

Rossi de Borghini, Ana María

El exilio y el mito autobiográfico en una novela de Bianciotti

I Jornadas : Literatura, Crítica y Medios : perspectivas 2003

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rossi de Borghini, Ana María. "El exilio y el mito autobiográfico en una novela de Bianciotti." Ponencia presentada en las Jornadas de Literatura, Crítica y Medios: perspectivas 2003, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2003. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/el-exilio-y-el-mito.pdf>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

El exilio y el mito autobiográfico en una novela de Bianciotti

Ana María Rossi de Borghini
Universidad de Buenos Aires

La novela *El paso tan lento del amor* de Héctor Bianciotti está construida en torno de la exploración autobiográfica y de una ardua búsqueda de la propia identidad. En el texto hay un espacio muy significativo para el simbolismo de lo teatral en diversas manifestaciones: la representación, la máscara, el ritual, el disfraz, lo escenográfico. Al analizar la relación entre la insistente presencia de los códigos del teatro y los ejes novelísticos –memoria, identidad, experiencias límite como el desarraigo, el hambre y el exilio– se intentará deslindar su función y significado dentro de la economía narrativa. La reflexión sobre estas problemáticas apunta a esclarecer cómo las obsesiones se organizan estéticamente, articulando una particular inflexión del género autobiográfico.

El paso tan lento del amor es una autoficción (término acuñado por la crítica francesa) que narra las peripecias de un joven de veinticinco años –el propio Bianciotti– desde su desembarco en Italia en marzo de 1955, hasta el comienzo de su carrera de escritor en París. El relato atraviesa varias etapas: su estancia en Nápoles, su estadía en la Roma de la “dolce vita” (atormentado por el hambre y la miseria), su paso por la Madrid del franquismo y su llegada a París, donde encontrará su vocación por la escritura.

Autobiografía e identidad

En *Identidad, memoria y relato*, Régine Robin (1996) subraya el carácter ficcional de todo relato por más testimonial que se pretenda, lo que denomina “la conciencia de la narración”. También habla del fantasma que alberga todo escritor: poder inventarse a sí mismo a través de sus personajes, y cita una frase muy significativa de Romain Gary: “Yo siempre supe que yo era ficticio.” Robin alude con esto a lo que define como ilusión autobiográfica, o la imposible narración de sí mismo pues al mismo tiempo se es y no se es –dice- la misma persona de la cual se habla. Paul Ricoeur, a quien la autora cita, ha trabajado la noción de identidad narrativa, como la narración que una persona hace de sí misma y para sí misma. Y la relaciona con la presencia de una marca de

ficción, con respecto a la conciencia de una persona acerca de la dificultad de construir una verdad a partir de su relato. Para este filósofo la identidad tiene dos polos: la “mismidad”, el polo de la estabilidad, el que cubre todo lo que da cuenta de una continuidad, y la “ipseidad”, que corresponde a la promesa de sí mismo, a una identidad no acabada. Es decir que la identidad narrativa se ubicaría como el intervalo entre estos dos polos, entre la mismidad y la ipseidad.

“*Mes retours en arrière, nous dit-il, n’ont pas partie liée avec la réalité, mais avec la fable*”, así sintetiza el crítico Pierre Kyria¹ la relación entre lo literario y lo real en una reseña acerca de otra de las autoficciones de Bianciotti. Una síntesis que bien puede servir para caracterizar el sutil y complejo entramado de todas sus producciones de ese género. Vale la pena en tal sentido prestar atención a las palabras del mismo autor: “Todo es igualmente irreal si no se cristaliza en realidad verbal” (Vázquez Villanueva, 1989).

Recordar, imaginar, organizar la propia vida bajo la forma novelesca se conecta en *El paso tan lento del amor* con la temática y los códigos de lo teatral, insinuando el carácter de espectáculo que asume la propia imagen ante la conciencia.

La gestación de una mirada teatral

El incipit de la novela instala un rasgo teatral: “Conviene no saber demasiado del mañana; verlo claramente es más terrible que la oscuridad.” (Bianciotti, 1996: 9, el subrayado es nuestro). Desde esta *oscuridad* doble – para el narrador en ese momento evocado, para el lector que desconoce la historia– se inicia el relato de un período extenso de la vida del joven que abandona el país para cumplir una experiencia europea que lo conducirá al exilio y a la escritura. La lenta travesía hacia Europa por mar invita a la observación y a la meditación. Y es desde esta perspectiva desde la que el narrador recuerda: “Preferí siempre el mar encuadrado por altas construcciones y, por lo demás, a toda la naturaleza reducida, fijada, delimitada por un marco.” (10). Conviene tener en cuenta estas palabras si conjeturamos que el narrador

es dueño de una particular mirada que recorre la realidad y los acontecimientos desde un punto de vista a menudo teatral. Primero la oscuridad, similar a la de una sala antes de la representación; luego, la visión de la naturaleza encuadrada, como vista en un escenario. Más adelante, la descripción de los pasajeros en cubierta como “habitantes de la sombra”. Y más significativa aún esta reflexión: “[...] la imagen que uno proyecta de sí mismo obliga a menudo a elevarse hasta ella, a habitarla, a actuar de conformidad [...]” (13). Aventuraremos la siguiente hipótesis: la mirada del narrador, la conciencia del narrador al escribir esta autoficción construye un personaje, lo forja a partir de la idea que tiene de sí mismo y de la que genera en los otros. Y al volver sobre sus recuerdos y sus vivencias, su memoria actúa a la manera de un espectador que contempla las escenas de su pasado como representaciones, como imágenes irremediabilmente contaminadas por la propia imaginación y por la de los demás.

A partir de esta conjetura, si recorremos el texto encontraremos varias secuencias que se relacionan con la teatralidad en distintos aspectos: a) episodios de transposición de experiencias directamente teatrales; b) situaciones o relatos que asumen una modalidad teatral; c) elementos que adquieren una categoría simbólica relacionada con este campo semántico; d) digresiones sobre temas dramáticos.

a) El narrador recuerda sus experiencias teatrales en Madrid, bajo la tutela del actor portugués Antonio Vilar, a quien había conocido incidentalmente en Buenos Aires, y de cuya ayuda se vale para su incursión actoral madrileña. El recuerdo toma la forma de escena, de espectáculo: “Vuelvo a ver la gran puerta [...]”(169).

En el intento de adoptar el acento español, el esfuerzo lleva al argentino a impregnarse de rasgos distintos de los suyos, se metamorfosea: “[...] fui por unos instantes en una calle poco frecuentada del barrio de Salamanca, donde me entrenaba declamando versos, un español de Castilla [...]” (171). Reflexiona, entonces, sobre las mutaciones que genera en uno la modificación del acento de la lengua materna para la adopción de otro -alteración que arrastra al cuerpo antes que al pensamiento-. Afirma que esto basta para modificar la *representación* que cada uno se ofrece de sí mismo

b) En Roma, durante una visita a la viuda de Ugo Betti (dramaturgo al que admiraba) el narrador conoce a Evi Maltagliati, una de las actrices preferidas por aquél. La Maltagliati describe la puesta en escena de *Diálogos de carmelitas* de Bernanos hecha por Costa en la que ella había actuado. Cualquier puesta en escena de la obra lo decepcionaría al compararla con la que construyó su imaginación a partir del relato de la actriz. En este episodio también se destaca el momento/ritual del té servido por Andreína Betti en el que la vieja actriz

[...] envuelta en la luz, erguida, alzaba el arco de las cejas, aspiraba las mejillas...Lo que contaba a mis ojos, colmándome, era que mediante un sobresalto completamente interior, hubiese recobrado su belleza de teatro...Evi tomó su té como se finge tomarlo en escena. (BIANCIOTTI, 1996:118 – subrayado nuestro)

Después de esta ceremonia melancólica iluminada por el histrionismo de la Maltagliati, le toca el turno al narrador de interpretar ante las dos mujeres *Lotta fino all'alba* de Betti y luego *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* de García Lorca.

c) En la novela la vestimenta en diversas manifestaciones se relaciona con la temática del disfraz y de la máscara: el sobretodo del amigo, el vestido negro característico de Ana de Pombo, la expresividad de la ropa de Domenica –la pintora-, el “look” de las divas Francesca Bertini y Gloria Swanson. La ropa está trabajada, además como marca de identidad y está ligada al juego ocultar/revelar.

d) Una secuencia profundamente reveladora es aquella en que se narra el fallido encuentro del narrador con el profesor Costa, cuyo curso de puesta en escena sigue durante su estadía en Roma. A propósito de Hamlet, el narrador participa en la clase con un comentario que interesa e intriga a Costa. El personaje shakespeariano es el favorito del narrador desde su adolescencia. A pesar del hambre que ya comienza a acosarlo, decide asistir a la última clase del curso. Después del brindis de despedida del curso, profesor y alumno salen juntos conversando. El narrador, jaqueado por el hambre de dos días, alienta la secreta esperanza de una invitación a cenar. Pero cuando los temas teatrales ceden a comentarios más personales, la controlada voz del profesor comienza a perder su nitidez. Surge, entonces, alguna mirada desviada y todo

un sucederse de movimientos ambiguos con un intento fracasado de tomar una mano al alumno, que se retrae con violencia. El encuentro se disuelve entre la fría cortesía del narrador y la confusión que exhibe Costa. El profesor postulaba *Hamlet* como la mejor ilustración de las tensiones, ambigüedades y dudas de Shakespeare mismo. La fortuita y abortada relación entre el narrador y Costa se constituye en una suerte de **puesta en abismo** de los rasgos que caracterizarán las primeras experiencias europeas del joven exiliado: la precariedad, la ambivalencia y la irredimible soledad -como la del personaje shakespeariano ante su dilema -: “Así, bajo la noche, sembrada de estrellas y de peligros, la miseria me empujaba a lo largo de los muelles del Tíber, país de las sombras y de la desesperanza.” (76).

La novela de Bianciotti, como vimos, incorpora numerosos rasgos pertenecientes al universo de lo teatral. Una *mirada teatral* organiza muchos e importantes segmentos de esta narración autobiográfica; contempla el acontecer desde una perspectiva modulada por lo teatral en variados aspectos, escenas, representaciones, actuaciones, máscaras, decorados, disfraces, ritos. El actor y el espectador, unidos en una íntima y contradictoria identidad bifronte... Es significativo el comentario que hace Pablo Palant en su análisis del texto dramático:

[...] hasta el sueño más profundo, el deseo más recatado, la zona de sombras más densas...todo cuanto se origina en el hombre participa de su vida, la expresa y la proyecta. Sus sueños y fantasías resultan de su vida y la narran para quien sabe interpretarlos...Son, si se quiere, su teatro interior, allí donde sus personajes adoptan las máscaras que más necesitan para ocultarse, sin dejar de ser. (1968; el subrayado es nuestro)

La idea de un **teatro interior** que configura los sueños y deseos resulta fascinante, pero además creemos que ilustra muy bien parte de la matriz generadora de esta narración. Pues es ese “teatro interior” el que vemos en acción cuando el narrador cuenta y describe sus vivencias, tamizadas por ese oculto artefacto interpretativo.

Conclusiones

El texto está construido a partir de un contrapunto constante entre permanencia y fugacidad. Hay episodios y personajes que connotan cierta estabilidad como Rosa Caterina que introduce al narrador en el mundillo de Nápoles, sus histriónicos amigos Ana y Pablo, la tormentosa pintora Domenica en París. Y otros como la aventura del sobretodo o la del profesor Costa apuntan a lo efímero, a la fugacidad. Antes mencionamos la concepción de Ricoeur acerca de la identidad narrativa como un ir y venir entre los polos de la mismidad y la ipseidad; en este punto creemos oportuno evocar a Jean Borreil, autor de *La raison nomade*, que opone los lugares de la estabilidad a los lugares de movimiento, de alejamiento de la pertenencia (Robin, 1996). Ligado a estas fluctuaciones se muestra en la novela el tema de la identidad, que está problematizada en distintos planos: el ser nacional, el ser individual, la identidad sexual. En el texto se la expresa de una manera dinámica, como un **devenir**, con ideas de movimiento como “elevarse”, “convertirse”, “alejarse”. Por otro lado, se afirma la permanencia del yo a pesar de los avatares.

Al final de la narración el narrador dice: “No quedará el ser, sino la imagen; ni siquiera la imagen, sino su reflejo; el reflejo de esa cerilla que un transeúnte enciende en la noche” (Bianciotti, 1996: 310). A través de los sucesivos borramientos y del vértigo de la atenuación que despliega la bella frase permítasenos identificar ecos del Hamlet shakespeareano, aquel que se obstina en la persecución de un sentido huidizo. Exactamente como la del narrador, que entre la maraña de adversidades, fracasos y vacilaciones que constituye su vida en el exilio, perpetúa su búsqueda “[...] el alma que, lenta pero con obstinación y silencio, madura su proyecto [...]” (9)

BIBLIOGRAFÍA

- BIANCIOTTI, Héctor. 1996. *El paso tan lento del amor*. Tusquets.
- PALANT, P. 1968. *Teatro: el texto dramático*. C E A L.
- ROBIN, R. 1996. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Cuadernos de Posgrado, U B A.
- VÁZQUEZ VILLANUEVA, G. 1989. *Travesía de una escritura/ leyendo a Héctor Bianciotti*. Corregidor.

¹ *Magazine littéraire*, n° 379, septembre de 1999.