un significado que establezca, sino un modelo para la autobiografía, una continuidad en el

¹ El trabajo se llevó a cabo como requisito final de la Maestría en Literaturas y Culturas Comparadas de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.

discurso autobiográfico]. Estas categorías han sido estudiadas en tanto unidades de sentido que, a modo de cuentas engarzadas en la textualización autoficcional, conforman la totalidad de los textos analizados. La infancia, el primer viaje, personajes recurrentes del núcleo familiar, el exilio, el regreso y la escritura son algunos de los tópicos o episodios que ambos autores exponen y que se pueden rastrear, no solo en las autoficciones que analizamos aquí, sino en la mayoría de las obras que han publicado. También se refiere a estas unidades narrativas Irene Klein, quien, en su libro *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida* (2008), analiza estas unidades de sentido y si bien su investigación es desarrollada en la actividad de la narración oral de historias de vida, hemos considerado el trabajo de Klein como un texto esclarecedor en el estudio de los autobiografemas. Dice Klein, refiriéndose a las unidades que construyen el relato autobiográfico, que “los hechos [que conforman el relato de vida] son configurados de tal modo de convocar el sentido que la tradición cultural o el imaginario social les ha conferido. Por lo tanto, las narraciones de vida narran lo que una cultura articula previamente como relato” (Klein, 2007: 22). Sylvia Molloy coincide en esta idea; la autora discrepa con James Olney, cuando el autor afirma que “no hay reglas ni requisitos formales que limiten al autobiógrafo en ciernes” (Olney citado en Molloy, 1996:2). Escribe Molloy en respuesta a Olney: “Por el contrario. Pienso que sí existen tales modelos, en la escritura autobiográfica como en toda escritura, aun cuando la pretensión del autobiógrafo a la originalidad... las disimule” (Molloy, 1996: 27). Es decir, el autor de la autoficción obedece un inconsciente mandato cultural y social que lo excede por medio de la selección de los autobiografemas o episodios que

decide incluir en su narración. A la decisión voluntaria del autobiógrafo, aparentemente consciente, sobre lo que ha decidido incluir o no como serie de sucesos para narrar su historia, se suma ahora la noción de que esas decisiones han sido de alguna manera ya decididas social y culturalmente. La producción del autobiógrafo se torna, entonces, en un entramado que, luego de un proceso de decodificación, permite leer entre líneas las expectativas, los miedos, las pasiones y diversos sentimientos y sensaciones de una sociedad. El autobiógrafo y su texto pasan a ser una especie de lienzo en el que no solo se ven dibujados los hechos que han conformado una vida sino también, y de manera muy interesante, una reveladora imagen del grupo humano en el que ese texto se materializa. Otro autor que hace referencia a estas unidades es José Amícola quien, en su libro *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, cita a Fredric Jameson para quien “existen en las narraciones de veta autobiográfica ciertas cápsulas discursivas” (Jameson citado por Amícola, 2007: 238) denominadas “matrices narrativas inconscientes”. Según Amícola, Jameson explica estas “cápsulas” como “meandros del ‘racconto’ [que] presentarían una estructura inestable y hasta a veces contradictoria, conservando una serie de eventos fijos que requerirían la constante repetición, permutación y una siempre incesante resolución estructural” (Jameson citado por Amícola, 2007: 238). Entonces, la categoría de autobiografema, tomada de la definición de Sylvia Molloy y enriquecida por los debates y aportes de varios investigadores en función de la estructura y características de la unidad narrativa ha sido la unidad de análisis en que hemos dividido los relatos analizados. Estas unidades de sentido

han sido estudiadas en su conformación para luego advertir cómo cada uno de los autores de nuestro corpus las ha articulado y cuáles son los resultados de esas articulaciones y así observar las características de las autorrepresentaciones resultantes de los relatos. Hemos analizado los autobiografemas 'memoria y olvido' que tanto Molloy como Bianciotti seleccionan para la composición de sus autoficciones y hemos abordado su estudio desde diferentes artículos escritos sobre las narrativas de los autores.

En el caso de Molloy, el trabajo que ha guiado nuestro análisis es *La memoria desviada en la ficción materna* de María Vicens y, para el estudio sobre Bianciotti, hemos seleccionado el texto de María Elena Legaz *Héctor Bianciotti: el otro, el mismo* de 2013.

2) La memoria en Molloy

En *El común olvido*, los recuerdos, los olvidos, las maneras en que se recuerda y "los trabajos de la memoria" -concepto que desarrollara Jenin (2002) en su libro homónimo-, van conformando un autobiografema extremadamente significativo presente en esta y otras autoficciones de la escritora. A lo largo de toda la obra hay una continua exploración de los mecanismos por los cuales se puede recordar u olvidar. Uno de los aspectos de la memoria en el texto de Molloy es que el recordar es una actividad individual pero también colectiva. Dice Vicens en su texto: "la memoria es una trama social construida colectivamente, la estructura narrativa de *El común olvido* absorbe las voces de los otros sin distancia (es decir, sin comillas, ni ningún tipo de marca tipográfica), para integrarlas a la construcción de esa primera persona y al proceso de hacer memoria" (2010: 8). Hablamos de una

memoria colectiva en el sentido de varios sujetos intentando construir un acontecimiento que, justamente por la diversidad de miradas que lo abordan, resultará en la producción de un acontecimiento multidimensional. A la manera de la fábula de los ciegos y el elefante en que cada uno toca el elefante y da su versión, verdadera por cierto pero incompleta, Daniel (el protagonista de la autoficción de Molloy) descubre que la memoria y los recuerdos tanto propios como ajenos construyen colectivamente un algo multifacético, una vida –en este caso la de su madre– disociada, ambigua, poliédrica. Desde el título de la obra se advierte que el olvido también puede ser común, es decir, como con la memoria, este puede ser construido. Molloy introduce en su obra la noción de que lo que no se recuerda, eso que escapa a la memoria, también puede ser común, producto de la construcción entre varias personas. Los recuerdos pueden pasar de una persona a otra haciendo que la duda que aparece, al no poder hacer encastrar recuerdo y hecho vivido, no tenga importancia. Pero incorporar el recuerdo sea propio o ajeno se torna esencial. Daniel duda todo el tiempo en cuanto a si los recuerdos son propios o de su madre. Dice, con respecto a un amigo de Julia que él tal vez conoció: "Son pocos los recuerdos que tengo de él y a estas alturas no sé si son míos" (Molloy, 2002: 38).

Si bien la memoria individual contribuye a la construcción colectiva, la propuesta de Molloy en la conformación de este autobiografema es la noción de que las resultantes de los procesos de rememoración no son confiables. En la obra, se describen dos personajes que tienen muy buena memoria, y si bien uno de ellos es presentado como poseedor de un "don", hay en la descripción de este personaje algo del orden de la burla y el escepticismo. El personaje es Simón, pareja de Daniel, a quien Daniel recurre

cuando necesita algún “dato preciso”. Sin embargo, se refiere a Simón como a alguien que tiene “una prodigiosa capacidad para recordarlo todo. *Mr. Memory*, le digo a veces porque es un don que me impresiona; a él, en cambio, parece molestarlo.” (Molloy, 2002: 183) Podríamos decir que la concepción de la autora sobre la memoria es una que supone una esencia inherentemente engañosa y poco confiable. De hecho, en *El común olvido*, los recuerdos son cuestionados en todo momento. Por un lado, encontramos la idea de que son material indispensable y esenciales en la construcción de ese pasado ido que se intenta traer al presente y por otro, la convicción de que ese material que los recuerdos acercan al hoy pueden y seguramente estarán intervenidos por el devenir vital de quien recuerda haciendo de la versión recordada una construcción más que una reproducción del acontecimiento. Y de alguna manera en el extremo de esa idea, la memoria puede dar paso a la fabulación, al invento, a la mentira. Daniel decide averiguar sobre la historia de su familia paterna, y al hablar de su abuelo recuerda: “mi madre tampoco recordaba, pero inventaba: habrá llegado con una mano atrás y otra adelante, no tenía dónde caerse muerto, en Irlanda habrá sido ladrón de ovejas” (Molloy, 2002: 89). Los recuerdos que no se tienen pueden ser inventados o reinventados. La propuesta parece ser no perder la batalla frente al mecanismo de recordar, no permanecer vulnerable a sus designios sino convertirse en sujeto activo al mando de la memoria; esa batalla que no debe ser perdida está presente en la escritura y en cómo la narración del hecho concentra toda la atención y no el hecho en sí. Reflexiona Daniel al no poder recordar detalles de su casa natal: “casi no recuerdo la casa donde nací y donde pasé mis primeros años, y lo poco que sí recuerdo no es grato ¿para qué entonces reinventarla?”

(Molloy, 2002: 53). De cualquier manera, ese proceso de rememoración al que Molloy ha dedicado bastantes escritos en el campo académico aparece en el texto como una sugerencia de que vivimos de recuerdos armados, de narraciones que son inherentemente ficcionales, que los sujetos actuamos atravesados por tiempos, experiencias y emociones que nos hacen resignificar los acontecimientos vividos continuamente y que la memoria no escapa a esas intervenciones. Además, el engaño de la memoria estaría dado incluso por la sensación de haber obtenido “*the whole picture*” [la fotografía integral], como la que persigue Daniel, ya que después de haber llegado a esa fotografía integral, Daniel se dará cuenta de que esa fotografía es solo una versión de los hechos. Esa falta de confiabilidad en los recuerdos se traduce en la novela, según interpretamos, no en una limitación de acceso al pasado, -de hecho, el pasado es reconstruido después de todo-, sino en un conocimiento y aceptación mayores de un presente más complejo y más enriquecido por la consecuente conciencia de que lo que recordamos está tan intervenido y alterado por la experiencia como el sujeto que recuerda. En palabras de Vicens, en referencia a los discursos que se superponen y construyen una realidad nueva, esos materiales mnémicos son como “una deriva que corroe la perspectiva de la memoria como un discurso monolítico, como una sucesión lógica de eventos del pasado.” (Vicens, 2010: 8)

A diferencia de la noción del recuerdo como un rayo que cae y nos muestra una escena más allá de nuestra voluntad, la memoria está planteada en la novela como actividad, como un trabajo a realizar; la mejor forma de describirlo es el “hacer memoria” de los personajes. Dice Daniel sobre su madre: “... conservo algunos de esos objetos para convocarla, para celebrar algunos de sus

muchos gestos perdidos, para sentirme menos solo.” (Molloy, 2002: 15) En varias oportunidades los indicios de recuerdos se presentan en diferentes soportes sobre los cuales los personajes deberán rearmar el recuerdo. Como la punta de un ovillo de la cual tirar, papelitos con direcciones, una anotación sin sentido en un diario, el vago recuerdo de una secuencia de calles en alguna parte de la memoria, el nombre de un *cocktail* en una servilleta, etc., son los primeros indicios a seguir para el trabajo esencial de recordar, siempre enérgico, siempre activo. Cuando muere su madre, Daniel tiene que desarmar la casa donde ha vivido ella y encuentra una caja con objetos que lo hacen pensar y recordar, “reconocí objetos que le había comprado de chico para su cumpleaños creyendo acertar con sus gustos y otros mucho más recientes pero también por lo visto errados, todos testigos mudos de nuestros desencuentros” (Molloy, 2002: 84). En un juego de acciones contrarias, Daniel desarma la casa de la madre a medida que arma sus recuerdos, las dos actividades se perciben dentro de la esfera de lo que se hace, de lo dinámico. Un recuerdo también puede producir, en efecto dominó, la ocurrencia de otros. En pleno ejercicio de hacer memoria para intentar comprender el rol de su padre en la familia, dice Daniel: “... al anotar estos pobres recuerdos, me acuerdo de otro, muy anterior, tan viejo en efecto, que me pregunto si no será algo que me contaron y que creo recordar, una falsa memoria estimulada por algún relato de mi madre...” (Molloy, 2002:178). Teniendo en cuenta las características anteriormente mencionadas en la manera de recordar, podemos agregar la reflexión de Vicens cuando dice que en esta obra de Molloy “los recorridos de la memoria están trazados por la deriva. Los espacios de la memoria son siempre inestables, nunca iguales a como eran recordados.” (Vicens, 2010: 4). Aparece

en la noción de Vicens una memoria sin rumbo e incapaz de recrear fielmente aquello que se cree recordar.

Por otra parte, un aspecto de la memoria y el recuerdo explorado en la obra son las narrativas de la memoria enferma y sus versiones incompletas o sus consecuentes olvidos. Los personajes con una enfermedad que afecta la memoria son recurrentes en las obras de Molloy. Esto ocurre en *Desarticulaciones*, una obra posterior a *El común olvido*, los relatos que componen el texto dan cuenta del proceso de deterioro físico y mental de una persona con mal de Alzheimer, como en su obra anterior a la aquí analizada, *En breve cárcel*, donde también se aborda la pérdida de memoria como resultado de una patología. Otro trabajo de la autora en el que se explora la memoria es *Varia imaginación*, un conjunto de “retazos” cuya selección y articulación narran historias, algunas autobiográficas, en las que la memoria se manifiesta desde lo patológico. En el conjunto de relatos, la memoria incompleta, incoherente y anárquica da cuenta del avance de una condición que afecta a los recuerdos como a las personalidades que la padecen. En *El común olvido*, Julia (madre de Daniel) ha sido diagnosticada con una enfermedad que afecta su memoria, es por eso que toma la determinación de llevar a cabo acciones para no perder sus recuerdos. En primera instancia decide pintar, decide plasmar sus emociones en pinturas que luego serán enviadas a la casa de Charlotte. Daniel las encontrará en sus últimos días de estadía en Buenos Aires, cuando Charlotte le ofrezca quedarse en un departamento lleno de pinturas en la parte de atrás de la casa. Una segunda estrategia de Julia es escribir su diario, comenzando por la terrible sensación de vulnerabilidad ante los primeros síntomas de la enfermedad. Leemos en el diario de Julia “Algo me

está pasando, no sé bien cómo describirlo. Hace tiempo que noto que mi memoria está cambiando, que ha cambiado mi manera de recordar. Por eso escribo este diario, para dejar constancia de lo mal que me siento pero también para registrar cosas que recuerdo mientras las recuerdo” (Molloy, 2002: 165). En ambos casos, asistimos a la reacción de un personaje ante la desoladora idea de perder sus recuerdos, idea a la que no se resigna. En la actitud de Julia vemos la sólida determinación de no rendirse a la situación de vivir sin su pasado. Ana, el otro personaje que pierde la memoria, es presentada como la víctima de una enfermedad que desespera a Daniel, es ella la única que puede aclarar ciertos eventos estructurantes de la saga que Daniel tiene que completar y, sin embargo, nada puede hacer cuando Ana simplemente no puede recordar quién es él o a quién se acaba de referir cuando ha dicho “ella”. Dice Daniel: “Le digo que hablar con Ana, con lo poco que queda de Ana, es la única posibilidad que tengo de recuperar algo del pasado, de mi madre y yo dentro de ese pasado” (Molloy, 2002: 170). La enfermedad de Ana no solo obstaculiza la reconstrucción de los hechos, sino que pone en cuestionamiento todo lo que Daniel ha venido a saber por medio de esa fuente. La enfermedad le “ahueca” la memoria pero Daniel sigue intentando obtener de ella la mayor cantidad de información, consciente de que los acontecimientos que Ana le cuente pueden no haber ocurrido jamás o ser simples fabulaciones, pero Daniel parece pensar que cuando se depende de la memoria, esas son condiciones que forman la base de toda transacción.

3) La memoria, el recuerdo y el olvido en Bianciotti

Los procesos del recuerdo — traer al presente eso que el autobiógrafo supone ocurrió en el pasado—, en los numerosos autores de autoficciones, adquieren características propias que definen las textualizaciones que producen. Si bien la memoria es una fuente en la cual prácticamente todos los autobiógrafos encuentran los hechos sobre los que construirán sus ficciones —y, consecuentemente, podríamos pensarla como un mecanismo que actúa de manera similar en diferentes narradores—, la situación es la opuesta. Podríamos decir que cada autor tiene su manera característica de hacer uso de esa fuente y de abordar los recuerdos que la fuente almacena. Así, en la novela de Molloy anteriormente analizada, la memoria se presenta como construcción colectiva, a diferencia del predominio de la memoria individual en Bianciotti. Por otro lado, en Bianciotti encontramos una función del recordar que está íntimamente relacionado con recortes estéticos que el autor considera esenciales al momento de relatar algunos episodios autobiográficos. El siguiente análisis del autobiografema *memoria* en *La busca...* expone los abordajes de Héctor Bianciotti sobre el mecanismo de recordar, los contenidos y organización de los recuerdos, las funciones que cumple la actividad de recordar y, finalmente, la ausencia de la memoria: el olvido, que para Bianciotti es —a diferencia de la propuesta de Molloy— actividad eficaz necesaria para continuar viviendo.

En primera instancia y en concordancia con una dimensión de la memoria analizada en Molloy, en la autoficción de Bianciotti, la memoria es actividad, ejercicio del intelecto y no mero reservorio de escenas que, quieta y silenciosamente, permanecen hasta que

uno decide buscarlas. Ese dinamismo inherente a los recuerdos hará que estos a veces muestren una escena completa, con detalles que sorprenden al propio sujeto que recuerda y, otras veces, que ofrezca situaciones inconclusas que deberán ser completadas, a la manera de un rompecabezas. Dice el niño en *La busca...*: “El momento termina allí y quedará suspendido, rodeado de tinieblas, (...) para volver de tiempo en tiempo, cambiado a veces o incompleto...” (Bianciotti, 1978: 18). Entonces, la noción sobre el movimiento de los recuerdos, ese estar hechos de un material que pareciera desgajarse y perder partes como resultado del paso del tiempo, obsesiona al autor. El regreso recurrente a algunas escenas, como la que los tiene de protagonistas a él y a la madre debajo del círculo de luz de la lámpara de bronce, atestigua esa actividad de la memoria que vuelve una y otra vez ofreciendo imágenes cambiadas o incompletas que el autobiógrafo pareciera querer fijar, detener en alguna forma nítida de contornos. De cualquier manera, las transformaciones que el paso del tiempo trae se tornan una oportunidad para que el hombre, al traer el recuerdo al presente, mejore la escena, la adorne, la complete con aquello que es importante hoy en la vida de quien narra. El niño recuerda la habitación de la abuela y luego de la descripción agrega: “Aunque la imaginación del hombre, maníaca de sintaxis decorativa, añade hoy una cretona descolorida a la cama y un brillo precario a la cómoda oscura...” (Bianciotti, 1978: 40). El recuerdo aparece y se completa con la ayuda de un sujeto que rememora y, quizás, desea que las escenas referidas hubiesen sido de otra manera. Ese completar la escena deviene una oportunidad de agregar elementos que, si bien no formaron parte del recorte recordado, acusan la configuración de un autobiógrafo que,

desde el presente, ha manipulado su pasado. En esta misma actividad, el completar los recuerdos también los depura de aquellos elementos que se perciben como redundantes, como partes que estuvieran de más: “...el recuerdo ha suprimido las puertas abiertas a la noche o el redundante farol (...), sin pormenores ni personajes...” (Bianciotti, 1978: 18). El hombre reflexiona sobre estos mecanismos de su memoria y concluye: “... la memoria que de ellas [algunas cosas] tiene se habrá ido fatalmente transformando cada vez que las ha recordado: habrá agregado variantes y modificado los encadenamientos, secretando de este modo una sintaxis sin falla de las imágenes...” (Bianciotti, 1978: 53). Evidentemente, el trabajo de la memoria no solo se reduce a la evocación sino, y principalmente, a la forma, al diseño de la escena evocada.

Como otra forma de comprender la actividad de la memoria en su afán de modificar eso que ocurrió, encontramos la necesidad de *hacer justicia* por medio de la intervención de lo que se recuerda. Es una actividad mnémica que viene a reivindicar lo que no se hizo o no se dijo y que, al recordar, organiza escenas y protagonistas con el objeto de ajusticiar lo que se ha percibido como asimétrico, como injusto. El recuerdo de Alcides (el muchacho que trabaja para la familia), su vida hostil en la casa del campo y su trágica muerte han grabado en la mente del niño la sensación de que se debió hacer algo para que ese muchacho no terminara como terminó, suicidándose. Es la memoria la que viene a reparar el daño, la que viene a proponer otro desenlace, uno acaso más cómodo para el que recuerda y más justo para el suicida. “... [L]a memoria intenta una inútil póstuma justicia, una breve oración frente al destino misterioso entre todos, de quienes, como Alcides, nunca alcanzaron la no menos misteriosa

consolación del lenguaje” (Bianciotti, 1978: 61). Marcada la nota sobre la memoria y su intención, también nos parece obvio que, si es un *intento inútil*, el hombre ha admitido que no se cumplió el noble objetivo.

Como mecanismo complementario y repetitivo de la memoria sobre los recuerdos, aparece uno sobre el cual el autobiógrafo parece tener cierta predilección. La manera de conformar el recuerdo consiste en fundir muchas escenas en una única imagen resultante de esa condensación. El hombre que se acuerda de sus días en el hotel Gran Splendid recuerda los hechos “como un solo día” (Bianciotti, 1978: 185). También el hombre que reflexiona sobre lo que significa la busca se resigna “a la peculiar economía de su memoria que condensa años cuantiosos...” (Bianciotti, 1978: 83). Lo mismo le sucede al hombre que describe la noche en que la hermana se levanta dormida y analiza su recuerdo hablando de las “noches que con el tiempo terminarían fundiéndose en el grave momento de aquella noche única” (Bianciotti, 1978: 64). Los recuerdos se acumulan en una sola imagen que es la suma de todas las imágenes, una sola escena que es muchas escenas. Este juego de superposición que se replica se muestra como una metáfora de lo que el autobiógrafo entiende es la existencia. Vivir, podríamos arriesgar, es experimentar esa repetición de la misma escena. La cita proviene del hombre cuando hace referencia a su hermana sonámbula y dice: “Sin saberlo, de algún modo habían vivido ya la vida eterna; lo demás, todo lo demás no sería sino una repetición. (...) Solo variarían los sitios y las puntuales referencias de la memoria” (Bianciotti, 1978: 65).

Un segundo aspecto relacionado con la memoria es el mecanismo o la serie de engranajes que se echan a andar en el momento en el que una escena pasa a ser recuerdo. No hay en *La busca...*

respuestas certeras a lo que ocurre en la mente de quien da nacimiento a un recuerdo o quien recuerda, pero sí encontramos instancias de cuestionamientos e intentos de dar cuenta de cómo un recuerdo se vuelve tal. Es el niño quien, ante la recurrencia en su adultez de la imagen de la Dama de rojo a quien él ve por primera vez en el campo en la revista de Marta Podio, se cuestiona cómo es que ciertas escenas se graban para luego regresar. Aventura una respuesta y dice: “No sabía que captaba esas cosas, pero ellas se grababan en él desde antes que aprendiera a verse en los espejos...” (Bianciotti, 1978: 20). En la intención de dar una respuesta, también el niño se muestra incapaz de cualquier intervención en la formación del recuerdo. Hablando de las diferencias entre las mujeres del campo y la Dama de rojo, el hombre intenta explicar que “el niño debió de percibir al instante la disimilitud entre ella y las mujeres que rodeaban su infancia” (Bianciotti, 1978: 21). El cuestionamiento se hace presente en las maneras en que el hombre supone e imagina cuáles habrán sido las motivaciones para que tal escena se transforme en un recuerdo que regresa una y otra vez.

En línea con la propuesta de Molloy de que la memoria procede de manera arbitraria, en la obra de Bianciotti encontramos instancias en las que se reafirma esa noción, transmitiendo ambos autores la idea de indefensión y vulnerabilidad ante las arbitrariedades de la memoria. El hombre recuerda a uno de los personajes que habitaron la casa del campo a quien su memoria evoca arbitrariamente: “Aunque nunca su memoria haya sido aficionada a recuperar el pasado, (...) se desprenden ahora imágenes parciales, solitarias, como la del primo Alcides...” (Bianciotti, 1978: 54). La narración de la vida del niño en el campo parece guiada

por esa manera a veces incoherente, otras veces ilógica, de engarzar los eventos. Pareciera en algunos momentos que es el orden cronológico el que organiza la narración, pero en muchos otros relatos la aparición del personaje o la escena parecen obedecer al capricho de la memoria y su naturaleza impredecible.

Una última dimensión en el análisis de este autobiografema es la recurrencia de escenas en la que los protagonistas de la ficción de Bianciotti recuerdan los momentos exactos en que se aprendieron los significados de diferentes palabras. Esta manera de exponer en su novela esos recuerdos nos habla de un autobiógrafo -al igual que hiciera Molloy con sus descripciones de malentendidos lingüísticos- asombrado y sorprendido por la naturaleza del lenguaje, un escritor que despierta a la fascinación inevitable y atrapante en la que percibe el juego lingüístico. El niño recuerda el momento en que aprendió algunas palabras que le enseñó su abuela, quien, aunque "raras veces se abstenía de utilizar su dialecto, había traducido ciertas palabras como 'colina' y 'guerra', dibujando grandes ondulaciones con sus brazos para ilustrar la primera, y efectuando, para la segunda, una intraducible pantomima..." (Bianciotti, 1978: 43). Otras palabras son aprendidas en la asociación de una escena que se narra en clave erótica, cuando el niño recuerda el juego con un soldado que, tirado en la cama, lo hace descender por sus piernas intentando enseñarle el significado de algunas palabras relacionadas con saltos de agua, fenómeno inexistente en la realidad del niño envuelto en la inmensa llanura: "Quizá sus oídos captaron por primera vez las palabras 'torrente', 'manantial', 'cascada', 'despeñadero'; cree que arriesgó una pregunta: El agua cae ¿de dónde adónde?..." (Bianciotti, 1978: 51). No solo la memoria del autobiógrafo explora los momentos en que le son ofrecidos por primera vez

algunos conceptos, sino también algún instante en el que el creador es él. El niño, escritor en potencia, descubrirá que la imagen que lo muestra escribiendo su primer soneto ha sobrevivido en el torrente de recuerdos: "En todo caso, recuerda que al recitarse los versos que acababa de cometer, (...) tuvo la sensación de que el soneto lo investía provocando una resonancia integral, sin falla alguna, en su cuerpo" (Bianciotti, 1978: 62). La memoria rescata esas situaciones en las que el niño conoce, en términos de darle significado a una percepción, el placer que acompañará al hombre toda su existencia. La narración trae las escenas y las articula azarosamente en el entramado autobiográfico, pero la fuerza de sus textualizaciones nos advierte sobre recuerdos que el autobiógrafo equipara, quizás, a esenciales ritos de iniciación en su vida.

Como contrapartida al análisis del recordar -tanto como proceso de adquisición del recuerdo como el de su evocación, y las formas o elementos que esa evocación muestra-, Bianciotti explora las dimensiones del olvido. Según Legaz, la memoria y el olvido actúan como elementos complementarios unidos a la imaginación y a lo onírico para enfrentar esa realidad que se presenta insoslayable. Dice Legaz, al referirse a las similitudes en la concepción de memoria y olvido de Borges y Bianciotti: "la memoria se compone de dos facultades: la de recordar equilibrada con la de olvidar. Desde el momento en que no existe una 'verdad' un contenido fijo, se unen el olvido y la imaginación para servir a las necesidades de la conciencia presente que además se enriquece con la cercanía del material onírico" (Legaz, 2013: 8).

En Molloy, como apuntáramos antes, el olvido es el resultado de un proceso natural; conforma el borramiento

paulatino de eso que alguna vez tuvo la fuerza como para grabarse en la memoria y, por el paso del tiempo, se ha desteñado. Pasa a ser parte de una inconsciencia que el sujeto no puede traer al presente. Bianciotti recurre al olvido como una estrategia que posibilita seguir viviendo, como obliteraciones necesarias que, lejos de enmarcarse dentro de una carencia, esa ausencia mnémica oculta y vela recuerdos que podrían ser destructivos o insoportables; es decir, olvidar es una forma eficiente de mantenerse emocionalmente saludable.

Retomamos una idea sobre la memoria a la que recurre el hombre antes de narrar el suicidio de Alcides: “Reimaginar la memoria es trazar el mapa de una forma apagada del infierno, de un maltrecho laberinto en cuyo centro espera la figura voraz del remordimiento...” (Bianciotti, 1978: 60). La noción es directa y clara; la memoria conforma un espacio similar al infierno, un laberinto en tanto estructura encriptada cuyo ofrecimiento al que recuerda es una inevitable cuota de remordimiento. Si entendemos que el autobiógrafo hace hincapié en la memoria para narrarse, podemos aventurar que el tránsito por sus recuerdos ha obligado a Bianciotti a instalarse en ese infierno. De cualquier manera, hay una alternativa para morigerar la fatalidad que significa recordar y es la de olvidar.

En el segundo párrafo del libro, Bianciotti alude a la figura del olvido. Juntamente con la primera descripción de la llanura que rodea su casa y su infancia, “el mismo olvido que cubre las imágenes tiene la densidad de una polvareda suspendida” (Bianciotti, 1978: 9). Atravesar esa capa opaca que cubre el pasado del escritor es la tarea que se impone el autobiógrafo. Si bien el olvido salva - “Perspicaz, la vida secreta un jugo, una savia de olvido...” (Bianciotti,

1978: 162)-, también se corre el riesgo de perder aquello que, al pertenecer al pasado, es fuente, razón o decisión de lo que somos hoy. El mecanismo puesto en marcha al olvidar es peligroso; podemos no reconocer de dónde venimos y cómo llegamos hasta el presente. El hombre reflexiona sobre una expresión de la madre, quien declara “haberse olvidado” de un detalle en el contexto de la muerte de Cornelia. Al hombre ese olvido le parece extraño; lo asocia con una carencia y dice: “... confesar un olvido es afirmar la permanencia de aquel que fuimos y no recordamos, que en un preciso instante ha cumplido acciones precisas hoy canceladas...” (Bianciotti, 1978: 153). La presencia del ser o de la acción olvidados del pasado presenta una grieta en la continuidad, una incoherencia en la seguidilla de acciones que integran una vida. Así, “[l]a vida se olvida viviendo y es tal la sensación de haberse dejado en uno y otro sitio, que los momentos aislados que perduran en su recuerdo no le parecen componer nada. El hilo del destino se ha roto” (Bianciotti, 1978: 193). Es clara la propuesta del hombre, que satisfecho con el cercenar del olvido, a veces sufre las consecuencias de sus demasiadas acciones. En algún momento, el desconocimiento de quién fue el hombre en aquel pasado lo atormenta: “El niño que escucha es, en el conjunto, el personaje menos nítido. El hombre que hoy recuerda la breve escena, no lo reconoce del todo” (Bianciotti, 1978: 154).

Bianciotti admite la necesidad de una memoria que puede ser cruel y encarnar una versión del infierno, pero se refugia en el benevolente mecanismo del olvido, que le permitirá sobrellevar el costoso trance. Tanto memoria como olvido se proponen como esenciales, pero es “...el pausado y provisorio olvido que vela y sumerge las cosas en la distancia, en una transparencia plácida, para que

continuemos —pasos, tropiezos, engañosos atajos— el camino que se desliza bajo nuestros pies y nos lleva hacia atrás” (Bianciotti, 1978: 162).

4) A modo de cierre

Las diferentes funciones que, en la obra de Molloy, tienen tanto la memoria como su ausencia son de un esperable análisis por parte de la autora, si uno conoce las motivaciones de su obra en general. Una vez más, y esta vez desde la ficcionalización, la memoria articula la trama de esta novela de su autoría. El ejercicio de recordar es lo que permite el desarrollo de los acontecimientos que se desencadenan y que hacen avanzar la acción argumental. La memoria, incluso la enferma, es el mecanismo intelectual que dinamiza la secuencia de hechos en los que se ve envuelto el protagonista. Por otro lado, su contracara, el olvido, también es expuesto en la novela en tanto estrategia que protege a quien olvida para evitar la confrontación, acaso insoportable, del recuerdo maligno y la posibilidad de seguir buscando algo parecido a la felicidad. Desde el título hasta escenas nodales de la novela (el nombre del hotel y del trago que solía pedir la madre escritos en un papelito) se apoyan en el juego que propone la memoria y su engañosa apariencia de mecanismo netamente pasivo.

Podemos decir que no es extraño que una autoficción tenga como mecanismo vertebrador la memoria y, de hecho, en *La busca del jardín*, la memoria articula el relato. Sin embargo, debemos concluir que las funciones que Bianciotti le hace cumplir al rol de la memoria son particulares de su narrativa. En primer lugar, al igual que en la novela de Molloy, la capacidad de recordar es puesta en cuestionamiento. En ambos autores, encontramos la conceptualización de la memoria como producto de un recordar más un tiempo

en el que se agregan, a ese recuerdo original, construcciones que terminan por erigir una escena que bien puede ser opuesta en sentido y forma a la evocación primera. Las dudas sobre quién recuerda (el niño o el hombre) y si lo que recuerda realmente será una versión allegada al acontecimiento rememorado están presentes tanto en la narrativa de Bianciotti como en la de Molloy. Sin embargo, en Bianciotti encontramos una manera de presentar la ausencia de memoria como un rasgo particular del escritor: el olvido en tanto mecanismo necesario para seguir adelante, el cercenamiento de aquello que si se recuerda puede dejarnos estancados o no permitirnos el movimiento para seguir. El olvido es presentado como una estrategia consciente, como una forma de elegir qué es lo que debo borrar de mi mente y por qué. Así, el olvido no es signo de enfermedad de quien olvida sino, y de manera más importante, de su salud, de su voluntad de dejar el lastre atrás y de continuar. Podemos decir que mientras los personajes de Molloy olvidan a pesar de ellos, los de Bianciotti olvidan para sobrevivir y seguir.

Referencias bibliográficas

- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Bianciotti, H. (1978). *La busca del jardín*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Klein, I. (2007). *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Legaz, M. (2013). Héctor Bianciotti: el otro, el mismo. *Estudios argentinos de Literatura de habla francesa. Herencia y transmisión, Lealtad y*

- traición, Literatura comparada.* Universidad Nacional de Córdoba, 43-50.
- Molloy, S. (2002). *El común olvido*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Molloy, S. (1984). At face value: autobiographical writing in spanish America. *Dispositio* 9 (24),1-18. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41491646>
- Olney, J. (1999). Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía. *Suplementos Anthropos* 29, 33-47. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Vicens, M. (2010). La memoria desviada en la ficción materna. El común olvido de Sylvia Molloy. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural. Año V* (8), 1-18. Buenos Aires: CONICET.