

Ficción autográfica y autografía ficcional: *La busca del jardín y Ce que la nuit raconte au jour* de Héctor Bianciotti

Autographic fiction and fictional autography: *La busca del jardín* and *Ce que la nuit raconte au jour* of Héctor Bianciotti

JULIA ORI

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.es

Abstract

This article compares two autobiographical works of the French-Argentinian writer, Héctor Bianciotti: *La busca del jardín* (1977), written in Spanish, and *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), published in French. Narratological methods are used in order to analyze the relationship between the author, the narrator and the character and the spatio-temporal structure of the texts. The Spanish story is written in third person in the form of a dictionary and tends to metaphorization. The French work is told in first person with a more important temporal and spatial coherence. Their comparison demonstrates that the change of language between the writing of the two books could provoke different autofigurations and mean in a certain way for Bianciotti finding himself in the language of adoption.

Key-words

Héctor Bianciotti, autography, bilingualism, memory.

Résumé

Cet article compare deux œuvres d'inspiration autobiographique de l'écrivain franco-argentin, Héctor Bianciotti: *La busca del jardín* (1977), écrite en espagnol, et *Ce que la nuit raconte au jour* (1992), publiée en français. Les méthodes narratologiques y sont utilisées pour analyser la relation de l'auteur, du narrateur et du personnage et la structure spatio-temporelle des textes. Le récit espagnol est écrit à la troisième personne sous forme de dictionnaire et tend à la métaphorisation. L'œuvre française est narrée à la première personne avec une cohérence temporelle et spatiale plus importante. Leur comparaison démontre que le changement de langue entre l'écriture des deux livres pouvait provoquer chez Bianciotti des autofigurations différentes et d'une certaine manière la rencontre avec soi-même dans la langue d'adoption.

Mots-clés

Héctor Bianciotti, autographie, bilinguisme, mémoire.

1. Introducción

Héctor Bianciotti, hijo de inmigrantes italianos, nace en Argentina en 1930 y pasa su infancia en las pampas cordobesas. Después de vivir unos años en Buenos Aires, emigra a Europa. Primero vive en Italia, luego en Madrid para llegar a la ciudad de sus sueños en 1961, París, donde permanecerá el resto de su vida, hasta su muerte, el 12 de junio de 2012. Este viaje desde Argentina a Francia acompaña o provoca su conversión en escritor que se produce definitivamente en la terminal de esta ascensión y que se corona con su ingreso en la Academia francesa.

La producción literaria de Bianciotti está dividida en dos partes prácticamente de manera simétrica (lo que, conociendo la obsesión del autor por la simetría, quizás no se debe al puro azar): cuatro novelas y un tomo de novelas cortas en español y seis novelas en francés¹. Las primeras obras –*Desiertos dorados* (1965), *Detrás del rostro que nos mira* (1969) y *Ritual* (1972)– ponen en escena élites intelectuales en espacios cerrados con narradores que se desmarcan de sus personajes, a menudo artistas, cuyas conversaciones construyen las tramas. La inspiración autobiográfica no es tan evidente en estos textos, no obstante, como señala Diana Salem, preparan el terreno para las novelas posteriores, ya claramente autorreferenciales: “Aunque las primeras novelas de Bianciotti no se presentan como textos autobiográficos *stricto sensu*, su eje núcleo autorreferencial es el escritor y la historia que se narra es la de su relación con palabras” (Salem, 2007: 33).

Las novelas que Bianciotti escribe en francés, en cambio, o bien utilizan temas y motivos autobiográficos asumidos por narradores en primera persona (*Sans la miséricorde du Christ*, 1985; *Seules les larmes seront comptées*, 1988; *La nostalgie de la maison de Dieu*, 2003), o bien se inscriben en el género de la autobiografía o autoficción (la llamada trilogía autobiográfica: *Ce que la nuit raconte au jour*, 1992; *Le pas si lent de l’amour*, 1995; *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, 1999).

Los dos textos publicados en español entre las etapas mencionadas pertenecen a una época de transición del escritor. En *La busca del jardín* (1977) podemos ver una especie de autobiografía enunciada en el tono de las novelas anteriores – de manera distanciada y en tercera persona – mientras que el tomo de relatos cortos, *El amor no es amado* (1983) significa el verdadero paso hacia las obras francesas, además, con un texto ya escrito directamente en francés.

A pesar de la autorreferencialidad recurrente de estos libros, podemos decir que Bianciotti no escribió ningún texto que cumpla sin ambigüedades todos los requisitos de la autobiografía. *La busca del jardín* y la trilogía en lengua francesa, que más cerca se sitúan al género, ponen en cuestión tanto formal como temáticamente (aunque en un grado muy

1 Aparte de estos textos encontramos otras obras, quizás menos importantes o menos conocidas de Bianciotti: en español dos poemarios (*Salmo en las calles*, 1955; *Claridad desierta*, 1972), una obra de teatro (*Los otros, una noche de verano*, 1974) y, en francés, una colección de sus artículos de crítica literaria (*Une passion en toutes lettres*, 2001) y un tomo de correspondencia (*Lettres à un ami prêtre*, 2006).

diferente) la posibilidad misma de escribir una autobiografía. “Yo no creo en la autobiografía. Como decía Borges el sueño y el pasado se parecen mucho” (Baron Supervielle, 1996), dice el escritor en una entrevista en *La Nación*.

Por esta razón, en lugar de autobiografía, preferimos hablar de *autografía* para caracterizar las obras de Bianciotti: un término que utilizó Ignacio Echevarría en su reseña de *El paso tan lento del amor*:

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 arrancado el contenido propiamente “biográfico”, a efectos de depurar la introspección y mejor aislar así el conocimiento que se deduce de la experiencia transcurrida (cit. en Alberca, 2007: 149).

Autografía refleja esta necesidad de escribirse para definirse y entenderse ante todo, dejando la *bios* en un segundo plano, puesto que la vida sólo sirve como soporte para la escritura. Bianciotti afirma lo mismo, quizás con una cierta ironía, en su discurso al entrar en la Academia Francesa: “[...] je n’ai vécu que pour fournir la matière première d’un livre, de quelques livres” (Bianciotti, 1997: 84).

Sin embargo, una serie de divergencias distinguen *La busca del jardín* de la trilogía de manera que el primero, donde no se establece el pacto autobiográfico, se puede denominar *ficción autográfica*, mientras que el segundo, más tradicional en lo que concierne la forma de las autobiografías, se llamaría *autografía ficcional*.

Además de la evolución natural del escritor en un lapso de tiempo superior a quince años que puede tener un efecto sobre la autorrepresentación, entre las dos *autografías* ocurrió un cambio radical en la vida de Bianciotti: el de la lengua de escritura. La conversión definitiva al francés pudo provocar que la escritura de la misma historia se haya realizado de dos maneras tan diferentes. El análisis comparativo de *La busca del jardín* y de la primera parte de la trilogía, *Ce que la nuit raconte au jour*, nos permitirá sacar conclusiones pertinentes sobre el bilingüismo. Esta comparación se realizará a través de la disección del término *autografía* que dividiremos en *auto* y en *grafía*. La primera parte implicará las cuestiones de la identidad y de la otredad, la inserción del *yo* en el discurso (pacto autobiográfico, desdoblamiento, relación entre narrador y personaje), mientras que la *grafía* significará la puesta en relato de la historia, su estructura temporal y espacial.

2. “Auto”: el yo y el otro

La escritura de sí mismo es, según Gusdorf, una especie de espejo que fascina al hombre porque le ofrece la imagen de sí mismo fuera de él. El reconocimiento del *yo* como

otro, el doble, revela algo familiar pero oculto, lo que provoca esta sensación que Freud llama *Unheimlich*.

La sociología, la psicología profunda, el psicoanálisis, han revelado la significación compleja y angustiosa que reviste el encuentro del hombre con su imagen. La imagen es un otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible (Gusdorf, 1991: 11).

Para Bianciotti, la simetría es la máxima expresión de la perfección justamente porque gracias a la repetición de las formas geométricas regulares “revela la indescifrable ley del Universo” (Bianciotti, 1982: 67). Del mismo modo, el desdoblamiento del *yo* en el relato – que se metaforiza en la imagen del espejo – es una vía del autoconocimiento: “el espejo es el principio del conocimiento, porque sólo la repetición de un objeto nos permite verlo y comporta la certidumbre de su existencia, que la fascinación que ejerce la simetría proviene de tal repetición y que conocer es reconocer” (Bianciotti, 1996: 13).

En las autobiografías tradicionales el *yo*-escritor se desdobra en un *yo*-narrador que a su vez se representa como *yo*-personaje. Un juego de reflejos del espejo de la autocontemplación que, sin embargo, no impide la identificación entre las tres entidades. La palabra *yo* designa autor-narrador-personaje provocando posibles confusiones de interpretación pero también borrando los límites entre el *yo* y su doble. Esta identidad corresponde al famoso pacto autobiográfico de Philippe Lejeune: “Para que haya autobiografía (y en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del *autor*, la del *narrador* y la del *personaje*” (Lejeune, 1994: 52).

Sin embargo, Bianciotti pone en duda la posibilidad de poder contarse sin recrearse. “Tal vez esté condenado a hablar de mí mismo, pero el ‘mí mismo’ ya está borrado: la literatura nos reinventa” (Bianciotti, 2001).

2.1. Distanciamiento

En *La busca del jardín* el *yo*, “obscena y mágica, interjección impura, ‘yo’, sílaba de sorpresa, que se sitúa en el límite del cuerpo y que creemos que nos nombra cuando en verdad nos separa” (Bianciotti, 1996: 142) está borrado. La seguridad con la que Cornelia, la hermana, pronuncia esta palabra, asombra al protagonista. El *yo*, en lugar de eliminar los problemas, los crea: ¿quién dice *yo*? ¿Qué significa decirlo? Confunde los diferentes estadios y las diferentes facetas de la persona y simplifica la complejidad de la identidad; lo que es necesario para la vida cotidiana, pero insuficiente para el escritor. Hay que dudar de este *yo*, afirma Bianciotti en una entrevista: “No me gusta la certidumbre que en general acompaña a ese pronombre, certidumbre sin la cual no podríamos vivir. Creo que la duda es un indicio

de inteligencia, y el terreno de la inteligencia es la ambigüedad. Deberíamos ser capaces de pronunciar ‘yo’ con un matiz de duda” (Durán, 1981: 29).

El narrador heterodiegético que se oculta detrás de la no-persona él evita el problemático pronombre *yo*. En lugar de la identificación simplificadora, el narrador opta por nombrar a su personaje conforme a su evolución temporal y se distancia de igual modo de todos ellos: el “niño” se convierte en “muchacho”, luego en “hombre”. Este distanciamiento sugiere la imposibilidad de la correspondencia absoluta entre los diferentes estadios del mismo personaje y entre el narrador y el personaje. A su vez, la falta del nombre propio impide la identificación del autor con el narrador. En consecuencia, en *La busca del jardín* se incumplen todos los criterios del pacto autobiográfico poniendo en cuestión la referencialidad de la obra.

¿Por qué podemos llamar entonces *La busca del jardín* una *ficción autográfica*? Porque el pacto ficcional se completa con indicios que permiten una interpretación referencial. El relato tiene una doble lectura, se rige por el *pacto ambiguo*, por esta “‘tierra de nadie’ entre el pacto novelístico y el pacto autobiográfico” (Alberca, 2007: 64).

El primer indicio de referencialidad es la obsesión de Bianciotti por algunos temas, personajes, ideas que se repiten a lo largo de toda su obra y que podemos definir como su espacio autobiográfico: “un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar, en relieve, ciertamente, la presencia del yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda conciencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida” (Prado, 1994: 220); o, llamado de otro modo, una intertextualidad interna, una “red de relaciones” (Salem, 2007: 54). Las recurrencias repetidas de ciertos elementos se interpretarán como intromisiones del autor que utiliza su vida como materia para la escritura. En el caso de *La busca del jardín* la identificación del autor con el narrador se puede justificar por la trilogía en lengua francesa que en grandes líneas narra la misma historia y en que se realiza el pacto autobiográfico. La obra posterior *contamina* el relato en español que retroactivamente se entiende como autobiográfico.

Por otra parte, el pacto referencial, según Philippe Gasparini, puede establecerse a través de los mecanismos especiales del texto, como por ejemplo el metadiscurso: “Tenu par l’auteur ou son porte-parole, le métadiscours mobilise l’aptitude du langage à se retourner sur lui-même pour se référer à son propre code et s’expliciter en tant qu’outil de communication” (Gasparini, 2004: 126). En *La busca del jardín* la historia contada se interrumpe continuamente por las digresiones del narrador (a menudo puestas entre paréntesis para acentuar la diferencia entre trama y discurso del narrador), que contienen reflexiones sobre la memoria y la escritura. El narrador-escritor reduplica la figura del autor, lo que crea una analogía entre ellos y que permite a Bianciotti desarrollar un discurso sobre la escritura, relacionada con la experiencia personal: “escribir consiste en dotar de palabras (que dirán siempre más o menos de lo necesario) la nebulosa de evocaciones personales que a veces te aglutinan, en los

momentos de vacío, cuando la vida vivida parece borrarse y el porvenir se torna inexistente” (Bianciotti, 1996: 69).

La escritura y el escritor están *mis en abyme* en *La busca del jardín*. El narrador, al hacer referencia explícita al acto mismo de escribir, se identifica con el autor en su actividad: “*Ha llegado el momento de cerrarles los ojos a las palabras, de abandonarlas a la corriente que todo lo lleva al común pasado*” (Bianciotti, 1996: 194). Pero gracias a esta técnica, no sólo se corresponden autor y narrador, sino a su vez se identifican con el protagonista a través de un relato de segundo nivel *metadieético*: el padre cuenta su sueño al hijo que ha vuelto a Argentina para visitar a su familia y, a la vez que narra, desvela los mecanismos de su narración, sus alteraciones o añadiduras ficticias. El hombre reconoce su modo de escribir en el relato del padre:

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 (fue la precaria fórmula que adoptó porque le repugnaba la de “estructura”, palabra para albañiles avezados) 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, saliéndose del cuento, reincidiendo, volviendo a disociarse de él, siempre sobre la base de algo que daba por cierto, de una ficción que exigía credulidad, aunque fuera mera invención (tal vez en el relato del padre eran falsos san Pedro y el cofre de las monedas de oro, o el sueño entero, pero los había necesitado como apoyo para urdir el relato, demostrar su habilidad, y al mismo tiempo su reticencia a entregarse al engaño) (Bianciotti, 1996: 119-120).

Este relato permite al narrador comentar y criticar su propia manera de narrar. Además, se evidencia que el hombre-protagonista escribe y lo que escribe se parece mucho a lo que leemos.

Finalmente, la identidad del narrador y del protagonista está sugerida también por la puesta en escena del personaje como un hombre que rememora su pasado. Este personaje principal está relacionado con la situación de enunciación por el déictico *hoy* que se reitera a lo largo del relato: “y el niño vuelve a sentirse lejos, sin saber de qué, pero infinitamente, igual que el hombre cansado que hoy, en medio de la frágil luz de octubre, un tren lleva a través de abigarrados arrabales, y que piensa en la corona de azahares y en el velo de tul” (Bianciotti, 1996: 31). Aunque el narrador no asume su posición como locutor con el pronombre *yo*, por lo menos se identifica con él parcialmente.

Estos ejemplos enumerados demuestran que en lugar de considerar al autor, al narrador y al personaje de *La busca del jardín* como seres independientes y distintos, tenemos que hablar de un distanciamiento, de una figura de enunciación o elipsis – con las palabras de Philippe Lejeune, que en su estudio *Je est un autre* corrige su posición rígida anterior sobre

el pacto autobiográfico. La tercera persona él puede aparecer en el relato autobiográfico: “Elle est une autre manière de réaliser, sous la forme d’un *dédoublement*, ce que la première personne réalise sous la forme d’une *confusion*: l’inéluctable dualité de la ‘personne’ grammaticale” (Lejeune, 1980: 34).

Esta toma de distancia respecto al personaje resalta la problemática de la identidad que el *yo* oculta. Sugiere la imposible unidad de una persona que está fragmentada en diversos *yos*: el niño rememorado de *La busca del jardín* no se puede identificar con el narrador porque la distancia temporal los separa irreparablemente. “La 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” (Bianciotti, 1996: 193), dice el narrador. Además, en el caso del personaje de este relato no sólo el tiempo fragmenta a la persona sino que el espacio también se fractura y separa en dos partes al *yo*; el protagonista cruza el Atlántico, este espacio-límite que cambia todo para siempre: “(Atravesar el océano no es irse, es dejarse.)” (Bianciotti 1996: 81).

2.2. *Unidad*

Al final de *La busca del jardín*, la posibilidad de la unidad se contempla a la llegada de la muerte, cuando la vida pasa delante de los ojos por última vez y el cuerpo se identifica definitivamente con la conciencia de ser: “Y si nada queda al alcance de la mirada o de la mano, se resigna a esperar que en el momento último, cuando ambos vayan a ser uno, el otro levante la cabeza y él pueda ver su rostro, y saber” (Bianciotti, 1996: 193).

Podemos decir que de algún modo el *yo* desdoblado tenía que morir y renacer en otra forma. Esta forma nueva es la otra lengua en la que se escribe, quince años después de *La busca del jardín*, *Ce que la nuit raconte au jour* en el que la distancia se reduce entre autor, narrador y personaje hasta formar una sola persona denominada como *yo*. El pacto autobiográfico se realiza gracias a la aparición del nombre del narrador, idéntico al del autor. Aunque, también es verdad, la identidad se atenúa a causa de las escasas menciones, o más bien alusiones a ese nombre: “Aunque dos veces² el narrador-personaje alude a su nombre y éste es, como el del autor, Héctor, en ningún momento se produce un recubrimiento sin resto entre las instancias textuales y extratextuales” (Giordano, 2002: 118).

El narrador de *Ce que la nuit raconte au jour* cuenta su propia historia en la cual es el protagonista, por lo tanto es *autodiegético*. La trama se completa con las ya bien conocidas reflexiones digresivas del omnipresente narrador que expresa explícitamente, acentúa ya de manera casi exagerada, su situación de enunciación. Se nombra con el pronombre *yo* y se representa como un escritor viejo quien al final de su vida se propone la tarea de escribirla: “et maintenant que l’hiver approche après lequel il n’y aura plus de printemps, maintenant

2 El artículo de Alberto Giordano se escribió en el momento de la publicación del último tomo, *Comme la trace de l’oiseau dans l’air*, por lo tanto no tiene en cuenta las menciones del nombre en ese libro.

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" (Bianciotti, 2000a: 7). La vida del personaje tramó un tapiz cuyo revés el narrador se propone analizar, quizás con dudas en lo que concierne a la exactitud de los recuerdos, pero sin cuestionar el proyecto en sí.

El narrador también apela al lector o narratario, lo que explicita igualmente su situación de enunciación como locutor del relato que se dirige a un público: "Mais je vais vous conter une après-midi de pluie heureuse" (Bianciotti, 2000a: 110). Mediante los *metalepsis*³—los juegos con la doble temporalidad del enunciado y de la enunciación, la transgresión entre los dos planos— el narrador crea la ilusión de que él también forma parte de la historia. El escritor deja entrar al lector en su *taller* de escritura: "Mais il est temps de revenir au séminaire où, pendant toute une année, je marchai en somnambule parmi les ombres titulaires de l'éclipse, une lampe dans le cœur" (Bianciotti, 2000a: 225).

Parece que el *yo* oculto detrás de la no-persona en *La busca del jardín* por fin se pudo revelar en la trilogía. Sin embargo, el "matiz de duda" que predicaba Bianciotti no desaparece del todo en la obra francesa tampoco que, de manera mucho menos fuerte, da cuenta de la inexistencia de la identificación total entre narrador y personaje. En lo que concierne a la perspectiva, nos tenemos que enfrentar al problema de la difícil identidad entre un personaje-niño y un narrador-adulto: el segundo sabe necesariamente más que el primero, por lo tanto, la focalización interna, que puede ser adoptada, casi nunca se da, como señala Genette también:

El empleo de la "primera persona" o, dicho de otro modo, la identidad de persona del narrador y del protagonista no entraña en absoluto una focalización del relato en éste. Muy al contrario, el narrador de tipo "autobiográfico", ya se trate de autobiografía real o ficticia, está más "naturalmente" autorizado a hablar en su propio nombre que el narrador de un relato "en tercera persona" por el hecho mismo de su identidad con el protagonista (Genette, 1989: 252).

En *Ce que la nuit raconte au jour* también podemos observar este desfase entre el conocimiento del personaje y el del narrador, y que el segundo domina sobre el primero. El narrador no sólo añade interpretaciones suyas a las observaciones del personaje, sino que anticipa muchas veces acontecimientos que éste todavía no podía saber, rompiendo así el hilo lineal del relato. En algunos casos, como en el siguiente ejemplo, el narrador explicita este desfase, pero sin dejar de anotar todas las informaciones que él conoce:

Un oeil exercé eût, en tout cas, apprécié que l'enfant explorant son nouveau territoire ne saurait de prime abord discerner: l'ancien tracé d'un parc que brouillent des clôtures crevées par les bêtes, des piquets soutenus par une portée de barbelés, des constructions

3 "Consiste en fingir que el poeta 'produce él mismo los efectos que canta'" (Genette, 1989: 289).

de planches et de laiton servant d'abri au lavoir et de cachette aux latrines (Bianciotti, 2000a: 66).

Este distanciamiento sutil en algunos casos se convierte en una separación absoluta: cuando el narrador ya no puede asumir la actitud del personaje, se produce un desdoblamiento igual al de *La busca del jardín*. El narrador se nombra como *l'enfant o il* en lugar de utilizar el pronombre *yo* al que se identifica en general: "J'ai dû 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. Bien fait pour lui que l'on ait suspendu les recherches que la nuit solitaire se soit refermée dans l'indifférence" (Bianciotti, 2000a: 90). De este ejemplo se deduce bien que estos desdoblamientos ocurren sobre todo cuando el narrador rememora algunos hechos de los cuales tiene vergüenza. También se produce este fenómeno en algunas escenas de amor heterosexual que el narrador, al sentirse más atraído por el sexo masculino, no puede contar en primera persona. Estos cambios del narrador autodiegético al heterodiegético no confunden al lector que puede interpretar fácilmente, gracias a los procedimientos parecidos al del ejemplo, el *yo* y el *él* como la misma persona y la distancia como una figura retórica que permite al narrador repeler las posibles críticas.

En conclusión, ambas obras dan cuenta del necesario desdoblamiento de la persona que cuenta su propia historia. Entre *yo* y *yo* se abre un foso profundo que el narrador de *La busca del jardín* ahonda mediante el distanciamiento de la tercera persona; y encima del cual el de *Ce que la nuit raconte au jour* construye un puente con los pilares del pronombre *yo*. Pero ambos se caracterizan sobre todo por la ambigüedad. Se mezclan las señales de la referencialidad y de la ficción, lo que el paratexto de los relatos tampoco resuelve.

3. "Grafía": estructura temporal y espacial

3.1. Tiempo

Paul Ricœur señala que el tiempo vivido y representado están estrechamente relacionados y sólo se entienden completándose: "el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal" (Ricœur, 1987: 117). En las obras de Bianciotti los narradores buscan el tiempo vivido y perdido y lo encuentran en la escritura, haciendo eco a la obra maestra de Proust (un eco presente ya en el título de *La busca del jardín*). De esta manera, el autobiógrafo, Bianciotti, que se escribe a sí mismo, configura su existencia en el relato para entenderse: el tiempo vivido se interpreta durante y después de la escritura.

La configuración del tiempo en el lenguaje y en el relato obedece a leyes específicas. Para dar cuenta de las diferencias posibles entre tiempo experimentado y representado, los

formalistas rusos y después los narratólogos franceses distinguen entre *fábula* y *trama* (Tomashevski), *histoire* y *dicours* (Todorov) o *histoire* y *récit* (Genette) (Garrido 1996: 162-166), lo que significa la separación del orden lógico de los acontecimientos, que queda implícita en el relato, de la realización en el relato de esta historia que se narra según el orden que el narrador elija. Es prácticamente imposible contar en la narración la historia sin alteraciones respecto a la cronología y a la duración e incluso en las novelas más tradicionales encontramos rupturas (por ejemplo las acciones simultáneas en la literatura tienen que representarse sucesivamente). Por consiguiente, a la hora de analizar la estructura temporal de las obras, debemos tener en cuenta una línea temporal virtual de la historia a la que comparamos el tiempo configurado en el texto.

3.1.1. *Un diccionario íntimo*

La memoria funciona no tanto linealmente sino más bien de manera asociativa: todos hemos podido observar que al contar una historia, un determinado motivo puede desviarnos e incitarnos a narrar un episodio que no tiene cabida en el relato cronológico. El relato autobiográfico se basa en la rememoración y el autobiógrafo sólo con un trabajo posterior minucioso puede eliminar y ordenar las digresiones y saltos temporales que surgen. La preocupación por la ilusión de veracidad provoca en las autobiografías tradicionales la restauración de la cronología de la experiencia vivida. Al contrario, los textos autobiográficos no convencionales prefieren dejar las huellas del recorrido inverso al de la vida: el de la rememoración cuyo punto de partida es el presente y avanza, retrocede o salta hacia el pasado. Muestran que la cronología también es una ilusión, además de ineficaz, a la hora de buscar respuestas a sus preguntas:

Autrement dit, si cet ordre, malgré son apparente objectivité, résulte être aussi inexact et artificiel que n'importe quel autre, c'est-à-dire si la projection du présent est toujours inéluctable et si, en plus, le but de cet ordre (la reconstruction historique du je qui écrit) ne s'accorde pas non plus avec les objectifs que cherchent ces auteurs, il devient normal que l'on cherche d'autres dispositions qui, ignorant la chronologie correspondante mieux à leurs intentions. Parmi ces autres dispositions, il faut répertorier l'ordre thématique ou associationniste –celui qui opère par association phono-sémantique–, l'ordre didactique et obsessionnel (Picazo, 1999: 91).

La busca del jardín representa un ejemplo para la estructura temática o asociativa. Se compone de textos breves, de “capítulos” organizados alrededor de palabras que tienen un especial interés para el narrador. Dentro de estos “capítulos”, en cada uno, se representa un fragmento de la vida del protagonista con una coherencia interna temática; mientras que los fragmentos generalmente están separados por grandes elipsis, sin conexión directa.

Estos “momentos” o cortos lapsos de tiempo representados en los capítulos en general no tienen referencias y coordenadas temporales explícitas, por lo que sería difícil establecer

el orden exacto de la historia para compararlo con el del relato. No hay fechas y la relación con el tiempo de la Historia pocas veces aparece, siempre implícitamente⁴. La edad del niño o del muchacho tampoco suele explicitarse, sólo más o menos pueden indicarla algunas alusiones⁵. El paso del tiempo únicamente se puede observar en la transformación del *niño* en *muchacho* y luego en *hombre*.

Esta falta de determinación genera un relato mítico de la infancia, una casi-atemporalidad apoyada por el uso frecuente del presente histórico. *La busca del jardín* empieza con la presentación del niño en el jardín que pertenece al eje temporal del pasado, pero después del primer párrafo el acontecimiento se narra en presente: “Las primeras cosas que sus ojos vieron se confunden en una sola, incesante [...] 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” (Bianciotti, 1996: 9) y, más tarde: “El niño está sentado en el borde de la terraza entre dos laureles y juega a componer con hojas una flor verde” (Bianciotti, 1996: 10).

Por un lado, la utilización del presente se puede explicar con la intromisión del narrador para quien la llanura sigue siendo este “mar de tierra” determinante durante toda la vida y, en general, significa la vigencia del pasado en el momento actual de la enunciación. Se trata de una *escenificación* que causa un efecto de inmediatez:

Para el arte narrativo de Bianciotti, escenificar los recuerdos es el modo de mantenerlos vivos, de mostrarlos, no como representaciones de un pasado definitivamente concluido, acabado, sino como la forma en que lo pasado coexiste con el presente y actúa sobre él, revelándole lo que de otro modo permanecería inaccesible: “el secreto orden de la realidad” (Giordano, 2000b: 270).

En segundo lugar, la narración en presente tiene también un valor de generalización. Para el narrador su pasado significa una herramienta para entenderse y, además, un ejemplo que contiene moraleja para todos. Con la utilización del presente, los acontecimientos se separan de su contenido temporal y se sitúan en un nivel atemporal. En realidad, para el narrador no se trata de relatar acontecimientos pasados, sino de coleccionar una serie de *imágenes* fijas que determinaron su vida, como si el libro fuera un álbum de fotografías: “La noche se detiene en esa imagen que terminará por anteponerse a las obras en el recuerdo” (Bianciotti, 1996: 33). La presentación de imágenes congela los momentos pasados en un plano espacial donde no existe el tiempo.

Las palabras que corresponden a estas imágenes captadas se convierten en el sentido mismo de la búsqueda para el escritor que cree que la verdadera realidad reside en el lenguaje: “Las *palabras* sólo sirven para acercarse al sentido, pero en realidad, el sentido es ese

4 Por ejemplo se hace alusión a la Segunda guerra mundial cuando el padre escucha la radio y dibuja sobre un mapa los movimientos de las tropas aliadas y alemanas (Bianciotti, 1996: 122).

5 Por ejemplo: “El niño, que no tiene aún sitio en la economía familiar –como la abuela, que ya no lo tiene– [...]” (Bianciotti, 1996: 16). Incluso cuando se menciona su edad, el narrador sólo da informaciones aproximativas: “debe de andar por los siete años” (1996: 53).

acercamiento” (Vázquez, 1989: 67). El mismo Bianciotti da la clave para la interpretación de la organización asociativa de *La busca del jardín* en una entrevista: “Aislar palabras, formar una pequeña constelación es poseer de una manera virtual, la clave misma de la obra. Del mismo modo, pensé que una vida podía reducirse a ciertos momentos, que fueron importantes o aparentemente anodinos y, que a cada momento corresponde una palabra” (Durán, 1981: 26). Estas palabras componen la vida y guían al escritor en su tarea de escribirse. En *La busca del jardín* la lámpara que aclara el sentido de los momentos importantes será la metáfora del arte poético de este libro:

Lámparas serán para él los signos entrevistados de felicidad, las promesas, algunos encuentros, la rosa, la culminación de un acorde o de una ternura, o ciertas palabras en los libros: las que vuelven y adquieren, en la repetición, una significación más intensa que la concedida por los diccionarios, aunque menor de lo que prometen; palabras que representan la voluntad inocente del poeta de reducir a la evidencia las márgenes oscuras de su paisaje íntimo; signos provisionarios del mensaje entrevistado y que han debido de servirle, justamente, de lámpara, en la travesía nocturna de la escritura (Bianciotti, 1996: 19).

Podemos caracterizar esta obra de Bianciotti como un diccionario, pero un *diccionario íntimo*, con las palabras de Diana Salem (2007: 57), puesto que se trata de evocaciones personales, de significados nuevos que sólo los tienen para él. Esta forma de diccionario lleva necesariamente a una fragmentación del texto que refleja la imposible reconstrucción de la vida en un relato continuo. Sin embargo, al final, estos momentos componen una existencia: de ahí una relativa cronología de estos momentos. A un nivel global podemos observar que el relato avanza desde la infancia hacia la muerte, adoptando en parte los mecanismos de la autobiografía ortodoxa. Pero quizás, más que de linealidad, se trata de una circularidad: el relato empieza con el encuentro del primer jardín que representa el orden, el trabajo del hombre que convierte la naturaleza en arte; luego toda la obra es la búsqueda del jardín para llegar al final, en el último capítulo, al verdadero Jardín.

3.1.2. *Vuelta a la cronología*

La trilogía autobiográfica de Héctor Bianciotti significa una vuelta a la organización cronológica respecto a *La busca del jardín*, aunque mantenga algunas características de éste último. *Ce que la nuit raconte au jour* empieza con el nacimiento del protagonista y acaba con su viaje a Europa, representando así una unidad coherente, la de la infancia en las pampas y del nacimiento de una vocación. Los recuerdos se presentan en una continuidad que se puede intuir ya de la numeración de los capítulos. Esta organización lineal se hace más visible que en *La busca...* gracias a un mayor número de referencias a coordenadas temporales: a fechas (Bianciotti, 2000a: 77), a la edad del protagonista (Bianciotti, 2000a: 10), a acontecimientos de la Historia (Bianciotti, 2000a: 14). Finalmente, el uso mucho más frecuente del

pasado para los acontecimientos del tiempo del enunciado y del presente para la situación de la enunciación permite separar los dos ejes, la historia y la reflexión. La relación establecida por el narrador entre su pasado y su comportamiento posterior revela su preocupación principal: la búsqueda de sí mismo a través del pasado. El narrador intenta encontrar respuestas a su comportamiento actual en su infancia, por ejemplo explica la escritura como una manera de frenar la violencia característica de su naturaleza desde su nacimiento:

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 [...] (Bianciotti, 2000a: 9-10).

No obstante, a pesar de la continuidad aparente, la trilogía también representa los recuerdos fragmentados, aunque en una medida menor que en *La busca del jardín*. Los capítulos en la mayoría de los casos equivalen a un episodio concreto del pasado, a escenas contadas con muchas descripciones, pausas. Estos recuerdos están separados con elipsis más o menos grandes como en *La busca del jardín*. La única diferencia es la explicitación del tiempo ocurrido, por lo tanto en lugar de elipsis, más bien tenemos que hablar de sumarios. Por ejemplo: “Ainsi, comme à mesure que l'année scolaire progressait on vantait mes mérites, tant au collège tenu par des Maristes où nous faisons nos études, qu'au séminaire où le recteur me donnait en exemple...” (Bianciotti, 2000a: 208); “C'est ainsi que toute une année nous avons vécu dans l'impossibilité d'être séparés ni ensemble” (Bianciotti, 2000a: 321). Estos sumarios producen un efecto de continuidad que no existe en la ficción autográfica.

Por otra parte, aunque la cronología se mantenga en líneas generales, evidentemente eso no ocurre sin anticipaciones o retrospectivas. Las *prolepsis* tienen la misma función que en *La busca del jardín*: anticipan acontecimientos que el narrador considera temáticamente pertenecientes a un momento cuando el personaje todavía no tenía conocimiento de ellos. Estas anticipaciones generalmente son simples alusiones, sólo en unos casos tendrán una extensión considerable con un alcance de varias semanas. Por ejemplo, cuando el narrador describe su trabajo como notario opta por narrar justo después lo que pasó algunos años más tarde: su encarcelación a causa de aquel trabajo (Bianciotti, 2000a: 290-310). Esta anacronía en consecuencia se produce por razones temáticas, lo que ocurre también con los reencuentros con Judith que se producen en la historia décadas después (Bianciotti, 2000a: 401-410).

Pero las anticipaciones no sólo se deben a las necesidades de la organización, sino que ocultan una concepción especial de la vida. La linealidad formal de *Ce que la nuit raconte au jour* contradice a la retórica del narrador. Éste último desconfía en la memoria y pone en duda la existencia de un tiempo lineal:

Le temps n'a rien d'une ligne unique sur laquelle on avancerait tel l'acrobate sur sa corde; chaque vie en compte plusieurs, et l'une d'elles débouche-t-elle dans une impasse? on en prend une autre, parallèle ou divergente, que l'on avait déjà entrevue. Chaque seconde relève en partie du passé et en partie de l'avenir, où nous attend et se multiplient des carrefours perplexes. Nous sommes mystérieux; nous croyons aller de l'avant et que nos pas foulent le seuil du futur, tandis que le temps nous emporte vers le passé, nous léguant ses atrocités et ses merveilles, la mémoire, la chose mouvante que nous sommes (Bianciotti, 2000a: 326).

Cada elección significa un camino que cogemos, mientras que los otros senderos corren paralelamente. Pero éstos se bifurcan como en *El jardín de los senderos que se bifurcan* de Borges, porque el destino del hombre, como lo señala ya el narrador de *La busca del jardín*, está escrito desde su nacimiento:

Sin saberlo, de algún modo habían vivido ya la vida eterna, lo demás, todo lo demás no sería sino una repetición, corroída por la creciente lucidez, del mismo ciclo de necesidad, pasión, entrega, hallazgo del enigmático sentido de la vida y pérdida del mismo, desgaste, nostalgia insidiosa de otro lugar, paulatino olvido. Sólo variarían los sitios y las puntuales referencias de la memoria (Bianciotti, 1996: 65).

Con esta concepción de la vida predestinada podemos explicar las frecuentes anticipaciones de los relatos. Si la vida de cada uno está escrita ya desde su principio, entonces es posible encontrar indicios del futuro en la infancia. El narrador de *La busca del jardín* y también el de *Ce que la nuit raconte au jour* buscan justamente las señales del *otro mundo*, el de la cultura, en sus primeros años para demostrar que en lo que se ha convertido, en un escritor francés, siempre lo era: “No es improbable que llevemos en nosotros, ocultas, enterradas, ciertas metáforas primordiales y que toda busca en la vida entrañe la finalidad de ilustrarlas con fragmentos de realidad o la de substituirles la realidad originaria [...]” (Bianciotti, 1996: 12).

Llama mucho la atención que después de *La busca del jardín*, un relato que pone en cuestión los procedimientos de la autobiografía tradicional, Bianciotti haya escrito una obra que significa en cierto modo una vuelta a la tradición. La trilogía también se compone de fragmentos, pero el principio de la organización ya no es temática sino, justamente, cronológica. En este texto también existe la misma concepción de la vida como destino, pero su representación es distinta: en lugar de mostrarla como una vuelta (volver a la infancia gracias a la escritura y volver a no ser después de morir), el narrador parece recorrer un itinerario lineal desde el nacimiento hacia la conversión en escritor francés y hacia la muerte. Por esta razón *Ce que la nuit raconte au jour* es un relato mucho más coherente temporalmente y demuestra una continuidad que se rompe sólo en algunas ocasiones. Y por último, puesto que *La busca del jardín* ocupa tan sólo doscientas páginas, mientras que la trilogía contiene tres tomos de los cuales cada uno sobrepasa esta cantidad, la primera es un texto mucho más condensado

y elimina muchos acontecimientos (el seminario, la vida en Roma o en Madrid y otros más) que se representan en la segunda. De esto podemos concluir que en el primero el narrador no quiere escribir su vida, sino poner en escena algunos momentos importantes, mientras que la segunda obra nace de un proyecto mucho más *autobiográfico* que quiere narrar la vida del autor desde su nacimiento hasta su muerte (futura) aunque también con inevitables elipsis y fragmentación.

3.2. Espacio

La busca del jardín y *Ce que la nuit raconte au jour* presentan una segmentación y orden espaciales muy similares. La representación de los espacios sigue el movimiento del protagonista y se realiza desde su punto de vista que alterna con el del narrador. Éste último que se queda en general implícito, a veces se nombra para acentuar la diferencia entre los hechos rememorados y la rememoración. Este lugar es la ciudad gris o París donde llega el personaje después de todas las *peripecias* contadas en los relatos: “Qu’est-ce qui me pousse, un demi-siècle plus tard, en cette abominable après-midi d’août, à Paris, à ramasser ces miettes?” (Bianciotti, 2000a: 183) y:

Su ignorancia de lo que fatalmente sabrá es inmensa y no puede, por ejemplo, sospechar que cuarenta años más tarde un hombre le recordará cada vez que, al atravesar los suburbios de la ciudad gris, pase junto a ciertos jardines estoicos en los que retumba el fragor de los trenes, como hoy, en este atardecer que se degrada insensiblemente [...] (Bianciotti, 1996: 10).

En la mayoría de los casos la diferenciación se realiza a través de los adverbios *aquí-allí-ahí* y *ici-là-bas*. Los narradores de los textos analizados acentúan en varias ocasiones su distancia respecto al lugar de los acontecimientos, llamando así la atención sobre la superación del espacio del personaje, del niño sobre todo, y su no-identificación con él. Los espacios rememorados se describen como lugares lejanos: “[...] ninguna conciencia podrán curarlo de una nostalgia, al cabo, incurable: de Itaca, ya allí y entonces en el origen, y aquí y ahora...” (Bianciotti, 1996: 82); “[...] la mémoire a rassemblé ici, des petits riens de notre vie là-bas” (Bianciotti, 2000a: 110) .

En ambas obras existen dos direcciones de movimiento del personaje principal según los cuales se segmentan y se organizan los espacios. Primero, en un camino ascendente avanza hacia París. La predestinación del protagonista se evidenció ya en la infancia cuando el niño descubrió la lengua francesa y aunque todavía no sabía dónde iba a llegar, la dirección de su movimiento quedó establecida. En *La busca del jardín*, la busca es la metáfora de este deseo de llegar a algún sitio diferente. *Ce que la nuit raconte au jour*, en cambio hace referencia concreta a la escritura en francés por parte del narrador como la meta que se consigue más tarde: “C’est ainsi que je me suis engagé dans le délicat labyrinthe de la langue française”

(Bianciotti, 2000a: 271). Tanto la busca como el laberinto contienen la idea de querer llegar a algún objetivo, pero también indican que este camino no se concibe sin alteraciones, como una línea recta. La diferencia entre los dos textos respecto a la explicitación de la lengua francesa como meta quizás resulta de que en la época de *La busca del jardín* todavía no se consiguió: esta obra se escribió en español, mientras que *Ce que la nuit raconte au jour* representa en sí mismo como libro en francés el final de la búsqueda.

La otra dirección es opuesta a la primera: la vuelta desde París a la llanura. En este caso la fuerza que mueve al protagonista es la nostalgia. Justamente la llegada al objetivo principal es lo que le permite recorrer el camino en la dirección opuesta. En este sentido los dos textos enteros significan una vuelta: la vuelta a través de la memoria y las palabras que cierran en un círculo la vida del personaje. La consagración del escritor se realiza realmente cuando los suyos también lo reconocen y cuando decide redactar su historia. Por consiguiente, estas dos direcciones se complementan, y parece justificarse nuestra afirmación en la introducción según la cual para Bianciotti o para sus narradores la vida sólo se considera entera si se escribe.

La primera parte de las obras, por consiguiente, se caracteriza por el estatismo. La llanura significa la infinitud donde todo es igual y donde el tiempo se paraliza: “El tiempo debía de confundirse entonces con el eterno presente del paisaje. [...] En suma, el tiempo debía de ser meramente horizontal, sobrepuesto a la llanura, para el niño, sin límites, y por lo tanto sin salida” (Bianciotti, 1996: 77). El espacio estático del niño se cambia más tarde por los viajes del adulto en oposición a los otros miembros de la familia que se quedan prácticamente toda su vida en el mismo lugar. Cuando ya adulto, el protagonista vuelve a Argentina, a pesar de los pequeños cambios, tiene que constatar la constancia de los objetos: los padres utilizan el mismo mantel que antes –aunque ya esté en varias piezas– (*La busca del jardín*) o vuelve a la misma casa pero que ya no está rodeada de árboles (*Comme la trace de l’oiseau dans l’air*). Sólo al final, después de una vida dinámica, encuentra el personaje la paz: se queda en su ciudad preferida donde consiguió el éxito y se prepara para el otro mundo que significa el verdadero y eternal reposo.

En consecuencia, en lo que concierne a la segmentación y al dinamismo, los textos analizados demuestran muchas similitudes. No obstante, realizan este orden de modo diferente, con una explicitación desigual. El primer elemento que quisiéramos subrayar es la concreción o la falta de concreción de las coordenadas espaciales. En *La busca del jardín* el narrador se refiere muchas veces a los lugares un tanto enigmáticamente, sin concretar la referencia, tal como hizo con las referencias temporales. París por ejemplo, se convertirá en *ciudad gris* y los pueblos de la infancia ni se mencionan. Es verdad que algunas veces se explicita un nombre, Buenos Aires (Bianciotti, 1996: 78) o Florencia (Bianciotti, 1996: 106), incluso una vez el de la propia ciudad de París (Bianciotti, 1996: 91), pero estas denominaciones o bien son excepciones (el caso de París), o bien episódicas, menciones de una sola

vez. Los espacios suelen representarse en categorías generales, como la llanura o el jardín, el edificio del siglo XVIII.

Al contrario, *Ce que la nuit raconte au jour* describe los espacios mucho más concretamente, es decir los caracteriza con nombre propio (la ciudades por ejemplo: Villa del Rosario, Buenos Aires, Roma, Madrid, París...) y los describe con detalle. Por ejemplo, en el caso de la presentación de la casa del protagonista-niño, el narrador menciona el material del edificio, su distribución, la historia de su construcción:

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 coiffées de chaume, que les créoles, les uns après les autres désertaient, après l'implantation des immigrants dans la région (Bianciotti, 2000a: 22).

En *La busca del jardín* no encontramos descripción igual de la casa; el fragmento que más información ofrece de ella es el siguiente:

En medio del día anchuroso de la pampa, la penumbra de los cuartos solitarios tenía una calidad acuática, como la que emanaba de las fotografías de interiores en las revistas de Marta Podio. Los profundos armarios parecían sumergidos en un silencio original, las camas, baúles y otros trastos cobraban una indulgente irrealidad (Bianciotti, 1996: 27).

Esta descripción no representa el espacio de manera objetiva como en el otro ejemplo, sino que quiere transmitir una impresión, un ambiente, en este caso acuático. En consecuencia, la presentación se realiza de manera *vaga* pero con un lirismo que faltaba en la otra.

Estas observaciones llevan a la divergencia fundamental entre los textos: la distinción entre un relato que tiende a la universalización y a la metafóricación de los espacios (*La busca del jardín*) y una obra más autobiográfica con una voluntad de describir el recorrido personal con todas sus estaciones (*Ce que la nuit raconte au jour*).

De hecho, en *La busca del jardín* la metáfora del jardín –como el título sugiere– y su contrario, la de la llanura, representan el eje central del relato. El espacio abierto de las pampas argentinas se percibe por el protagonista como una “prisión sin rejas” (Bianciotti, 1996: 77) de donde sólo los *elegidos* pueden escaparse. La llanura simboliza la *barbarie*, la falta de cultura. Como dice Alberto Giordano, “la llanura, que es el punto en el que comienza el itinerario, donde transcurrió la infancia en la chacra familiar, es vista menos como una condición geográfica particular que como una fuerza negativa que embrutece, que inhibe cualquier impulso afectivo, cualquier manifestación del placer estético” (Giordano, 2002: 126). Los hombres del campo son únicamente guiados por intereses económicos: se procrean para crear mano de obra para el futuro.

Frente a esta falta de cultura que representa la llanura, el jardín significa para el niño y el adulto la civilización. El jardín es la naturaleza controlada, el espacio delimitado y donde

no sólo se percibe la belleza sino que es su objetivo. En oposición al monocromismo de la llanura, el niño aprecia los colores de las flores: “los rosales, los lirios, las yucas, tamarindos y magnolias y laureles” (Bianciotti, 1996: 9). Pero, sobre todo, es la geometría simétrica la que le fascina, el desdoblamiento de los árboles y flores que representan la perfección realizada en la forma: “la simetría del jardín le procuró de inmediato una exaltación que se parecía a la felicidad” (Bianciotti, 1996: 10). Porque la simetría, como el espejo, que desdobra los objetos, revela la naturaleza de las cosas. El jardín, por lo tanto, forma parte del aprendizaje del niño tanto como lugar de civilización que como vía del conocimiento.

La búsqueda de este jardín que encontró por primera vez en su infancia será el sentido del recorrido de la vida del protagonista: “Sí, no es inverosímil, más aún podría darse por cierto, que fue aquél el momento en que quedó establecido el itinerario de su vida, desde el perdido jardín al jardín improbable, ese que de tan lejos estará siempre a sus espaldas” (Bianciotti, 1996: 15).

Este jardín es el Edén, el paraíso perdido del que le echa su padre, representante de la dureza del campo, y que le obliga vivir como exiliado. El reencuentro se produce en París que se convierte así en un lugar idílico. Pero no sólo se trata del espacio de la ciudad, sino también de la lengua francesa cuyas reglas precisas se ordenan geométricamente como en un jardín simétrico:

[...] la ciudad gris resulta hermosa por sus vacíos, sus espacios, la oblicua geometría de sus avenidas, que corresponden a las claras avenidas del concepto: el espíritu de sus habitantes sabe trazarlas como ningún otro, reduciendo la complejidad del mundo hasta volverla confortable. Como su idioma que, diestro en axiomas, en serviciales clasificaciones, y tan elaborado que sirve de inteligencia a los autóctonos y les procura naturalmente la ilusoria convicción de la sabiduría (Bianciotti, 1996: 90).

El encuentro del jardín por lo tanto se puede convertir en metáfora del descubrimiento de la lengua francesa que más tarde desembocará en el cambio de idioma y en la adhesión del escritor a la literatura francesa que siempre admiraba. Como afirma Laura M. Martins:

La imagen del jardín con la que se inicia esta novela no podría ser más apropiada: ese orden de simetrías y dibujos que delatan lo civilizado, un espacio con contornos precisos, cerrado, donde lo natural –dominado y sometido, incompatible con la barbarie de lo ilimitado– sería el recinto al que se pretende llegar y se llega. El francés, en definidas cuentas, como lengua de elección para la escritura, se erige en lengua-jardín (Martins, 2009).

Finalmente, el encuentro de las formas simétricas en un cementerio convierte la imagen del jardín en la metáfora de la muerte. El jardín significa la llegada no sólo al lugar deseado sino también al vacío que provoca el pensamiento de la desaparición: “*En el vacío sin paz que su cuerpo limita, ya nada tiene peso fuera del rostro de la madre bajo la lámpara de*

cobre, su humilde aceptación del destino, ese camino pausado, en línea recta hacia la muerte, bajo el cielo en orden” (Bianciotti, 1996: 197). El primer jardín de la infancia representa el inicio de una búsqueda que sólo termina con el encuentro de este último jardín, con la muerte, cerrando así la vida en un círculo.

En *Ce que la nuit...* el jardín se menciona, sin embargo, no tendrá la misma importancia que en *La busca del jardín*. En la trilogía, el jardín simétrico aparece una vez como la imagen de la obra perfecta: “[...] comme si un miroir dressé au long de l’allée centrale reflétait les plates-blandes strictes, bordées de briques sur la planche, reproduisait, en se dédoublant, les mêmes plantes, les mêmes fleurs, du menaçant yucca au phlox timide, des rosiers et des lauriers aux iris, dahlias et giroflées” (Bianciotti, 2000a: 68).

En conclusión, la estructura espacial en *La busca del jardín* y en *Ce que la nuit raconte au jour* se parecen mucho en lo que concierne a los movimientos y a las direcciones de los viajes y al orden de la representación. Las dos obras relatan el recorrido ascendente del personaje en una linealidad interrumpida de vez en cuando y su vuelta al lugar del inicio después de la consagración del escritor. Sin embargo, mientras que el texto español utiliza referencias vagas y convierte los espacios en metáforas, la trilogía en general tiende a lo concreto, a la representación de los espacios vividos.

4. Conclusión

Oui... que maintenant, cette langue que j’avais apprise, que tout au moins j’avais appris à lire, par moi-même comme un défi, comme quelqu’un qui cherche une porte de sortie... cette langue m’a accueillie... Je ne sais pas si je suis entrée en elle mais elle est entrée en moi... le croirez-vous? Je ne marche pas de la même façon, je me tiens autrement, je sens autrement... Tout est devenu plus réservé, plus discret, plus intime... Dire *soledad* c’est dire quelque chose de vaste, d’universel... on se sent un peu un héros... La solitude, en revanche est à vous seul... elle est en vous, vous n’avez qu’à la dissimulez si vous voulez que l’on vous permette de vivre... La plaine, quand vous en traversez une en Europe, vous savez qu’elle ne durera pas... Là-bas, la plaine est plus lente que le temps, seul le soleil le parcourt en entier [...] (Bianciotti, 2000b: 46-47).

Estas palabras de Adélaïde –de la protagonista de la primera novela escrita en francés por Bianciotti, de un *alter ego* femenino del propio autor– reflejan la preocupación del escritor por la lengua y el cambio de idioma de la escritura que justo se realizó en aquella época de su vida. Adoptar una nueva lengua no sólo significa un reto, ni es un simple aprendizaje enriquecedor: es otra manera de vivir. Las palabras que aparentemente se refieren al mismo significado, evocan imaginarios diferentes por su forma y la cultura que transmiten: para Bianciotti *soledad* y *solitude* hacen referencia a mundos distintos, son conceptos que reflejan diferentes estados de ánimo.

Estas ideas por un lado demuestran que para Bianciotti el contenido forma parte integrante de la forma y que los dos elementos se completan, se refuerzan. Su escritura consiste

en su reconciliación, en la búsqueda de su unidad perfecta. Como el niño de *La busca del jardín* fascinado por la rima en la que descubre la correspondencia entre forma y sentido: “[...] la rima daba sentido, volvía sagrado el sentido inicial: la alternada coincidencia eufónica de las palabras no era un mero rumor agradable, sino la prueba misma de la veracidad de la idea [...]” (Bianciotti, 1996: 63). El escritor busca obsesivamente la palabra perfecta para expresar la idea exacta: “Ma vanité suggère que la cause se trouve dans la hantise de dénicher toujours un mot plus conforme au propos que celui déjà au bord des lèvres, le fantomatique mot juste qui prétend à l’exactitude de l’idée” (Bianciotti, 2002: 182).

Por otra parte, la relación estrecha que forman, según Bianciotti, el continente y el contenido pone en primer plano necesariamente la problemática del cambio de idioma. Porque si no hay dos palabras que equivalgan entre dos lenguas, el escritor que crea en distintos medios lingüísticos no podrá escribir de la misma manera en uno o en otro. Bianciotti observa en numerosas ocasiones que cada idioma corresponde a una visión del mundo, adhiriéndose a las teorías relativistas del lenguaje (cf. Steiner, 2001): “Les langues bougent, elles changent sous le regard de celui qui les observe; et il y a autant de visions du monde, autant de mondes, que de langues” (Bianciotti, 2002: 185). Según su opinión, la lengua “[I]lega a ser una manera de sentir y quizá también una estructura mental. Uno no piensa exactamente de la misma manera en un idioma que en otro” (Baron Supervielle, 1996).

El escritor acentúa en varias ocasiones que su elección del francés se explica por su mayor afinidad a esta lengua que considera más apta que el español para escribir sus experiencias. La palabra perfecta que busca para expresar exactamente sus ideas es francesa:

El escritor que Bianciotti es intenta plasmar su subjetividad en la objetividad social del lenguaje: justo porque conoce muy bien el carácter socialmente constructor del lenguaje, tiene que escoger, para escribir, una lengua cuyas estructuras constrictivas sean compatibles con la idea que de sí se ha formado, con su “naturaleza”, como el mismo la llama (González, 1998: 229).

El amor de Bianciotti por la lengua francesa se debe mucho a la herencia de la tradición latinoamericana y de su francofilia bien conocida⁶. El nacimiento de esta afición del autor se narra en *Ce que la nuit raconte au jour*. El cambio de lengua se describe allí como una conversión en el sentido religioso de la palabra: “En fait, le passage s’effectue en douceur et, d’une manière, par substitution. Un dimanche d’août 45, Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu” (Bianciotti, 2000a: 269-270). La influencia de Valéry, según Bianciotti, fue enorme sobre él. Ese escritor lo inició en la literatura y también en el *laberinto* de la lengua francesa: relleno el vacío que quedó tras su decepción en la religión. Sin embargo, esta ad-

6 Sobre todo a la herencia de Victoria Ocampo explicitada mediante la figura de Adélaïde en la novela *Sans la miséricorde de Christ*: “A través de un personaje en clave y de una suerte de digresión alegórica, en *Sin la misericordia de Cristo* Bianciotti rinde homenaje a la figura de Victoria Ocampo y se reconoce como un heredero del proyecto civilizador que *Sur* cumplió en Argentina” (Giordano, 2000b: 16).

miración y adoración de Valéry, que el escritor describe como un culto personal, un enamoramiento singular, no es más que un *topos* de la literatura francófona. Valéry encarna todo el imaginario del *genio* de la lengua francesa como lengua de la razón y de la claridad. Existe un “efecto Valéry” según Marie Dollé que cita a Noël Cordonier: “Bien que le français ait considérablement perdu de son influence, un écrivain comme Paul Valéry, l’un des derniers écrivains officiels de la République, très lu à l’étranger, incarne encore les ‘valeurs’ attachées à la langue et l’on peut parler, comme le fait Noël Cordonier, d’un véritable ‘effet Valéry’” (Dollé, 2001 : 63). En consecuencia, Bianciotti no hace más que adoptar e interiorizar estos valores.

Además de estos lugares comunes tan populares en la literatura, Bianciotti tiene un motivo personal para cambiar de lengua: el hecho de que no tenía una lengua materna propiamente dicha. Los abuelos de Bianciotti emigraron de Italia a las pampas argentinas y sus padres todavía hablaban italiano entre ellos. Pero los niños, entre los cuales el futuro escritor, estaban obligados a hablar la lengua del país para asimilarse mejor en la sociedad. Los padres impusieron el uso del español a sus hijos y prohibieron el italiano. De allí puede venir un cierto malestar de Bianciotti al utilizar la lengua española que no siente como suya. Pero el italiano tampoco es ya su lengua materna puesto que no lo habla. Sólo la adopción de un tercer idioma podía “resolver” este problema: rechazando la lengua de su país y de sus padres el escritor pudo crearse una nueva identidad.

Aparte del metadiscursos y del paratexto, la obra misma de Bianciotti da testimonio de la imposibilidad de una traducción perfecta entre lenguas. La misma experiencia vivida, la misma vida se configura de muy diversas maneras en distintos idiomas. Por ejemplo, encontramos temas que se evitan en español y se pronuncian en francés. Al sentirse mejor escribiendo en su lengua de adopción y quizás por el distanciamiento que supone este idioma le es más fácil hablar de un asunto delicado: de su homosexualidad. En *La busca del jardín* el narrador sólo hace referencias implícitas a este hecho describiendo los juegos eróticos con un muchacho: “siente una especie de vergüenza ya que le parece estar jugando un juego que no le corresponde –debe de andar por los siete años– y luego ese sentimiento lo abandona y se entrega a la repetida maniobra muscular del muchacho” (Bianciotti, 1996: 53) o su fascinación por el Americano ya en su edad adulta: “La imagen fugaz, no prolongada por fantasía alguna, del Americano desnudo sobre un cuerpo presunto, ahondado entre pliegues de sábana, había aun enaltecido al modelo, y tan congruente le parecía que había terminado por incorporarla a la realidad” (Bianciotti, 1996: 185). Sin embargo, en la trilogía, y ya en *Ce que la nuit raconte au jour*, expresa explícitamente su atracción por el sexo masculino describiendo por ejemplo su primer amor y su primer beso en el seminario: “Bien que né coupable et porté par un penchant naturel à multiplier les scrupules, je n’éprouvais pas, ce jour-là, le sentiment de faute, ni par la suite, même si le trouble persistait, s’aggravant après chaque ren-

contre” (Bianciotti, 2000a: 230). Esta reflexión sólo se pudo realizar en francés, en el idioma en que pudo encontrar su unidad como *yo* y, por lo tanto, desvelarse completamente al lector.

Pero la transformación más importante entre ficción autográfica y autografía ficcional no reside en el nivel del contenido, sino en la forma. El análisis realizado en este artículo demostró que la misma historia se puede contar de muy diferentes modos. Tanto en *La busca del jardín* como en *Ce que la nuit raconte au jour* abundan las digresiones sobre la memoria y la autoescritura que reflexionan sobre la dificultad de reconstruir la vida. Los narradores se distancian de sus protagonistas y les quitan a la vez, en cierto modo, su protagonismo a causa de sus constantes intrusiones. El tiempo se fragmenta, lo que se refleja en la estructura, sin embargo, siempre queda una cronología en líneas generales. El personaje recorre un camino ascendente a través de los espacios: una progresión que está guiada por su destino.

No obstante, mientras que en *La busca del jardín* encontramos un distanciamiento formal del narrador de su personaje y de sí mismo mediante el pronombre *él*, el narrador de *Ce que la nuit raconte au jour* se identifica con su personaje al nombrarse *je*. El primer texto se construye en forma de diccionario alrededor de palabras evocadoras de recuerdos; el segundo no posee una estructura similar, sino que se narra linealmente en capítulos numerados. Uno juega con los tiempos verbales del presente y del pasado, el otro narra casi todo en pasado. Mientras que *La busca...* tiende a ocultar las referencias temporales y espaciales, a llevar toda la historia a un nivel general y metafórico, *Ce que la nuit...* utiliza nombres y fechas concretas.

En resumen, a pesar de las muchas similitudes, las divergencias importantes determinan la naturaleza misma de los textos. La obra en español se aleja de la forma autobiográfica significativamente, lo que dificulta identificar su carácter referencial. La tercera persona, la carencia de referencias, el uso del presente y la metaforización de los espacios y de los acontecimientos la acercan más a una obra de ficción; podemos hablar de un texto *novelístico*, de forma *ficcionalizada*. Al contrario, la trilogía demuestra una voluntad autobiográfica clara: la primera persona, las referencias espacio-temporales y la cronología de una historia narrada en pasado sugieren que el narrador de estos tres tomos *puede* contar su vida a pesar de su rechazo de la autobiografía y de las infidelidades inevitables.

Estas diferencias sin duda se deben a una fractura, dolorosa para muchos escritores que dejan la lengua primera, pero feliz para el autor argentino: lo vive como un encuentro consigo mismo y no tanto como ruptura. El distanciamiento en *La busca del jardín* se convierte en identificación, *él* será *je*. La fragmentación de la vida en palabras da lugar a un texto mucho más coherente. El *yo* fragmentado carente de verdadera lengua materna, de afecto por el idioma que considera como tal, se completa mediante la adopción de otra lengua.

Bianciotti necesitó distanciarse de su lengua primera, del español, para acercarse a sí mismo. Este hecho no significa ninguna paradoja. Como señala Octavio Paz en su artículo sobre Bianciotti, la distancia que supone el espejo de otra lengua es necesaria para la comu-

nicación con el pasado: “La distance n’abolit pas la communication; au contraire, c’est cela même qui la rend possible: qui je fus parle en moi et je le traduis dans une autre langue. Le pont de l’écriture me permet de communiquer avec mon passé et de l’exorciser” (Paz, 1992). El narrador de *Comme la trace...* explica de la misma manera la relación del país de origen con el extranjero: sólo la salida de nuestro territorio puede revelarnos realmente cómo es y cómo somos nosotros:

Ruiz, tout ou presque nous est venu d’Europe et nous sommes, comme disait, je crois, notre commune idole, des Européens en exil. Tu supportes mal qu’un pays ait cherché à ressembler à l’Europe, ou, désormais, à la puissante Amérique du Nord [...] Ce qui ne ressemble à rien n’a pas d’existence; c’est la reconnaissance de l’étranger, du voyageur, qui certifie l’identité. Avoue, Ruiz, le destin migrabond de l’Argentin, que le sort a voulu qu’à mon tour j’incarne, t’embrasse, bien que tu penses que la mort fera de moi une personne convenable (Bianciotti, 2002: 132).

Este acercamiento mediante el distanciamiento explica la aparente contradicción entre las pocas referencias a la vida en Argentina durante el periodo español y la aparición del tema en la escritura francesa.

Podemos concluir entonces que hablar de las pampas en lengua francesa conecta dos partes esenciales del *yo*: el inevitable e imborrable pasado y el presente elegido. Como señala Diana Salem, Bianciotti siempre será argentino: “Bianciotti es fatalmente argentino pues su pluma cumple con un designio de estas tierras: no se puede escribir en la pampa, aunque se escriba sobre ella” (Salem, 2007: 15). Justamente se convierte en argentino gracias a la lengua francesa que le permite identificarse con el niño de las pampas que quiso vivir por la escritura y la cultura.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BARON SUPERVIELLE, Odile. 1996. “Un argentino en la Academia Francesa” in *La Nación*, el 19 de enero. <<http://www.lanacion.com.ar/171273-un-argentino-en-la-academia-francesa>> [28/11/2017].
- BIANCIOTTI, Héctor. 1996. *La busca del jardín*. Barcelona, Tusquets, col. “Andanzas.”
- BIANCIOTTI, Héctor. 1997. *Discours de réception de Héctor Bianciotti à l’Académie française* et réponse de Jacqueline de Romilly. Paris, Grasset.
- BIANCIOTTI, Héctor. 1999. *Le Pas si lent de l’amour*. Paris, Gallimard, col. “Folio”, n° 3267.
- BIANCIOTTI, Héctor. 2000a. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Gallimard, col. “Folio”, n° 3386.
- BIANCIOTTI, Héctor. 2000b. *Sans la miséricorde du Christ*. Paris, Gallimard, col. “Folio”, n° 1847.
- BIANCIOTTI, Héctor. 2001. “El espejo que la imaginación le tiende a la verdad” in *La Nación. Suplemento Cultura*, el 2 de mayo. <<http://www.lanacion.com.ar/215577-el-espejo-que-la-imaginacion-le-tiende-a-la-verdad>> [28/11/2017]

- BIANCIOTTI, Héctor. 2002. *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Paris, Gallimard col. "Folio", n.º 3646.
- DOLLÉ, Marie. 2001. *L'Imaginaire des langues*. Paris, L'Harmattan.
- DURÁN, Rafael Humberto. 1981. "Entrevista con Héctor Bianciotti. La travesía nocturna de la escritura" en *Quimera*, n.º 3, 22-29.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. 1996. *El texto narrativo*. Madrid, Ed. Síntesis.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GIORDANO, Alberto. 2000a. "Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti" in *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 11. Buenos Aires, Emecé, 381-403.
- GIORDANO, Alberto. 2000b. "El teatro de la memoria. (Sobre *Sin la misericordia de Cristo*)" in *Revista de Letras*, n.º 8, 127-136.
- GIORDANO, Alberto. 2002. "Héctor Bianciotti: La autobiografía del escritor público" in *Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Boletín/10, 115-139.
- GONZÁLEZ, Manuel. 1998. "Escritores y lenguaje: Héctor Bianciotti y Manuel Vázquez Montalbán" in *Letras de Deusto*, vol. 28, n.º 78, 223-242.
- GUSDORF, Georges. 1991. "Condiciones y límites de la autobiografía" in *Anthropos. Boletín de información y documentación*, número extra 29, 9-18.
- KIPPUR, Sara. 2009. "From yo to je: Héctor Bianciotti and the Language of Memory" in *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 24, n.º 2, 249-281.
- LEJEUNE, Philippe. 1980. *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endyman.
- MARTINS, Laura. M. 2009. "Las palabras y los cuerpos (notas sobre algunos textos de Héctor Bianciotti)" in *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 42. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/bianciot.html>> [28/11/2017].
- PAZ, Octavio. 1992. "Héctor Bianciotti, la liberté et la forme" in *Le Monde*, 7 de febrero. <<http://ecrivainsargentins.viabloga.com/news/hector-bianciotti-la-liberte-et-la-forme>> [18/08/2012].
- PICAZO GONZÁLEZ, M^a Dolores. 1999. "La temporalité dans la littérature d'idées. 1. Temps et discours autobiographique" in *Thélème*, n.º 14, 87-96.
- PRADO BIEZMA, Javier del, Juan BRAVO CASTILLO & M^a Dolores PICAZO GONZÁLEZ. 1994. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RICOEUR, Paul. 1987. *Tiempo y narración I*. Madrid, Ediciones Cristiandad.
- SALEM, Diana B. 2007. *Variaciones sobre la nostalgia: Una lectura de Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- STEINER, George. 2001. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, Graciana. 1989. *Travesía de una escritura. Leyendo a Héctor Bianciotti*. Buenos Aires, Corregidor.