

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA IV
(LITERATURA HISPANOAMERICANA)

LA CONCEPCION DE LO FANTASTICO EN JOSE BIANCO:
SOMBRAS SUELE VESTIR Y LAS RATAS



DIRECTORES:

DR. JESUS BENITEZ VILLALBA

DRA. ROCIO OVIEDO PEREZ DE TUDELA

AUTOR:

SUH-CHING LI

MADRID, 1997

A la memoria de mi Padre.

A la memoria del Profesor Jesús Benítez Villalba.

INDICE

INTRODUCCION	1
Teoría de lo fantástico	8
La corriente fantástica argentina	36
CAPITULO I: JOSE BIANCO EN EL CONTEXTO LITERARIO ARGENTINO ...	64
1.1. Aspectos biográficos	66
1.2. José Bianco y la revista <u>Sur</u>	80
1.3. Teoría del texto en Bianco	94
Autory lector.....	94
Escritura, representación y transparencia.....	100
El personaje como intermediario.....	106
El ensayo como diálogo esencial.....	118

CAPITULO II: LAS VUELTAS DE TUERCA EN SOMBRAS SUELE VESTIR ..126

2.1. Los enigmas de Jacinta128

La permanente oscilación de lo fantástico.....128

La memoria fantasmal.....143

Coexistencia de lo incompatible.....155

2.2. El íntimo desencuentro de Bernardo Stocker165

El carácter desvalido de Stocker.....165

La reconstrucción de otra vida.....175

Memoria y locura.....182

2.3. Las dudas de Julio Sweitzer202

Lo racional como negación de lo fantástico.....202

El laberinto racional.....207

2.4. Silencio e irracionalidad	220
La enfermedad como imagen de lo irreal.....	220
Parentesco, deseo y transgresión.....	226
2.5. El espacio de lo ilusorio	233
El juego de los espejos.....	233
La duplicación ilusoria.....	237
2.6. Inventario de sombras	241
La verdad postergada.....	241
Muerte y locura.....	245
 CAPITULO III: IRREALIDAD E IDENTIDAD EN <u>LAS RATAS</u>	250
3.1. Delfín Heredia y el problema de la identidad	252

La interrogación por el yo	252
Retrato de familia	257
La música y lo "otro".....	261
Problematización del yo	265
3.2. Los enigmas de Julio	267
Los dos Julios	267
La comunicación ilusoria	278
Para una superación de lo real	287
El otro, el doble	290
Lo relativo de toda verdad	295
3.3. Verdad o representación	303
La evanescente imagen de la verdad	303

Crear y recrear la ilusión.....	307
La muerte del otro.....	312
3.4. Inocencia y culpabilidad	316
Responsabilidad e identidad.....	316
La madre: ambivalencia del deseo.....	321
La culpa como expiación simbólica.....	326
3.5. Arte, deseo y transgresión	328
El poder transgresor del arte.....	328
El poder disolvente del deseo.....	333
3.6. La repetición del destino	340
La inquietante imagen del pasado.....	340
Simbología de la rata.....	343

CAPITULO IV: LA ESTETICA DE LA INCERTIDUMBRE (CONCLUSIONES)	349
Los (problemáticos) límites de lo real.....	351
Los personajes: seres "incompletos"	353
La puesta en escena de lo irreal	357
Las voces del narrador	361
Verdad y ficción literarias	367
Para una cierta visión de la realidad	371
La función autorreflexiva	375
El desdibujamiento de lo real	382
Misterio y racionalidad	385

BIBLIOGRAFIA388

Ilustración: Las dos cortesanas, por Víctor Carpaccio

..... entre 240 y 241

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de Tesis, Profesora Rocío Oviedo Pérez de Tudela, por la revisión final y aprobación de este trabajo.

A las Profesoras Juana Martínez y Ana Valenciano, por ocuparse de las labores de dirección de la Tesis después de la triste desaparición de mi anterior director, Prof. Jesús Benítez Villalba.

A la Profesora Enriqueta Morillas, por ayudarme a dar los primeros pasos en la elaboración de este trabajo.

A Edgardo Oviedo, por sugerirme el tema e iniciarme en la lectura de José Bianco.

A Juan Ignacio Costero, por su valiosísima y desinteresada ayuda en todo momento.

A mis amigos mexicanos, Sara Ríos Everardo, Fernando Martínez Monroy y Francisco Javier Rodríguez, por su amistad y generosidad.

Al Ministerio de Educación de Taiwan, por otorgarme una beca para realizar estudios de posgrado en España, y al Dr. Lo Min-tong por apoyarme en las gestiones..

A los Profesores José Ramón Alvarez y Manuel Bayo, de la Universidad Católica Fu Jen, en Taipei (Taiwan), y a Ricardo Blázquez, Secretario General de la Cámara de Comercio de España en Taiwan, por sus palabras de ánimo.

A Goya Lin, por prestarme su ordenador.

A mi familia, por su apoyo constante.

A mi marido, poeta y profesor José Ramos, por sugerirme tantas ideas, encargarse de la corrección de estilo y obligarme a usar el diccionario de sinónimos. Y por su infinita paciencia, con todo mi amor.

Y a todas aquellas personas que en Madrid y Taiwan me han alentado para llevar a cabo este trabajo.

INTRODUCCION

En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio.

JOSE BIANCO

La obra del escritor argentino José Bianco (Buenos Aires, 1908-1986) ha sido quizás una de las más "secretas" y menos estudiadas dentro del panorama de la narrativa hispanoamericana contemporánea. A pesar de que en repetidas ocasiones ha sido reconocida su originalidad e importancia, sólo muy recientemente su obra literaria comienza a ser objeto de interés por parte de la crítica. Jorge Luis Borges, su ilustre contemporáneo y con quien compartió amistad e inclinaciones literarias similares, parece haber hallado la causa de este reconocimiento tardío:

José Bianco es uno de los primeros escritores argentinos y uno de los menos famosos. La explicación es fácil. Bianco no cuidó la fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos. Prefirió la lectura y la escritura de buenos libros, la reflexión, el ejercicio íntegro de la vida y la generosa amistad. Su obra general es parca, ya que la ha pensado y limitado¹.

Efectivamente, Bianco siempre prefirió permanecer en un discreto segundo plano, al margen de la fama literaria y a la sombra de otras personalidades del mundo literario, como la de Victoria Ocampo o la del mismo Borges. Más conocido como jefe de

¹. J. L. Borges: "Página preliminar" a J. Bianco: Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 9.

redacción, durante veintitrés años (1938-1961), de Sur, la célebre revista fundada por Ocampo, la imagen que durante mucho tiempo se tuvo de él fue la de un refinado, esquivo y exigente intelectual consagrado al servicio de las letras y la difusión de la literatura, esto es, a actividades destinadas a permanecer, en cierto modo, en el anonimato. A su larga actividad en Sur, había que añadir su posterior tarea como director de las colecciones literarias de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y su amplísima y acreditada labor como traductor.

Pero ésta no es más que la parte "sumergida" -y aun diríamos que la prolongación natural- de su obra literaria, la cual, según Mirta E. Stern, se caracteriza "por una notable discontinuidad temporal y una prolija fidelidad interna"². En efecto, y como ya señalara Borges, su obra es sumamente parca y dispersa en el tiempo: un volumen de cuentos, La pequeña Gyaros (1932), del que posteriormente renegaría; dos novelas cortas, Sombras suele vestir (1941) y Las ratas (1943); una larga novela, La pérdida del reino (1972); y dos volúmenes de ensayos y artículos, Ficción y realidad (1946-1976) (1977) y Homenaje a Marcel Proust, seguido de otros artículos (1984), aparte de otros aparecidos en diversas revistas literarias y en obras prologadas por él. Su obra narrativa, pues, se limita a cuatro títulos (tres, si exceptuamos La pequeña Gyaros, del que Bianco sólo "rescató" el cuento

². M. E. Stern: "Sombras suele vestir de José Bianco. Los mecanismos de la ambigüedad", Eco, nº 216, Bogotá, julio-octubre de 1979, p. 627.

titulado "El límite"), y con una gran discontinuidad entre sus fechas de publicación: La pérdida del reino aparece casi treinta años después de Las ratas. Pero a pesar de esta parquedad de títulos, pensamos que la suya es una obra literaria signada por una admirable coherencia interior y por una fuerte voluntad de estilo que la hacen tan personal y singular. El mismo Bianco pareciera referirse a estas circunstancias de su acción creadora cuando pone en boca del redactor anónimo de La pérdida del reino las siguientes palabras:

En realidad, la obra es el único índice del talento. Si esa obra no existe, o no es válida, ¿puede hablarse lícitamente de talento? En todo caso, de dotes. ¿Y por qué algunas personas, al parecer más dotadas que otras, no llevaban a cabo esa obra por la cual se reconoce el talento? ¿No serían bastante perseverantes? ¿No serían capaces de sobrellevar el cansancio de sentarse a trabajar todos los días y bostezar ante una página que juzgan inferior a sí mismos? ¿No sería una desventaja ser demasiado lúcido? Y también había que desconfiar de la riqueza. La abundancia de dotes propone al escritor infinidad de caminos. Si pretende recorrerlos uno tras otro, no llega a ninguna parte. A menudo, cuando queremos decirlo todo, acabamos por omitir lo fundamental. Quizá para realizar una obra válida, después de concebirla, se requiere cierta dosis de ingenuidad, de ceguera, si no de estupidez³.

Y es que para Bianco, la literatura y la vida van siempre

³. La pérdida del reino, Barcelona, Ediciones B, 1987, p. 38.

íntimamente unidas, apuntan a una misma e invariable dirección, de ahí que autor y obra aparezcan sutilmente "entreverados" y sus textos -tanto los de ficción como los de crítica- muestren una profunda dimensión autorreflexiva. "Hay que escribir los libros que llevamos dentro, y escribirlos es la única manera de vivir", leemos en la novela citada⁴.

Una de las características más relevantes de la narrativa de Bianco es su **desestructuración** del orden de lo real, que supone la aparición del elemento fantástico dentro del discurso ficcional. A Bianco le interesa subrayar la ambigüedad del relato, de manera que el lector se vea obligado a revisar lo leído y reinterpretar los acontecimientos narrados. Este persistente tejido de ambigüedades -equívocos, dobles sentidos, rupturas, desdoblamientos- busca, pues, la complicidad del lector y tiene como finalidad lo que podríamos llamar la reelaboración de los elementos constitutivos de la realidad y de las nociones relativas a la distinción entre lo real y lo irreal. La desestructuración de este orden tiene como consecuencia la expresión de cierta **irrealidad** de las cosas, lo que se hace evidente en toda la trama de Sombras suele vestir y, de manera intermitente, en Las ratas. La pérdida del reino, novela "realista" con fuerte carga autobiográfica y centrada en muy distintas preocupaciones -y complejidades- temáticas y textuales, escapa a este planteamiento.

⁴. Ob. cit., p. 39.

Nuestro trabajo consistirá entonces en el estudio de la expresión de lo fantástico en las dos primeras novelas citadas, a partir de una serie de nociones teóricas expuestas por estudiosos de este género en particular, y que especificamos a continuación.

TEORIA DE LO FANTASTICO

Lo fantástico es un concepto bastante "escurridizo", según ha afirmado el narrador y crítico peruano Harry Belevan⁵. Por otra parte, Louis Vax en su célebre Arte y literatura fantásticas escribe: "No nos arriesguemos a definir lo fantástico"⁶. También Jean Bellemin-Noël nos insta a seguir en este camino de incertidumbres: "Toda síntesis de eso que llamamos 'lo fantástico' es actualmente prematura, las investigaciones están en curso"⁷. Y así se suceden las reticencias, las oscuridades y los titubeos en torno a este concepto, difícil de delimitar y fijarlo teóricamente como pocos.

En 1970, Tzvetan Todorov publicó uno de los textos fundadores de la teoría moderna sobre lo fantástico: Introducción a la literatura fantástica⁸. Más allá de las polémicas que

⁵. H. Belevan: Teoría de lo fantástico (Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica), Barcelona, Anagrama, 1976, p. 41.

⁶. L. Vax: Arte y literatura fantásticas, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 5.

⁷. Cit. por Belevan: ob. cit., p. 29.

⁸. Primera edición: Introduction à la littérature fantastique, Editions du Seuil, París, 1970. En el presente trabajo hemos utilizado la traducción española de Silvia Delpy, Introducción a la literatura fantástica, editada por Tiempo Contemporáneo, 2ª ed., Buenos Aires, 1974. Existe otra edición

suscitó en su momento y de los cuestionamientos a que han sido sometidos algunos de sus planteamientos, la propuesta teórica de Todorov se mantiene hoy como uno de los puntos de partida esenciales para cualquier intento de abordar lo fantástico.

En su definición de lo fantástico, Todorov plantea que deben cumplirse tres condiciones:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética". Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse⁹.

La primera condición nos conduce al problema de la ambigüedad en el texto narrativo: la duda o "vacilación" entre dos explicaciones a las que se somete al lector supone la puesta en marcha del mecanismo de implicación del yo del lector en el

castellana: Premia, México, 1980.

⁹. Todorov: ob. cit., pp. 43-44.

texto. El mundo que se desea representar debe situarse, desde el principio, dentro del mundo real, es decir, dentro del mundo ordinario, conocido, y son los hechos los que deben ser juzgados por el lector como naturales o sobrenaturales. La ambigüedad, que, evidentemente, aquí remite a situaciones o fenómenos que se presentan y no al lenguaje con que está construido el relato, propicia una relación activa, dinámica, entre el texto y el lector, esto es, entre el tratamiento dado al tema y el juego de opiniones o juicios que se produce en el proceso de lectura, el cual es un rasgo determinante de la narrativa de Bianco. La ambigüedad es para Todorov el impulso necesario y definidor de lo fantástico: obliga al lector a dudar de toda interpretación unívoca de los hechos y a participar directamente en la reelaboración de la realidad en función de un juego constante de sentidos posibles en el contexto de la obra literaria (juego que condiciona la lectura de Sombras suele vestir). Todorov lo ha expresado de esta manera: "lo fantástico es un caso particular de la 'visión ambigua'"¹⁰.

¹⁰. Ibid., p. 44. Sobre este punto, escribe Julia Barella: "Unida intrínsecamente a la idea de lo fantástico está la ambigüedad. Una ambigüedad que se explica porque lo fantástico representa la quintaesencia de lo literario en la medida en que pone en tela de juicio la oposición irreductible entre lo real y lo irreal, cuestionando sus límites (cosa que hace toda literatura); cuando un hecho extraordinario se presenta repentinamente en el mundo real y cotidiano que habitamos, es porque lo inexplicable, lo inadmisible, lo misterioso tienen cabida en la realidad cotidiana". "La literatura fantástica en España", Anthropos, nº 154-155 (número monográfico sobre la literatura fantástica: "Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación"), Barcelona, marzo-abril de 1994, p. 13.

La segunda condición traslada esa ambigüedad -esa vacilación- al personaje mismo, de manera que la identificación personaje / lector pasa a ser uno de los asuntos centrales del texto. La vacilación entre una explicación natural y otra sobrenatural está, pues, "representada": la visión del personaje condiciona los acontecimientos del relato.

La tercera condición para definir lo fantástico exige que el lector haga una elección entre varios niveles de lectura, pero se exige igualmente que se rechace toda interpretación de orden alegórico o de orden "poético" (las comillas puestas por Todorov sugieren un sentido más general e impreciso de este último término), en razón de que la alegoría implica la existencia de sentidos figurados, pero cuyo significado propio se ha borrado por completo. Luego no depende de la interpretación literal de un lector cualquiera, mientras que la imagen poética privilegia sobre todo al enunciado, y carece de aptitudes para evocar y representar, es decir, que no es descriptiva, y por lo tanto entra en manifiesta contradicción con la noción de lo fantástico expuesta por Todorov. En una palabra, lo fantástico sólo puede darse en la ficción: "lo fantástico implica la ficción"¹¹.

Para llegar a estas tres condiciones definitorias de lo

¹¹. Ibid., p. 76. Ana María Barrenechea, en "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, XXXVIII, 80, julio-septiembre 1972, pp. 391-403, recogido luego en Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Caracas, Monte Avila Editores, 1974, ha propuesto incluir no sólo la poesía, sino también el drama "y aun otros géneros y subgéneros", dentro de la categoría de lo fantástico.

fantástico, Todorov ha partido de una serie de consideraciones:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de este mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles; o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra¹².

Es decir, o se trata de una alucinación, en cuyo caso las leyes de la lógica y la naturaleza continúan vigentes, o bien esa irrupción ilógica y sobrenatural ha ocurrido de verdad, y en ese caso debemos admitir que en el mundo operan fuerzas misteriosas. Lo que se plantea es la ambigüedad como respuesta ante lo desconocido, la vacilación experimentada por un ser que está sujeto exclusivamente a las leyes naturales y que se encuentra de pronto ante un hecho aparentemente sobrenatural. Lo fantástico se produce entonces "en el tiempo de esta incertidumbre", y se define como concepto a partir de la fijación de lo real y de lo imaginario. Son las incertidumbres que se plantean en las dos novelas de Bianco: ¿existe realmente Jacinta Vélez, o es producto

¹². Todorov: ob. cit., p. 34.

de la alucinación que experimenta su amante? (Sombras suele vestir); ¿son reales las conversaciones que sostiene Delfín Heredia con un cuadro o todo es reflejo de su imaginario? (Las ratas). De alguna manera, estas incertidumbres guardan relación directa con una de las constantes del Barroco, el sueño de la razón, expresado insuperablemente por Calderón en La vida es sueño¹³.

Los planteamientos de Todorov ponen el énfasis en el carácter "diferencial" de lo fantástico, que es lo que el autor considera "línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso"¹⁴. Es a propósito de estas definiciones cuando Todorov establece lo que según él sería el momento generador de la experiencia fantástica: la posibilidad de que el relato suministre dos explicaciones del acontecimiento sobrenatural y, por consiguiente, el hecho de que alguien tenga que tomar una decisión, es decir, elegir entre ellas. La "línea divisoria" es lo que Todorov llama "lo fantástico puro", esto es, la frontera entre dos territorios -o géneros- vecinos: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso¹⁵. Lo cual significa que cuando la vacilación o duda se disipa, el relato deja de ser fantástico y en consecuencia cambia de género. Si la violación del orden lógico y natural es ilusorio, el texto entra en el terreno de "lo

¹³. Véase José Antonio Maravall: La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1981.

¹⁴. Ibid., p. 36.

¹⁵. Ibid., pp. 56 y ss.

extraño": sus hechos, aun siendo insólitos, extraordinarios o perturbadores, pueden ser explicados racionalmente. Si, por el contrario, se decide que la intervención de lo sobrenatural es una evidencia de la existencia de leyes desconocidas por el hombre, el relato pertenece entonces al género de "lo maravilloso": surge de nuestro mundo habitual para ir al encuentro de otro mundo donde lo que creíamos imposible se hace posible, aunque, en esta ocasión, no podemos explicar su naturaleza extraordinaria.

Así, pues, lo fantástico "puro" acontece en esa línea que separa a las otras dos manifestaciones transgresoras de lo real, y opera sólo en tanto exista la vacilación, la duda, la indecisión, pues la incredulidad total y la fe absoluta nos excluyen de lo fantástico.

Pero nos parece que tal "línea divisoria" resulta poco convincente, en razón de que, al criticar otros planteamientos, como los de Vax, Castex, Schneider, Penzoldt o Caillois, quienes, según él, han pretendido transformar la noción de lo fantástico en "sustancia"¹⁶, también Todorov entra de alguna manera en contradicción, al proponer otras "sustancias", tales como "lo extraño" y "lo maravilloso", en contraste con las de "misterio", "mundo irreal", "orden desconocido", etc., propuestos por los otros autores que él enjuicia¹⁷. En esto coincidimos con Harry

¹⁶. Todorov: ob. cit., p. 36.

¹⁷. Véase ibid., pp. 35-36 y 46.

Belevan, para quien Todorov desecha en cada oportunidad la orientación que le sugieren los persuasivos conceptos de vacilación o tiempo de una incertidumbre, "congénitos a lo fantástico"¹⁸, en beneficio de un criterio de género que se empeña en presentar como "concepto fundamental". Queda entonces lo fantástico supeditado, arrinconado, "hipotecado a toda costa" (Belevan) como género.

Otro cuestionamiento importante de esta teoría proviene de Ana María Barrenechea, para quien la rigidez de exclusiones genéricas y el reduccionismo de Todorov "eliminarían buena parte de la literatura fantástica contemporánea"¹⁹. Estamos de acuerdo con Barrenechea, pues los requisitos exigidos por Todorov hacen que únicamente exista un período histórico muy breve en el que se desarrolla la narrativa fantástica, esto es, desde fines del siglo XVIII hasta fines del XIX (con algunos cuentos de Maupassant), dejando fuera La metamorfosis de Kafka o los relatos de Borges y Cortázar, que entrarían, a su parecer, dentro de las clasificaciones de "lo maravilloso" o de "lo extraordinario", que para Barrenechea no son "categorías excluyentes, sino cruzadas", en razón del "significado traslaticio del texto fantástico"²⁰.

Creemos, sin embargo, que los conceptos todorovianos de

¹⁸. Belevan: ob. cit., p. 43.

¹⁹. A. M. Barrenechea: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", ob. cit., p. 92.

²⁰. Ibid., pp. 90 y 92. Señala también Barrenechea la "inestabilidad del género" y que Todorov admite la "categoría siempre evanescente" del mismo, p. 93.

vacilación, ambigüedad y tiempo de una incertidumbre son esenciales para abordar la noción de lo fantástico, los cuales veremos expresados notoriamente en los dos textos de José Bianco que consideramos entran dentro de esta expresión narrativa.

En su obra clásica Arte y literatura fantásticas²¹, Louis Vax expone una serie exhaustiva de formas o maneras de entender lo fantástico. Según este autor, la narración fantástica se deleita en presentarnos a "hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real"²², aserción que podríamos constatar en Las ratas, cuando el protagonista "súbitamente" comienza a hablar con un cuadro. Señala, además, Vax:

La realidad no nos intranquiliza, pues en ella no se encuentran fantasmas; lo imaginario, tampoco, porque no nos amenaza. El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real²³.

Pero, para Bianco, también dentro de la realidad se pueden encontrar fantasmas, tal como veremos en Sombras suele vestir.

Entre otras consideraciones, Vax añade que lo fantástico "exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón", y que la narrativa fantástica "ideal sabe

²¹. Primera edición: L'art et la littérature fantastiques, París, Presses Universitaires de France, 1960.

²². Ibid., p. 6.

²³. Ibid., p. 6.

mantenerse en la indecisión"²⁴.

A través de estos conceptos podemos observar que Vax sitúa la aparición de lo fantástico como algo súbito, subversivo -Julia Barella se refiere a "la actitud subversiva de la literatura fantástica"²⁵-, dentro del mundo real: lo fantástico introduce "terrores imaginarios" en un mundo siempre sujeto al imperio de la razón, de ahí que ésta entre de pronto en un estado donde se "escandaliza" (Roger Caillouis dice: "lo fantástico pone de manifiesto un escándalo"²⁶), es decir, donde entra en conflicto con sus mecanismos de respuesta ante los fenómenos de la realidad. Vax sostiene en todo momento que lo que se produce es "lo inexplicable", "lo sobrenatural", un "escalofrío particular", y con ello deja claro que el concepto de lo fantástico es indefinible en sí mismo, que todas estas son expresiones de la experiencia de lo fantástico, o que, en última instancia, existen muchas formas por las que se expresa, pues varía según la época y el contexto cultural.

Con todo, Vax sugiere que el sentido último de lo fantástico estaría dentro de lo que él denomina "imaginario

²⁴. Ibid., pp. 10 y 97. En el prólogo a su libro Las obras maestras de la literatura fantástica, Madrid, Taurus, 1981, p. 57, señala igualmente Vax que "lo fantástico oscila entre la verdad del hecho, correspondencia entre discurso y realidad, y la evidencia interna por la cual un relato se impone por sí mismo al lector receptivo".

²⁵. J. Barella: "La literatura fantástica en España", ob. cit., p. 14.

²⁶. R. Caillouis: "Prefacio" a su Antología del cuento fantástico, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 8.

inverosímil". El conflicto entre lo real y "lo posible" es una acechanza permanente porque nuestro omnipresente y abrumador mundo real en algún momento se "corrompe", se metamorfosea en un mundo que necesita ser otro: eso que quizás también pueda denominarse la otredad.

Es interesante señalar que Vax habla de la "indecisión" ante el hecho fantástico, mientras que Todorov se refiere a una "vacilación" o duda entre dos explicaciones para el mismo acontecimiento sobrenatural²⁷. Nos inclinamos a pensar que ambas expresiones son, de algún modo, convergentes y suponen una de las características centrales de lo fantástico. Ambos autores coinciden igualmente en la necesidad de que el lector asuma una determinada actitud frente al texto, obligarlo a dudar de toda interpretación unilateral de los acontecimientos, la "percepción ambigua" del lector a la que se refiere Todorov. Sólo entonces podría darse un espacio donde sería posible la oscilación necesaria entre la esfera de lo real y la esfera de lo fantástico.

Nuestro trabajo se apoya, en buena medida, en los planteamientos de la profesora francesa Irène Bessière contenidos en su libro Le récit fantastique. La poétique de l'incertain²⁸,

²⁷. Véase Todorov: ob. cit., pp. 43-44.

²⁸. París, Librairie Larousse, 1974. Aún sin traducción al castellano. La versión española de citas tomadas de esta obra es nuestra, revisada y mejorada por el Prof. José Ramos. En las notas a pie de página se ofrecen los textos originales en francés.

el cual señala un aporte capital al sostenido debate sobre el concepto de lo fantástico²⁹. Se trata de un denso y riguroso estudio que intenta dar cuenta de la mayor variedad de aspectos racionales, imaginarios, psicoanalíticos, ideológicos, mitológicos, religiosos, del complejo universo de lo fantástico. Según esta autora, todo análisis de lo fantástico debe tener una perspectiva polivalente:

Todo estudio del relato fantástico es sintético, no por la invocación o la intuición de una ley artística (de alguna regulación anormal del universo o de la psique humana), sino por una perspectiva polivalente. En su análisis, el relato fantástico provoca la incertidumbre porque pone en práctica circunstancias contradictorias, reunidas según una coherencia y una complementariedad propias. No define una propiedad actual de objetos o seres existentes, ni constituye una categoría o un género literario, sino que supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el juego aparente de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo³⁰.

²⁹. Para Belevan: ~~ob. cit.~~, p. 51, "se trata posiblemente del análisis más completo que, hasta el día de hoy, haya sido escrito sobre lo fantástico en los principales idiomas de nuestra llamada cultura occidental".

³⁰. "Toute étude du récit fantastique est synthétique non par le rappel ou l'intuition d'une loi artistique (ou de quelque régulation anormale de l'univers ou de la psyché humaine), mais par une perspective polyvalente. Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en oeuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres. Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose

Observemos que Bessière habla de una "lógica narrativa" y que, en clara refutación de la tesis de Todorov, niega el calificativo de género para lo fantástico, experiencia que viene a ser, en último término, el reflejo de las múltiples interrelaciones que se producen entre el mundo real y la imaginación colectiva. La noción de lo fantástico -su síntesis- no surge del exhaustivo inventario de los textos literarios -nuevo cuestionamiento de Todorov, así como también de otros estudiosos como Vax y Caillois-, sino de la organización, "por contraste y por tensión", de los numerosos elementos e implicaciones heterogéneas -religión, mitología, psicología "normal" y patológica- que constituyen el entramado social.

Afirma Bessière que el relato fantástico utiliza marcos socioculturales y formas de conocimiento que definen los dominios del mundo real y de lo sobrenatural, lo trivial y lo extraño, no para llegar a lo que la autora llama una "certeza metafísica", sino para organizar la confrontación entre los elementos de una civilización relativos a "los fenómenos que escapan a la economía de lo real y lo surreal, cuya percepción varía según la época"³¹. De esta manera, la ficción fantástica instauro "otro

une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire", p. 10.

³¹. "(...) phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréel, dont la conception varie selon l'époque", p. 11. Sobre el surrealismo, con el cual lo fantástico se relaciona en ciertos aspectos, véanse Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier: *El Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1975, y Jacqueline Chénieux-

mundo, con palabras, pensamientos y realidades que pertenecen a este mundo"³², un mundo que comienza a ser leído "entre líneas", en el tejido de las imágenes y las creencias, de la lógica y los sentimientos, todos ellos contradictorios y reconocibles colectivamente.

Bessière concibe lo fantástico como un espacio donde se ejerce a la perfección lo que la autora denomina "la autonomía del lenguaje": en este sentido, el relato fantástico confirma, "elabora y evoca" una realidad distinta, una "realidad otra", y se produce, por tanto, una reconstrucción de lo real, lo que implica un profundo conocimiento e interpretación de esa realidad³³, concepto que es la base misma de la concepción de lo fantástico de Bianco; dice Bessière:

Para ser auténticamente creadora, la poética del relato fantástico supone el registro de los elementos objetivos (religión, filosofía, esoterismo, magia) y su deconstrucción: no mediante una argumentación intelectual (...), sino mediante su definición como un conjunto de sistemas de signos súbitamente ineficaz para precisar y transformar, en el registro de la regulación y del orden, el acontecimiento situado en el corazón mismo del drama

Gendron: El Surrealismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

³². "(...) un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde", p. 11.

³³. Sobre el problema de la representación de lo real, véase Erich Auerbach: Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

fantástico³⁴.

El relato fantástico recoge y procesa imágenes y lenguajes que, dentro de un determinado espacio sociocultural, parecen normales y necesarios, para, a partir de ellos, crear lo absolutamente original, lo arbitrario: lo fantástico existe entonces por el reclamo y la "perversión" de los criterios relativos a lo real y a lo anormal. De este modo, el relato fantástico escapa a las lógicas del cuento tradicional y de la novela de realia -término empleado por Bessière para referirse a la narrativa realista tradicional-, porque mientras aquél se orienta hacia la verdad del acontecimiento ("l'événement"), éstos lo están hacia la verdad de la acción o maniobra ("agissement"). Si aquí el acontecimiento está considerado con respecto a la condición del personaje, y la exploración y conquista de lo real es la ocasión inevitable para la interrogación sobre su identidad, lo real y los hechos -por lo que "interioridad y exterioridad se comunican necesariamente"-, en el relato fantástico se invierte esa perspectiva:

Dando amplio espacio a lo irresoluble y a lo

³⁴. "Pour être véritablement créatrice, la poétique du récit fantastique suppose l'enregistrement des données objectives (religion, philosophie, ésotérisme, magie) et leur déconstruction: non par une argumentation intellectuelle (...), mais par leur définition comme une ensemble de systèmes de signes soudainement inaptes à dir et à transformer, dans le registre de la régulation et de l'ordre, l'événement placé au coeur du drame fantastique", p. 12.

insólito, presenta un personaje a menudo pasivo, para que él mismo examine la manera en que las cosas acontecen en el universo y saque las conclusiones para una definición del estatus del sujeto³⁵.

Puesto que en la narrativa realista existe una "economía de lo real y de la historia"³⁶, el relato fantástico deja de valorar la interrogación sobre la condición del sujeto, en virtud de que lo "extrañamente inquietante" no es el yo, sino la circunstancia, el acontecimiento, "síntoma del desajuste del mundo", es decir:

la narración fantástica generaliza la facticidad del universo, entendido como lo natural y lo sobrenatural. (...) Lo fantástico no es, pues, en su proyecto, el relato de la subjetividad³⁷.

Por otra parte, la singularidad de lo fantástico viene dada

³⁵. "Faisant une large place à l'insoluble et à l'insolite, il présente un personnage souvent passif, parce qu'il examine la manière dont les choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences pour une définition du statut du sujet", p. 14.

³⁶. Aquí vale la pena citar esta paradoja de Cortázar: "La realidad me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas". Cit. por Flora Botton Burlá: Los juegos fantásticos (Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos), México, Universidad Nacional Autónoma, 1983, p. 117. Los autores estudiados por Botton Burlá son Borges, Cortázar y García Márquez.

³⁷. "La narration fantastique généralise la facticité de l'univers, compris comme le naturel et le surnaturel. (...) Le fantastique n'est donc pas nécessairement, dans son projet, le récit de la subjectivité", pp. 14-15.

como un cuestionamiento de orden "jurídico", es decir, como una interrogación sobre la validez de la ley, de la "legalidad" (las leyes que rigen los hechos del mundo real): Bessière sostiene que el relato fantástico tiene por fundamento "el problema de la naturaleza de la ley, de la norma", y en este sentido, la falta de realidad introduce siempre la interrogación sobre el acontecimiento, el cual a su vez constituye una "agresión" a todo orden establecido.

En el relato fantástico se plantea lo arbitrario de toda razón y de toda realidad, y la constante tentación de alcanzar un orden superior, que se traduce en la necesidad de admitir que la norma -legalidad- cotidiana se nos vuelve de pronto extraña; es, entonces, preciso penetrar en esa extrañeza e indagar en lo que escapa al dominio legal. Esto certifica la precariedad de toda creencia -y, ciertamente, tanto Bernardo Stocker en Sombras suele vestir, como Delfín Heredia en Las ratas no hacen otra cosa que poner en duda sus propios sistemas de creencias, sean éstas religiosas, filosóficas o estéticas- y de todo conocimiento, la revelación de la alteridad³⁸:

³⁸. Sobre la noción de alteridad, nos remitimos al interesante libro de Víctor Bravo: Los poderes de la ficción, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993. Dice Bravo: "La producción de lo literario supone la puesta en escena de la alteridad: a través del intento de anulación o de profundización de esa complejidad que lo constituye (la alteridad), lo literario se subordina o se aparta de lo real para reflejarlo o interrogarlo: para ser su reproducción o para trocarlo en límite de sus propios territorios, de su propia realidad", p. 19.

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la que supone una racionalidad original, "otra" precisamente. Menos que de la derrota de la razón, obtiene su argumento de la alianza de la razón con lo que habitualmente niega³⁹.

En virtud de esta "alteridad absoluta", lo fantástico invoca una legalidad distinta, donde se traduce un orden que es siempre una mutilación del mundo y del yo. Lo fantástico se vale de la realidad en tanto servidumbre de la norma y de la acción o el acontecimiento, y en la medida en que identifica lo singular -lo extraño- con la ruptura de la identidad, cuando la acción ya no es pertinente en un mundo racionalmente dislocado. "Discurso donde lo extraño nace de su confusión; discurso de lo ilegal, pero que es de hecho un discurso sobre la ley"⁴⁰, afirma Bessière.

Lo fantástico se define, en última instancia, por su ambigüedad esencial: la indecisión entre lo natural y lo sobrenatural, planteada por Todorov, no es otra cosa que la "articulación narrativa" del proceso. Lo fantástico no resulta

³⁹. "Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal. Il se constitue sur la reconnaissance de l'altérité absolue à laquelle il suppose une rationalité originale, 'autre' précisément. Moins que de la défaite de la raison, il tire son argument de l'alliance de la raison avec ce que celle-ci refuse habituellement", p. 23.

⁴⁰. "Discours dont l'étrangeté naît de sa confusion; discours de l'illégal, mais qui est en fait un discours de la loi", p. 24.

de esa vacilación (Todorov), "sino de su recusación mutua e implícita"⁴¹. Y es "esencialmente paradójico" porque toda solución, o todo intento de solución, lleva dentro de sí la condición de insuficiencia:

en el relato fantástico, la imposibilidad de la solución resulta de la presencia de la demostración de todas las soluciones posibles⁴².

En una palabra, todo el "equívoco" fantástico se instala entre la enunciación de una interrogación -el enigma, la adivinanza ("devinette") -, que da lugar al acontecimiento (y los protagonistas de las novelas de Bianco se enfrentan siempre a un interrogante, un enigma, que intentan resolver), y la incertidumbre del sujeto para darle una solución sin querer dar la respuesta: lo fantástico, concluye Bessière, "es falsamente resolutivo"⁴³. Ocurre con frecuencia que el relato fantástico no termina; se interrumpe, y el enigma no se resuelve. El relato fantástico puede ser considerado, desde este punto de vista, como una expresión narrativa altamente frustrante para el lector ávido

⁴¹. "Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récussation mutuelle et implicite", p. 57.

⁴². "(...) dans le récit fantastique, l'impossibilité de la solution résulte de la présence de la démonstration de toutes les solutions possibles", p. 22.

⁴³. "Le récit fantastique est faussement délibératif", p. 23.

de respuestas: al llegar al final del texto, se da cuenta de que ha sido engañado, y que la respuesta no existe. No está en el texto. Cualquier solución a la que llegue el lector será exclusivamente por su cuenta y riesgo⁴⁴. Así nos parece que son estos dos relatos de Bianco: los enigmas quedan "falsamente resueltos", según veremos en su momento.

Finalmente, otro aspecto que conviene destacar de las importantes argumentaciones de Bessière se refiere al protagonismo dado al lector en el proceso de construcción e interpretación del relato fantástico⁴⁵ y a su carácter de discurso narrativo transgresor. El lector interviene en el texto, como pide Todorov, e instituye un orden personal, provisional y tan incierto como el albedrío del autor:

El relato fantástico deviene el discurso colectivo más amplio y el más dispar, en donde se concentra todo lo que no puede expresarse en la literatura oficial. Reúne los temas más diversos; ámbito de los fantasmas triviales, se construye sobre una

⁴⁴. Según Arturo García Ramos: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Madrid, Quinto Centenario, 1991, p. 242: "El cuento fantástico es de inspiración tantálica. Suscita el deseo del lector, juega con ese deseo administrándole pequeñas dosis de satisfacción y, finalmente, le anuncia una revelación que no se produce".

⁴⁵. Lo que, por otra parte, plantea los problemas de la recepción y de la comunicación literarias. Véanse a este respecto dos obras compiladas por José Antonio Mayoral: Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1986, y Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987.

vasta carencia colectiva⁴⁶.

Esto hace patente la condición solitaria del lector en tanto expresión de una psique colectiva sujeta a las perturbaciones de los vaivenes históricos, sociales y culturales, y como reflejo de la alienación cotidiana: se puede decir que la libertad del lector queda circunscrita "al dominio de lo imaginario", y ratifica la ruptura de la literatura con el orden de lo real.

Si Todorov concibe lo fantástico como un juego de oposiciones: natural/sobrenatural, realidad/ilusión, razón/locura, etc., Bessière lo caracteriza precisamente como el ámbito de **neutralización** de esas dualidades. Lo fantástico es lugar de convergencia de fracturas y equivalencias entre el mundo real y el mundo de la legalidad, perversión de los juicios sobre lo normal y lo sobrenatural. Y, recordando uno de los títulos emblemáticos de esta expresión narrativa, Otra vuelta de tuerca (The turn of the screw), de Henry James, que Bianco ha traducido al castellano, Bessière llega a la conclusión de que lo fantástico es "la primera vuelta de una tuerca sin fin"⁴⁷.

Un análisis de lo fantástico que consideramos muy lúcido y

⁴⁶. "Le récit fantastique devient le discours communautaire le plus large et le plus disparate, où se concentre tout ce qu'on ne peut pas dire dans la littérature officielle. Il recueille les sujets les plus divers; lieu des fantasmes banaux, il se construit sur un vaste manque collectif", p. 25.

⁴⁷. "Le récit fantastique est bien, suivant la suggestion de Henry James, dans Le tour d'écrou, le premier tour d'une vis sans fin", p. 21.

sugestivo es el que realiza Rosalba Campra sobre los "silencios del texto" en la narrativa fantástica:

Apariciones, inversiones temporales, superposiciones espaciales, materializaciones e intercambios de identidad no agotan el universo fantástico. Existe otro tipo de transgresiones, que no se apoya en elementos temáticos, sino que juega con las posibilidades ofrecidas por la situación comunicativa. Es decir, que juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio, combinación que constituye el relato fantástico como un tipo particular de proceso comunicativo dentro de ese tipo particular que es a su vez la ficción⁴⁸.

Hay silencios cuya resolución es posible y necesaria para dar sentido a lo que se narra, como sucede en el cuento policial, que precisa de una investigación -"inferencia en la situación comunicativa oral"- hasta dar con la identidad del asesino y las motivaciones del crimen, o silencios que no suponen ningún tipo de actitud indagatoria, como ciertas sentencias ("Pasaron diez años") o ciertos antecedentes y conclusiones (cuántos hijos tenía Lady Macbeth). Pero los silencios del relato fantástico son "incolmables": "un silencio cuya naturaleza y función consisten precisamente en no poder ser llenado"⁴⁹. Estos silencios son

⁴⁸. Rosalba Campra: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en E. Morillas V. (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 51. Véase también Mariano Baquero Goyanes: Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1995.

⁴⁹. Ibid., p. 52.

experimentados por el lector como una carencia.

Los silencios en la trama del texto sugieren la presencia de vacíos en la trama de la realidad:

La "verdad" de la historia depende de lo que su organizador -la voz narrante- ha querido o podido mostrar. El lector puede suponer la totalidad de la historia -del mundo representado-, pero no la posee, y la parcialidad a la que accede está sometida a un orden que no ha sido elegido por él. (...) En lo fantástico, en cambio, el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos⁵⁰.

Estos silencios aparecen a veces tematizados -ciertas oscuridades nocturnas-, se expresan en caídas del discurso -puntos finales que abruptamente cierran una frase que no se ha cerrado conceptual o gramaticalmente, puntos suspensivos que dejan colgando en el vacío una palabra que no sabe hacia dónde dirigirse-, o construyen su sentido mediante una interrupción en el desarrollo del texto -los finales truncos. Hay silencios que se producen en el plano de la causalidad: cuando los elementos que alteran la realidad -objetos mágicos, fórmulas cabalísticas, misteriosos brebajes- son mucho más tranquilizadores que aquellos en que se traduce la realidad cotidiana, que están ahí sin ser transformados pero no hay razón alguna para su presencia. Esos "objetos mágicos" otorgan a las cosas "una explicación que

⁵⁰. Ibid., p. 52.

reintroduce un orden en la incomprensibilidad del mundo"⁵¹.

Procedimiento central en esta poética del silencio es el del **extrañamiento**:

En la literatura fantástica, el extrañamiento es (...) irreductible, en cuanto no tiende a un efecto de sorpresa sobre la propia realidad ni deriva de una incapacidad contingente del narrador. El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad. Creo que aquí se marca también la línea de confín entre lo fantástico y el absurdo, con el que la literatura fantástica contemporánea tiene tantos puntos en común⁵².

De esta manera, el relato fantástico crea sus formas de duda, que la organización misma del texto impone al lector. Estas dudas, estos resquicios, abren para el lector un espacio

⁵¹. Ibid., pp. 53-54. Sobre la función del símbolo, véanse K. Kérényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman: Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I, Barcelona, Anthropos, 1994; C. G. Jung: El hombre y sus símbolos, Madrid, Aguilar, 1975; Tzvetan Todorov: Teorías del símbolo, Caracas, Monte Avila Editores, 1993; Mario Trevi: Metáforas del símbolo, Barcelona, Anthropos, 1996; y Waldo Ross: Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana, Epílogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos, 1992.

⁵². Ibid., p. 56. Para la Profesora Enriqueta Morillas: "Poéticas del relato fantástico", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 98, el extrañamiento se traduce en un despojamiento de la funcionalidad de los elementos de la ficción, que así "sufren el embate permanente de una mirada o actitud que los desrealiza constantemente, disociándolos, conjuntándolos, componiendo con ellos el objeto verbal autónomo".

vertiginoso: los abismos incolmables producidos por el extrañamiento -la ausencia- precipitan al mundo real en el abismo de la no significación:

Que para la actividad del lector, hoy, resulta mucho más estimulante -mucho más fantástica- que una legión de fantasmas. Referido a su destinatario, ese silencio significa una programación de la ilegibilidad. La lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro⁵³.

Lo fantástico supone ante todo una transgresión de las reglas que constituyen la realidad -la "legalidad", según Bessière-, y se sitúa expresamente dentro de las premisas de lo real, "pero sólo, como le dijo el lobo a Caperucita, 'para comerte mejor'", tal como lo formula Flora Botton Burlá⁵⁴. Lo fantástico se produce, en consecuencia, cuando un hecho o un ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen -o parecen existir- por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo alguna de sus leyes. Por emplear otras palabras, diríamos que lo fantástico se presenta como una coyuntura entre lo real y lo imaginario, y al estar instalado siempre dentro del ámbito de la

⁵³. Ibid., p. 57.

⁵⁴. F. Botton Burlá: Los juegos fantásticos, ob. cit., p. 45.

realidad, lo fantástico supone una transgresión de esa misma realidad que lo circunscribe.

Pero se suele señalar reiteradamente que tal transgresión deviene "una terrible agresión a nuestra seguridad"⁵⁵ o una irrupción "casi insoportable en el mundo real"⁵⁶, pero en Sombras suele vestir y Las ratas la manifestación de lo fantástico no produce ninguna "terrible agresión" en el orden establecido, ni se presenta como amenaza, aparición terrorífica o presencia "insoportable". Como veremos, Bianco rehúye estos planteamientos tradicionales de lo fantástico y propone otro tipo de transgresión de lo real: más sutil, más reticente, más reveladora de las íntimas contradicciones que anidan en la más inmediata realidad.

De esta inmediata realidad surge el universo de lo cotidiano, que en textos como los de Felisberto Hernández, Julio Cortázar o José Bianco, llega a ser aún más "extraño" que la propia ficción⁵⁷. Se puede decir que para estos autores lo cotidiano acrecienta, potencia, el efecto fantástico, porque sólo en el espacio de la cotidianidad lo irreal, por así decir, cobra verdadero sentido y, como apunta Jorge B. Rivera, "surge la

⁵⁵. Botton Burlá: ob. cit., p. 45.

⁵⁶. Roger Caillois: ob. cit., p. 8. Señala igualmente Caillois que "la intervención de lo sobrenatural debe culminar en un efecto de terror", p. 7.

⁵⁷. Dice Enrique Anderson Imbert: Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 254: "En un cuento fantástico encontramos a veces más vida, más mundo, más realidad que en cuentos enraizados en la tierra".

ambigua seducción que ejerce lo otro"⁵⁸, o, como señala Enriqueta Morillas refiriéndose a Cortázar:

Emerge entonces lo fantástico, lo otro, lo que no se conoce, lo invisible, lo secreto, la trama verdadera y oculta de la vida⁵⁹.

El hombre moderno parece incapaz de aferrarse a una certidumbre, pues vive en una época de constantes cuestionamientos, de subversión de valores reconocidos tradicionalmente, del sentido de inseguridad de las verdades heredadas, y al mismo tiempo de rebelión contra los límites y condicionamientos impuestos. A esto alude Víctor Bravo:

La modernidad da cuenta de los pequeños o grandes fracasos de lo real, de su carácter provisorio y endeble más allá de sus signos de solidez, de la irrupción de lo otro, de lo discontinuo que inunda, de pronto, con su fuerza negativa, todas las construcciones identificatorias que la fundan⁶⁰.

En virtud de esto, el narrador moderno procura crear un

⁵⁸. J. B. Rivera: "Lo arquetípico en la narrativa fantástica argentina del 40", en Jorge Lafforgue (ed.): Nueva novela latinoamericana, vol. II: "La narrativa argentina actual", Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 190.

⁵⁹. E. Morillas: "Transformaciones del relato fantástico", en Coloquio Internacional: El texto latinoamericano, 2 vols., Université de Poitiers / Centre de Recherches Latino-Américains; Madrid, Espiral, 1994, vol. I, p. 126.

⁶⁰. V. Bravo: Los poderes de la ficción, ob. cit., p. 16.

mundo que rompa con lo unidimensional de las cosas, y, de esta manera, traducir la multiplicidad interior del individuo y de sus zonas irracionales, en el marco del "misterio de su otredad", según palabras de Paul Verdevoye⁶¹. De igual modo creemos, como Enrique Anderson Imbert, que el relato fantástico provoca finalmente una "catarsis" en el lector, que ve de esta manera satisfecha lo que podríamos llamar una necesidad expresiva - vivencias y apetencias más allá de nuestra realidad habitual-, así como también ve satisfechos ciertos sentimientos y una cierta fuerza del espíritu, esto es, "un vuelo que expresa nuestro anhelo de libertad"⁶².

Los dos relatos de Bianco que estudiaremos expresan fidedignamente este aserto, y nuestro propósito será intentar hallar y definir sus sentidos posibles, así como exponer su visión de una realidad plena de ambigüedades y constantemente desrealizada, desestructurada.

⁶¹. P. Verdevoye: "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", Anales de Literatura Hispanoamericana, VIII, 9, "Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer", Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 293.

⁶². E. Anderson Imbert: ob. cit., p. 254.

LA CORRIENTE FANTASTICA ARGENTINA

En Sobre héroes y tumbas (1962), la novela de Ernesto Sábato, uno de sus personajes, Bruno, dice:

Es curioso la calidad e importancia que en este país tiene la literatura fantástica. (...) ¿A qué podrá deberse?⁶³

La literatura fantástica ha sido cultivada en la Argentina por más autores, con más variantes y mayor valor literario, que en cualquier otra nación de lengua española. En esto influyen varios factores, tanto históricos como culturales. Entre ellos podríamos destacar uno: la actitud del argentino de ir valiéndose libremente de elementos extranjeros -sobre todo europeos-, absorbiéndolos, sintetizándolos de tal manera que se acaba creando un carácter nacional cuyos componentes le llegan de todas partes. Al respecto se ha expresado Ana María Barrenechea:

Quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de

⁶³. E. Sábato: Sobre héroes y tumbas, Barcelona, RBA Editores (Narrativa Actual, 45), 1993, p. 211.

interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente⁶⁴.

Sin embargo, Julio Cortázar, uno de los más altos representantes de esta literatura, piensa que, aparte de las aducidas por Barrenechea, existen otras razones para explicar la inclinación de los argentinos a la literatura fantástica:

Nuestro polimorfismo cultural, derivado de múltiples aportes migratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un lugar cortado del mundo, no me parecen razones suficientes para explicar la génesis de los cuentos de Lugones, de Quiroga, Borges, Bioy Casares, etc.⁶⁵

Por su parte, José Bianco, en entrevista con Hugo Beccacece, observa lo siguiente:

Es posible que es afición de los escritores argentinos a la literatura fantástica sea el resultado de una experiencia vital... Buena parte de nosotros pertenecemos a la clase media, o tenemos una formación propia de esa clase. Y quizá nuestras obras reflejen nuestro modesto contacto con una realidad donde nunca es posible saber quién hace, o

⁶⁴. A. M. Barrenechea: "Introducción" a A. M. Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero: La literatura fantástica argentina, México, Imprenta Universitaria, 1957, p. IX.

⁶⁵. Cit. por Paul Verdevoye: "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", ob. cit., p. 284.

quién decide las cosas⁶⁶.

Según esto último, habría que pensar, aparte de las causas ya apuntadas, en la existencia de algún factor peculiar en el condicionamiento social del argentino, en ese "modesto contacto" con la realidad señalado por Bianco. En tal sentido, para Enrique Luis Revol la sociedad argentina está aquejada, hasta cierto punto, de "irrealidad", faltándole la "densidad" que se halla, por ejemplo, en los países europeos donde ha florecido una gran literatura realista: Francia, Inglaterra, Rusia o España, sociedades en las que la imaginación literaria se ha explayado en el análisis de los mínimos matices y rasgos del carácter y el comportamiento sociales, poniendo al descubierto las grietas que recorren esos bloques sociales. En cambio, en una sociedad incipiente como la argentina, que carece de un estilo de vida "bien firme y distinto" y donde la conducta humana está regida por demasiados clisés, lo fantástico deviene urgente necesidad psico-social,

porque la Argentina carece de un medio social con ricas y variadas características propias, la imaginación literaria tiende en ella a florecer en el "vacío" de la fantasía

⁶⁶. "Escritor y testigo", entrevista con H. Beccacece, en J. Bianco: Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 377.

pura⁶⁷.

Hay, desde luego, otros factores: el desarrollo en el siglo XIX del positivismo, que trajo consigo la tentación de buscar explicaciones científicas a ciertos comportamientos humanos. Cabe mencionar a este respecto el auge alcanzado por el estudio de la frenología, teoría psicológica ideada por el médico alemán Franz Gall que pretendía estudiar el carácter y las funciones intelectuales humanas basándose en la conformación externa del cráneo, la antropología criminal según las tesis de Cesare Lombroso, y los trabajos sobre las enfermedades mentales del neuropsiquiatra francés Jean Martin Charcot (que tanto influirán en la teoría del psicoanálisis de Freud). Asimismo, habría que añadir la proliferación en el último cuarto del siglo XIX de sociedades espiritistas y teosóficas inspiradas en las enseñanzas de Madame Blavatski (1831-1891), y de toda clase de estudios sobre ocultismo.

Pero ante todo debemos señalar la fuerte influencia ejercida por escritores como el romántico alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), el solitario y atormentado poeta y narrador estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849), el popular y prolífico novelista francés Jules Verne (1828-1905). Ya avanzado el siglo XX, Franz Kafka (1883-1924), el autor de La

⁶⁷. E. L. Revol: "La tradición fantástica en la literatura argentina", Revista de Estudios Hispánicos, vol. II, nº 2, University of Alabama, noviembre de 1968, p. 213.

metamorfosis (1916), El proceso (1925) y El castillo (1926). Otros autores de relatos fantásticos muy leídos fueron los ingleses Thomas De Quincey (1785-1859), Henry James (1843-1916), Robert Louis Stevenson (1850-1894), Joseph Conrad (1857-1924), Rudyard Kipling (1865-1936), Herbert George Wells (1866-1946), Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) y el francés Guy de Maupassant (1850-1893).

Paul Verdevoye⁶⁸ considera a una mujer, Juana Manuela Gorriti (1818-1892), como la iniciadora de la tradición de la literatura fantástica argentina. Gorriti publicó en 1876 un libro titulado Panoramas de la vida, donde recogió varios cuentos que muestran la clara influencia de Hoffmann y de Poe. Ana María Barrenechea menciona a Eduardo Wilde (1844-1913), autor de cuentos como "Alma callejera" y "La primera noche del cementerio" (publicados ambos en 1889), en los que los hechos corrientes con expresados de forma sutilmente irreal. "Asombra ver -escribe Barrenechea- a cada paso la frescura de sus observaciones, de su hallazgos metafóricos, de los temas de sus relatos"⁶⁹.

En cambio, para Donald A. Yates, el médico y naturalista Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) es "el único antecedente auténtico de la literatura fantástica argentina del siglo

⁶⁸. Verdevoye: ob. cit., p. 286.

⁶⁹. Barrenechea: ob. cit., p. X.

XIX"⁷⁰. En 1875 Holmberg escribió sus primeros dos cuentos de índole fantástica, partiendo de interpretaciones científicas: "Dos partidos en lucha" y "Viaje maravilloso del señor Nic-Nac", y en 1896 publica, siempre según Yates⁷¹, sus tres relatos de tema fantástico más logrados: "La bolsa de huesos", "Nelly" y "La casa endiablada", en los cuales mezcla elementos sobrenaturales y policiales. Además, Paul Verdevoye⁷² afirma que Holmberg introduce, con su cuento "Horacio Kalibang y los autómatas" (1879), el tema del doble en la literatura fantástica argentina.

Holmberg introduce también en el cuento fantástico argentino la técnica de la novela policial, que consiste en proponer un enigma que el narrador trata de resolver, manteniendo al lector en la expectativa hasta el final. Se adelanta Holmberg de esta forma a los textos escritos en colaboración por Borges y Bioy Casares en los años cuarenta y cincuenta. Igualmente se afianza con Holmberg la utilización de un narrador que habla en primera persona, procedimiento ya empleado por Juana Manuela Gorriti, que será uno de los rasgos característicos del relato fantástico. En 1957 se publicó una selección de sus relatos bajo

⁷⁰. D. A. Yates: "Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina", en La literatura iberoamericana del siglo XIX, memorias del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (1971), Universidad de Arizona, Tucson, 1974, p. 219.

⁷¹. Ibid., pp. 218-219.

⁷². Verdevoye: ob. cit., pp. 287-288.

el título de Cuentos fantásticos⁷³.

El importante poeta modernista Leopoldo Lugones (1874-1938) ha dejado también una serie de cuentos fantásticos en los que muestra su obsesión por el ocultismo y la teosofía, y que corroboran, una vez más, la importancia de estos conocimientos entre los ambientes intelectuales argentinos de la época. Nicolás Cócara afirma que Lugones es el primer escritor argentino que "explora con obstinación las zonas de la imaginación y las constantes del más allá"⁷⁴. Sus cuentos más conocidos están recogidos en el volumen titulado Las fuerzas extrañas, publicado en 1906⁷⁵, en donde sus preocupaciones esotéricas conviven con temas como los de los animales maléficos, el mundo de la Biblia y la ciencia ficción.

Otro autor relevante y contemporáneo de Lugones, Horacio Quiroga (1878-1937), aunque de nacionalidad uruguaya, vivió varios años en Buenos Aires y acabó suicidándose en esta ciudad. A través de sus cuentos (influidos por Poe y Maupassant), en los que predomina una obsesión por la muerte y los fenómenos extraños o anormales de la naturaleza y la psicología, ejerció cierta influencia en la narrativa argentina. Entre estos cuentos

⁷³. Eduardo Ladislao Holmberg: Cuentos fantásticos, estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette, 1957.

⁷⁴. N. Cócara: "La corriente literaria fantástica en la Argentina", prólogo a su antología Cuentos fantásticos argentinos, Buenos Aires, Emecé, 1963, p. 19.

⁷⁵. Madrid, Ediciones del Dragón, 1987.

compuestos con elementos fantásticos cabe citar "El almohadón de plumas", "El mono que asesinó", "El espectro", "El vampiro", "El síncope blanco" y "Más allá"⁷⁶. En ellos se evidencia la preocupación de Quiroga por las leyes ocultas de la vida, donde actúan fuerzas misteriosas y desconocidas.

Los rasgos que caracterizan a esta primera etapa de la narrativa fantástica argentina serían, tal como los ha clasificado Haydée Flesca⁷⁷, los siguientes: la configuración dentro de lo cotidiano de lo insólito con vida propia; el misterio de la muerte como parte viva de una angustia vital; la incorporación de lo exótico, que permite obtener un clima de sugestiva extravagancia; la interpretación científica, o científicista; la presencia de la pesquisa policial; las conductas psicopatológicas; las preocupaciones esotéricas; la aparición de demonios y animales maléficos.

La evolución⁷⁸ de la literatura fantástica argentina que se opera en el primer tercio del siglo XX nos trae dos nombres importantes: Macedonio Fernández (1874-1952) y Felisberto Hernández (1902-1961). El primero apenas publicó unos pocos

⁷⁶. Estos y otros cuentos de Quiroga los hemos consultado en la edición de Cuentos hecha por Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho (88), 1981.

⁷⁷. H. Flesca: "Estudio preliminar" a su Antología de la literatura fantástica argentina, Buenos Aires, Kapeluz, 1970, p. 22.

⁷⁸. Nicolás Cócara: ob. cit., p. 23, afirma, no obstante, que entre 1910 y 1921 se abre un período "estéril de obras de carácter fantástico".

relatos, pero a través de sus ensayos sobre los problemas de la metafísica ejercerá una importante influencia, sobre todo en Jorge Luis Borges. "La concepción del arte -escribe la profesora Enriqueta Morillas⁷⁹- como artificio, como irrealidad, como construcción selectiva, vincula especialmente a Macedonio Fernández y a Borges. Para Macedonio, su autonomía lo aleja definitivamente del realismo y su propensión verosimilista". Macedonio Fernández propone un mundo en el que, a pesar de utilizar personajes, cosas y hechos de la esfera cotidiana, rompe con las lógicas acostumbradas y produce una "inquietante extrañeza". De su pensamiento cabe señalar estos conceptos: los tiempos inconexos o que se bifurcan; la "no existencia de la existencia"; la literatura como creadora de un mundo diferente del que existe, con su lógica que puede ser un absurdo en el nuestro; la inseguridad frente al ser. Fernández se define a sí mismo como "autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica"⁸⁰.

Para Felisberto Hernández, uruguayo como Horacio Quiroga, el mundo es un total misterio, todo le parece insólito y extraño. En sus relatos, lo fantástico no proviene de objetos o situaciones extrañas sino de la manera de mirar la realidad cotidiana: se produce en consecuencia una proyección de sí mismo

⁷⁹. E. Morillas: "Poéticas del relato fantástico", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 101.

⁸⁰. Cit. por P. Verdevoye: ob. cit., p. 294.

en las cosas, que tiene su resolución en una suerte de fragmentación o desdoblamiento del ser. "Transgresión de los límites" llama a esto la profesora Morillas:

Esta transgresión permite llamar fantásticos a los relatos de Felisberto, toda vez que ésta afecta a lo que los teóricos de esta corriente literaria consideran esencial: las transgresiones de los límites de la materia, los de la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, de lo animado e inanimado, son estimadas fantásticas en la medida en que infranqueable, de las barreras que el mundo físico y convencional que admitimos como real consagra como imposibilidades⁸¹.

Con este escritor uruguayo, como asegura Paul Verdevoye, "cambia por completo el rumbo de la literatura fantástica"⁸². Ya no se habla de fantasmas, animales maléficos, fenómenos parapsicológicos, demonios, ni se hace referencia al ocultismo, a las explicaciones científicas o a creencias misteriosas. Su presentación de situaciones absurdas dentro de la más inmediata cotidianidad, narradas con un humor sutilísimo -Verdevoye habla de "humorismo triste"-, será un modelo a seguir por Julio Cortázar.

Los relatos fantásticos de Santiago Dabove (1889-1951), autor de obra muy escasa, encierran, según Nicolás Cócara, "la

⁸¹. Enriqueta Morillas: "Introducción" a Felisberto Hernández: Nadie encendía las lámparas, Madrid, Cátedra, 1993, p. 31.

⁸². Verdevoye: ob. cit., p. 293.

desventura del siglo XX, la misma que acució a Kafka y a Lugones"⁸³. La muerte, la desesperanza y el miedo existencial son los rasgos principales de sus ficciones. Trabajó amistad con Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, quien se refiere a Dabove como un "olvidado con injusticia"⁸⁴. Uno de sus cuentos, "Ser polvo", fue incluido en la famosa Antología de la literatura fantástica, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940.

Un accidente sufrido por Jorge Luis Borges en diciembre de 1938 podría ser el punto de partida de una nueva concepción de la literatura fantástica. José Bianco nos lo relata así:

Una tarde Borges, de visita en casa de María Luisa [Bombal], se echó hacia atrás y se golpeó la cabeza con el filo de una ventana entreabierta. Como le saliera mucha sangre, lo llevaron a la Asistencia Pública, lo curaron, lo vendaron y le dejaron en la herida un pedazo de masilla. Consecuencia: septicemia fulminante por la cual estuvo a punto de morir (en aquella época no existían los antibióticos). Durante la convalecencia y después, ya curado, Borges decidió abordar un género nuevo, escribir algo completamente distinto de lo que había escrito hasta entonces; que no se pudiera decir: "Es mejor o peor que el Borges de antes". Así nació su primer cuento fantástico de inspiración metafísica: "Pierre Menard, autor del Quijote". Borges estaba tan preocupado por el texto que acababa de entregarme -quizá ni él mismo se daba cuenta clara del resultado de su talento-, que a la mañana siguiente me

⁸³. Cócaro: ~~ob.~~ cit., p. 25.

⁸⁴. Borges: "Prólogo" a Adolfo Bioy Casares: La invención de Morel, Buenos Aires, Emecé, 1953, p. 15.

llamó para saber qué me había parecido. Le dije la verdad: "Nunca había leído nada semejante", y lo publiqué en primer término con toda veneración tipográfica, en el número 56 de Sur"⁸⁵.

A éste habría que añadir otros hechos que juzgamos decisivos para esta nueva concepción de la literatura fantástica argentina acaecidos a finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta. A partir de 1938 Bianco ocupa el cargo de jefe de redacción de la revista Sur, desde el cual, como veremos en el apartado dedicado a esta revista, le da un gran impulso a la ficción fantástica, publicando algunos títulos fundamentales del género. En 1940 la editorial Sudamericana publica la Antología de literatura fantástica, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo y con un prólogo escrito por Bioy. En este prólogo, que según Irmtrud König "puede considerarse como un primer intento de describir lo fantástico como una categoría artística con convenciones y objetivos estéticos propios"⁸⁶, ya en la primera línea Bioy Casares subraya la antigua procedencia de lo fantástico: "Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras"⁸⁷. Luego señala:

⁸⁵. Bianco: "Sobre María Luisa Bombal", en Ficción y reflexión, p. 239. El número 56 de la revista Sur se publicó en mayo de 1939.

⁸⁶. I. König: La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna, Frankfurt-am-Mein, Verlag Peter Lang, 1984, p. 5.

⁸⁷. "Prólogo" a Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1940, p. 7.

Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos⁸⁸.

Sugiere, por tanto, una clasificación del relato fantástico basada en una enumeración de sus argumentos: a) argumentos en que aparecen fantasmas; b) viajes por el tiempo; c) los tres deseos; d) argumentos con acción que prosigue en el infierno; e) con metamorfosis; f) acciones paralelas que obran por analogía; g) tema de la inmortalidad; h) fantasías metafísicas; i) cuentos y novelas de Franz Kafka; j) vampiros y castillos. También sugiere que pueden clasificarse según su explicación: a) los que se explican por la intervención de un ser o de un hecho sobrenatural; b) los que tienen explicación fantástica, pero no sobrenatural; c) los que se explican por la presencia de un ser o de un hecho sobrenatural, pero que al mismo tiempo admiten una explicación natural, y los que se señalan por "una explicativa alucinación"⁸⁹.

En esta Antología predominan autores de lengua inglesa (Chesterton, Poe, Carlyle, Stapledon, Carroll, Dunsany, Wells, O'Neill, Joyce, Kipling) y, en menor medida, francesa (Rabelais, Maupassant, Villiers de l'Isle Adam, Bloy, Cocteau), española

⁸⁸. Ibid., p. 8.

⁸⁹. Ibid., pp. 10-14.

(Don Juan Manuel, Zorrilla, Gómez de la Serna), alemana (Kafka, Wilhelm, Beerbohm), china y otras lenguas. Entre los autores argentinos se incluye a Borges, Lugones, Macedonio Fernández, Santiago Dabove, Manuel Peyrou (en la segunda edición de 1965⁹⁰ se agrega a Bioy Casares, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, H. A. Murena, Juan Rodolfo Wilcock, y "Sombras suele vestir" de Bianco).

En 1941 Borges publica su primer libro de relatos fantásticos con el título de El jardín de senderos que se bifurcan, en el que recoge textos tan importantes como "Pierre Menard, autor del Quijote", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "Las ruinas circulares" y "La Biblioteca de Babel". En el "Prólogo", Borges no deja dudas sobre la particular adscripción de esos textos:

Las ocho piezas de este libro no requieren mayor elucidación. La octava ("El jardín de senderos que se bifurcan") es policial (...). Las otras son fantásticas⁹¹.

Nueve años antes, en 1932, Borges había publicado primero en Sur (núm. 5) y luego en su volumen de ensayos Discusión, que también aparece en 1932, un ensayo titulado "El arte narrativo y la magia", en que, como señala Emir Rodríguez Monegal, Borges

⁹⁰. Buenos Aires, Sudamericana, 1965; reeditada por Edhasa, Barcelona, en 1983 y 1989.

⁹¹. Borges: Ficciones, Madrid, Alianza, 1993, p. 11.

echa las bases de sus futuras ficciones⁹². Si bien en este ensayo Borges no se refiere expresamente a la literatura fantástica (ni siquiera llega a utilizar el término), el mismo puede considerarse como un ataque directo a la literatura realista y como una teorización del arte narrativo como artificio. Borges termina su ensayo de esta manera:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica⁹³.

Dado el desorden del mundo real, el mundo de la ficción sólo puede seguir dos caminos: o imitarlo y caer en la simulación, o crear su propio orden, como lo hace la magia. Contrastando estas dos opciones de la narrativa, la clara arbitrariedad del realismo y la perfección formal de los relatos "mágicos"⁹⁴, Borges esbozó

⁹². Cf. E. Rodríguez Monegal: "Borges: una teoría de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, nº 95, Pittsburgh, 1976, pp. 177-189.

⁹³. Borges: "El arte narrativo y la magia", Sur, nº 5, 1932, p. 179. Incluido en Discusión, Madrid, Alianza, 1991, pp. 71-79.

⁹⁴. E. Rodríguez Monegal: ob. cit., p. 181, sintetiza así las conclusiones de Borges: "Al examinar la causalidad de la ficción, Borges distingue dos formas básicas que corresponden a las dos formas de la causalidad en el mundo real. Su análisis es ontológico, y traslada desde el mundo de los objetos al mundo de la escritura la misma visión filosófica. De esta manera, separa drásticamente dos zonas dentro del campo de la narrativa: a) la que imita la causalidad del mundo real, tal como la presenta la

una teoría sobre la que se apoyaría su práctica literaria en años siguientes.

Para Borges, la literatura fantástica se vale de artificios -ficciones- no para evadirse de la realidad sino para expresar una visión más honda y compleja de ésta. Toda esa literatura está destinada más a ofrecer metáforas de la realidad -por las que el escritor quiere de alguna manera trascender las observaciones superficiales del realismo- que evadirse a un territorio vano. De ahí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia de estilo que la mera copia de la realidad cotidiana. En su ensayo titulado "Magias parciales del Quijote" escribe Borges:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las Mil y Una Noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios⁹⁵.

Según esto, la relación de la obra con el lector es síntoma de una instalación de la duda frente a la realidad tanto en el autor como en el lector. Las "inversiones" señaladas por Borges sugieren la imposibilidad de la representación de la realidad en

ciencia; b) la que sigue la causalidad de la magia.

⁹⁵. En Otras inquisiciones, Madrid, Alianza, 1989, p. 55.

la obra literaria, que se ve así inmersa en lo inexplicable, en la compleja causalidad. Ana María Barrenechea sintetiza las constantes y los motivos centrales de los relatos, poemas y ensayos de Borges -que guardan entre sí una insuperable unidad- con las palabras siguientes:

En Jorge Luis Borges vamos a asistir a la admirable creación de un universo afantasmado donde pueden convivir el patetismo y la lucidez, la precisión y el misterio, el hecho de vivir en las nieblas de un sueño y saber que se está soñando, de ser una sombra y tener conciencia de serlo, de hallarse perdido en el universo, anhelar la solución de un enigma y conocer que nunca se alcanzará su clave ni la clave del propio destino. Y sobre todo un orbe donde se han borrado los límites de la realidad y de la ficción literaria, donde no se sabe qué es lo imaginado y qué es lo verdadero, donde pueden alternar los personajes novelescos y los históricos, los autores reales y los apócrifos, donde la vida copia los procedimientos literarios y a su vez lo específicamente literario cobra valor vital, cuando no mágico⁹⁶.

Los relatos fantásticos de Borges, cuyos ejemplos más acabados se encuentran reunidos en los volúmenes Ficciones (1944) -que incluye El jardín de senderos que se bifurcan (1941)- y El Aleph (1949), expresan, pues, esta sensación de irrealidad del hombre y del universo: un mundo imaginado e interpolado en la realidad por una sociedad secreta de eruditos, que acaban por

⁹⁶. Barrenechea: "La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges", en Barrenechea y Speratti Piñero: ob. cit., p. 54.

suplantar al verdadero insinuando su incoherencia y su falsedad ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"); una biblioteca total cuyos infinitos anaqueles contienen todos los libros posibles y aún algunos imposibles ("La Biblioteca de Babel"); una raza de inmortales que llega a reducirse voluntariamente a la animalidad ("El inmortal"); una lotería universal que acaba por regir al mundo, que sustituye con ventajas a la divinidad ("La lotería de babilonia"); un escritor que en el siglo XX intenta escribir "otro" Quijote, aunque verbalmente idéntico al de Cervantes, lo cual sugiere la idea de la repetición e identidad de todos los hombres, pero que fracasa -sin saberlo- en su propósito por la diferencia de tiempo y espacio que rodea a las dos obras ("Pierre Menard, autor del Quijote"); el hombre que es soñado por otro que a su vez está siendo soñado por otro ("Las ruinas circulares"); un punto de la tierra desde el que pueden contemplarse simultáneamente todos los otros puntos ("El Aleph").

Después de Borges, puede afirmarse que el escritor de relatos fantásticos procederá sin complejos, por así decir, a la plena incorporación de fenómenos inexplicables en la obra literaria. Como escribió Adolfo Bioy Casares en su citado "Prólogo" a la Antología de la literatura fantástica:

Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo **elemento humano**, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía casi

especialistas en literatura⁹⁷.

El mismo Bioy Casares publica en 1940, el mismo año en que aparece la Antología, su novela La invención de Morel, con un importante prólogo de Borges⁹⁸ en el que sostiene que el autor:

Despliega una odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural⁹⁹.

Tal "odisea de prodigios" hace referencia a las imágenes proyectadas por una máquina que existe en una isla. Esta máquina repite infinitamente una misma historia con unas mismas escenas y personajes, las cuales son tomadas como reales por el personaje-narrador, que acaba enamorándose de una mujer, esto es, de una de esas imágenes proyectadas por la extraña máquina inventada por Morel. A pesar de saber que se ha enamorado de la simple imagen de una mujer muerta hace tiempo, el protagonista

⁹⁷. Bioy Casares: ob. cit., p. 13.

⁹⁸. E. Rodríguez Monegal: ob. cit., p. 183, resalta la significación de este texto: "La importancia del prólogo de Borges a La invención de Morel no puede encarecerse bastante. Publicado en el momento en que esa novela, la colección de sus cuentos [El jardín de senderos que se bifurcan] y la Antología habrían de saturar la literatura argentina con una nueva forma de ficción -o mejor dicho: con una nueva forma de presentar la más vieja ficción conocida-, el prólogo adquiere carácter de manifiesto".

⁹⁹. Borges: "Prólogo" a Bioy Casares: La invención de Morel, ob. cit., p. 14.

de La invención de Morel tiene la esperanza de hacerse filmar en el "mundo virtual" de ella, y espera que más adelante alguien invente una máquina capaz de "reunirlos" a ambos en una misma imagen. Como apunta Verdevoye, "un inventor trata de inmortalizar el amor gracias a una máquina"¹⁰⁰. Con La invención de Morel Borges asegura que Bioy Casares "traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo"¹⁰¹. Ciertamente, La invención de Morel puede considerarse la novela clave de esta nueva visión de lo fantástico en la narrativa argentina.

En sus relatos¹⁰², Bioy Casares coincide en algunos temas con Borges, pero hay en él una preocupación mayor por el aspecto netamente humano de sus personajes: si en Borges la preocupación es metafísica, en Bioy Casares es el amor la clave de la mayor parte de su obra (uno de sus libros se titula precisamente Historias de amor, 1972). Lo fantástico sitúa a los personajes de Bioy Casares frente a interrogantes que sirven para demostrar sus personalidades, y las situaciones extrañas son, más que manifestaciones de lo oculto, pruebas de firmeza. En la "Postdata" escrita por Bioy Casares para la segunda edición (1965) de la ya célebre Antología, observa lo siguiente:

¹⁰⁰. P. Verdevoye: ob. cit., p. 296.

¹⁰¹. Borges: ob. cit., p. 15.

¹⁰². Los más conocidos -"La trama celeste", "En memoria de Paula", "El perjurio de la nieve", entre otros- están recogidos en Historias fantásticas, Madrid, Alianza, 1991.

en los relatos fantásticos encontramos personajes en cuya realidad irresistiblemente creemos; nos atrae en ellos, como en la gente de carne y hueso, una sutil amalgama de elementos conocidos y de misterioso destino¹⁰³.

Silvina Ocampo, esposa de Bioy Casares y hermana de Victoria, la fundadora de Sur, es la única mujer destacada dentro de esta trascendental renovación de la literatura fantástica argentina de los años cuarenta. Como hemos referido reiteradamente, publica conjuntamente con Borges y Bioy Casares la primera gran antología de textos fantásticos. En sus cuentos¹⁰⁴ lo fantástico se expresa con cierta ingenuidad, pero esta ingenuidad suele ser terrible, aun exponiendo los hechos con la máxima sencillez, como en un cuento de niños. Uno de sus temas recurrentes es el de la metamorfosis, tal como apunta Noemí Ulla: "Mediante la transformación hace jugar lo imaginario y enmascara seres, animales o cosas haciéndolos vivir situaciones extrañas en favor de la ilusión literaria"¹⁰⁵.

La obra de Julio Cortázar representa un verdadero momento

¹⁰³. Bioy Casares: "Postdata" a Antología ..., Barcelona, Edhasa, 1989, p. 14.

¹⁰⁴. Véanse los volúmenes La furia y otros cuentos, Prólogo de Enrique Pezzoni, Madrid, Alianza, 1984; Y así sucesivamente, Barcelona, Tusquets, 1987, y Cornelia frente al espejo, Barcelona, Tusquets, 1988.

¹⁰⁵. N. Ulla: "La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 283.

estelar en la evolución de la narrativa fantástica argentina. Quince años más joven que Borges y prácticamente de la misma edad que Bioy Casares, Cortázar sólo publica su primer libro de cuentos en 1951: Bestiario. En una conferencia pronunciada en La Habana en 1961, Cortázar expone así su concepción de lo fantástico:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes, sino en las excepciones a esas leyes, has sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo¹⁰⁶.

Como se ve, Cortázar cuestiona directamente lo que él llama el "falso realismo" en literatura y postula "otro orden más secreto y menos comunicable". Para Cortázar, lo fundamental es lo incompresible: una situación es fantástica cuando subvierte el orden normal de la vida; en ese caso cierta verdad es

¹⁰⁶. Cit. por Jaime Alazraki: En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, Madrid, Cremos, 1983, p. 85.

revelada. Sus personajes aceptan la situación fantástica casi se diría que sin cuestionarla. Todo esto sugiere de algún modo que la condición del hombre no es menos fantástica que la del universo mismo. Un perfecto ejemplo de esta noción lo encontramos en su conocido cuento "Casa tomada", incluido en Bestiario, en el cual una pareja de hermanos se limita a repetir rutinariamente sus hábitos en un deseo de abolir el tiempo bajo la protección de la casa, pero cuando se ven despojados de ella por potencias extrañas, invisibles, inexplicables, que les van cerrando puertas y corredores, deciden huir (o son expulsados por los "invasores"). A propósito, escribe Cortázar en su ensayo titulado "Del sentimiento de lo fantástico":

Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada, entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos¹⁰⁷.

En los relatos fantásticos de Cortázar¹⁰⁸ no hay búsqueda de una solución, el enigma continúa al final, quizás más que al principio, como si el narrador supiera que la vida no se puede

¹⁰⁷. Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970, tomo 1, p. 71.

¹⁰⁸. Nos remitimos a los siguientes títulos: Bestiario, Barcelona, Ediciones B, 1987; Final del juego, Buenos Aires, Sudamericana, 1978; Todos los fuegos el fuego, Barcelona, Ediciones B, 1988.

explicar. El hombre actual vive en una época de incertidumbres, de continuos cuestionamientos, de subversión de valores reconocidos tradicionalmente, y en tal sentido, el escritor ha querido crearse un mundo que rompe con lo lineal y lo unidimensional para traducir toda su secreta diversidad, sus dualidades, sus zonas irracionales. "Yo no sé -señala Cortázar- dónde empieza o termina lo real y lo fantástico; en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista, mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas"¹⁰⁹. Según Enriqueta Morillas, en la obra de Cortázar -como en la de Felisberto Hernández- se extraña lo vivido, que luego se torna fantástico:

Los hechos cotidianos resultan jerarquizados al ser despojados de su servidumbre convencional. La génesis del relato lo vincula estrechamente con el hacer poético, con la experiencia extrañada que da origen por igual al pensamiento y a la actitud lírica. La experiencia urbana, los avatares de todos los días, se transfiguran por la oblicuidad de la visión, y el acto de escritura es un desafío, una puesta a punto con el asombro, una experiencia de constitución de realidad verbal¹¹⁰.

Resumiendo, diremos que, dentro de esta renovación de la

¹⁰⁹. Entrevista con Mario Vargas Llosa (1965), cit. por J. Alazraki: *ob. cit.*, p. 117.

¹¹⁰. E. Morillas: "Poéticas del relato fantástico", cit., pp. 101-102.

narrativa fantástica argentina, la poética de Borges propone un mundo laberíntico, donde la preocupación central es de orden filosófico y metafísico. Es un mundo hiperintelectual, repleto de silogismos y poblado por libros, en el que un hombre suele ser todos los hombres y todo lo que existe suele ser el sueño soñado por alguien, que a su vez está siendo soñado por otro, y así hasta el infinito.

En el mundo ficcional de Bioy Casares subsiste la preocupación metafísica, pero sus temas se centran más en la plasmación de los sentimientos y en una cierta visión fatalista de la relación amorosa. A diferencia de Borges, la de Bioy Casares resulta ser una propuesta menos intelectualizada, menos "libresca", por así decir, y más atenta a los abismales vaivenes de la pasión, que producen con frecuencia estados alucinatorios y la exacerbación de los fantasmas personales, que suelen estar ligados a los artificios fantásticos que tienen apariencia científica.

Por su parte, Silvina Ocampo expresa en sus relatos fantásticos un mundo donde se alternan una fundamental inocencia y una constante metamorfosis de lo cotidiano. Al lado de algo maravilloso, suele estar la más terrible de las sorpresas.

Finalmente, para Cortázar la realidad es siempre motivo de asombro, y es por esto que lo cotidiano es también lo más absurdo, un espacio que se resiste a ser reducido por la racionalidad. En oposición a Borges, la referencia obligada de esta literatura, no hay en Cortázar arduas construcciones

metafísicas, sino una percepción entre risueña y grotesca del mundo, en medio del ejercicio constante de una ironía casi sardónica para expresar la experiencia cotidiana. Podría decirse que los textos fantásticos de Cortázar son una búsqueda constante de la sorpresa, la cual se torna en permanente revelación del lado más oculto de las cosas.

Dentro de esta gran renovación de lo fantástico, la figura y obra de José Bianco adquiere especial relevancia. Cronológicamente, Bianco (nacido en 1908) es contemporáneo de Silvina Ocampo (1909) y se sitúa en un punto equidistante con respecto a Borges (1899) y Bioy Casares y Cortázar (ambos de 1914), por lo que no puede hablarse con propiedad de una "generación", pero sí de una cierta afinidad espiritual, tal como lo expone el propio Bianco:

Más que de una generación, creo formar parte de lo que alguien llamó "familia de los espíritus". Se pertenece a una familia y a otra no. Me siento muy unido a escritores de mi generación, años más, años menos, me son extraños^{III}.

Desde que Bianco es nombrado jefe de redacción, Sur comienza a publicar cuentos o fragmentos de novelas de temática fantástica. De esta manera, la revista se convirtió en un instrumento a través del cual Borges, Bioy Casares, Silvina

^{III}. "Cuestión de oficio", entrevista con T. Kamenszain, cit., p. 367.

Ocampo y el propio Bianco, principalmente, pudieron expresar lo que podríamos llamar la teoría y práctica de esta nueva concepción de lo fantástico. En ella se evidencia un abandono casi definitivo de las inclinaciones esotéricas, las elucubraciones de carácter científico, la demonología y las meras manifestaciones psicopatológicas, para adentrarse en los laberintos metafísicos, los misterios ocultos dentro de la más patente cotidianidad, las trampas racionales del hombre moderno y la plena ambigüedad textual.

Aparte de esta tarea de apoyo incondicional a los talentos literarios del, por llamarlo así, "grupo de Borges" (éste le dedicó la primera edición de El jardín de senderos que se bifurcan, llamándole "compañero en la fantasía"), y a su "administración" de la revista Sur en tanto tribuna de una nueva manera narrativa de concebir la realidad a través de una nueva visión de ésta, labores que subrayan de nuevo la preferencia de Bianco por permanecer un poco a la sombra, en un discreto segundo plano, hay que resaltar su traducción de textos clásicos de la literatura fantástica, tales como Manuscrito encontrado en Zaragoza, de Jan Potocki, y Otra vuelta de tuerca, de Henry James.

Con Sombras suele vestir y Las ratas, Bianco aporta al relato fantástico argentino el recurso de la ambigüedad como expresión de una realidad siempre esquiva, múltiple, como si el sentido estuviera en muchas partes a la vez. El punto de vista del narrador supone en todo momento la puesta en marcha de la

incertidumbre. "Es un modo -dice Bianco- de transferir al lector sus dudas, su inseguridad, su irrealidad. Como si en vez de oír un sonido, oyéramos su eco. Y tal vez nunca alcancemos la realidad"¹¹².

Lejos de las complejas construcciones metafísicas de Borges y de las irreales o imposibles imágenes amorosas de Bioy Casares, la "poética de la incertidumbre" de Bianco propone un continuo tejido de equívocos que conduce inexorablemente a una doble lectura y de este modo potenciar todos aquellos recursos que obliguen al lector a participar en la obra. Estos equívocos se traducen en confusiones de personalidad, en desplazamientos del sentido de lo real, en oscilaciones entre muerte y locura, en fatales repeticiones del destino.

En resumen, puede decirse que José Bianco ocupa en la literatura fantástica argentina el puesto que él mismo se asignó: el de silencioso y lúcido intérprete de una nueva visión de lo fantástico y, al mismo tiempo, el de secreto interlocutor de un país que desconoce su propia irrealidad.

¹¹². "Escritor y testigo", entrevista con H. Beccacece, ob. cit., p. 377.

CAPITULO I

JOSE BIANCO EN EL CONTEXTO LITERARIO ARGENTINO

La vida posee cierto elemento de coincidencia fantástica, que la gente acostumbrada a contar sólo con lo prosaico nunca percibe.

G. K. CHESTERTON

1.1. ASPECTOS BIOGRAFICOS

En la biografía de José Bianco escasamente podemos encontrar datos que nos emocionen o que nos parezcan llamativos. Su vida se cifra en serenidad, sobriedad y discreción, y en un, diríamos, obstinado celo por su mundo privado. Nace en Buenos Aires el 21 de noviembre de 1908, en el seno de una familia perteneciente a burguesía bonaerense. Su padre, también de nombre José Bianco, abogado y educador, fue miembro destacado del partido Unión Cívica Radical (más conocido como Partido Radical); su enfrentamiento con el gobierno del general Agustín Justo le obliga a ir al exilio, muriendo en España en 1934.

Cursa estudios primarios en las escuelas Onésimo Leguizamón y Juan José Castelli. Desde el sexto grado de primaria hasta el tercer año de secundaria estudia en el colegio El Salvador, perteneciente a los jesuitas. "Había una disciplina muy rígida", recuerda Bianco, y añade: "Yo era buen estudiante"¹. En medio de todo este ambiente -el sótano de su casa estaba lleno de libros: Cervantes, Voltaire, Stendhal, Paul Groussac, Proust, Gide- Bianco comienza a alimentar su curiosidad intelectual y su pasión por la literatura, que ya lo distinguen de sus compañeros de

¹. "Testigo y creador", entrevista con H. Beccacece (1982), en *Ficción y reflexión*, ob. cit., p. 382.

estudios². Termina los estudios secundarios en el Colegio Nacional Manuel Belgrano, donde se gradúa de bachiller en 1925. Al año siguiente viaja con sus padres a Europa.

En 1927, siguiendo los deseos de su padre, empieza a estudiar la carrera de Derecho en la Universidad de Buenos Aires, pero la abandona en 1932, cuando sólo le faltan cinco materias para concluir³.

Ya en 1928 Bianco comienza a publicar reseñas literarias en las revistas Nosotros y Síntesis, y al año siguiente colabora en el suplemento literario del diario La Nación, el más importante del país. Su actividad de crítico y cronista literario en las revistas es intensa; Bianco llega a decir que colaboraba "en casi todas las que aparecían en aquella época"⁴. En 1929 La Nación da a conocer su primer cuento, "El límite". En 1932 reúne este y otros cuentos y publica su primer libro, La pequeña Gyaros, que

². En una entrevista de 1982, Bianco rememora esta particularidad de su época con los jesuitas: "Recuerdo unas ceremonias que se llamaban 'proclamación de actos'. (...) En una proclamación de actos me hicieron decir un discurso, escrito por el Padre Vives, que aprendí de memoria. Pero después me hicieron leer en la brigada. Yo leía con expresión. Todos se morían de la risa, incluso el Padre Valdés. En la brigada no estaba bien visto hacer lo que era correcto en una proclamación. A mí me parecía una tontería eso de leer monótonamente para no resultar afectado. La verdadera afectación consistía, para mí, en ese recitado uniforme". Ibid., p. 382.

³. Dice Bianco: "La última materia que rendí fue Derecho Marítimo (...). Los exámenes eran un trance bastante violento para mí. Como mi padre era profesor en la Facultad, me daba vergüenza que me aplazaran". "Escritor y testigo", ob. cit., pp. 373-374.

⁴. Ibid., p. 373.

al año siguiente obtiene el premio Biblioteca del Jockey Club. El jurado estaba formado por Alfonsina Storni, Arturo Capdevila, Fermín Estrella Gutiérrez, Alvaro Melián Lafinur y Ramón Doll⁵.

Muerto su padre, consigue un trabajo como traductor de artículos del inglés y del francés en el Instituto de Investigaciones Técnicas del Ministerio de Obras Sanitarias, después en la Biblioteca y por último en la Asesoría Legal del mismo Ministerio. Bianco cuenta que esos artículos eran "muy difíciles" porque "no entendía lo que estaba traduciendo"⁶. Podemos imaginarlo en ese ambiente tan poco afín a sus intereses literarios, citando estas palabras de Tomás Eloy Martínez:

Distraído, con esa torpeza que se torna extrema en quienes deben hacer lo que no les interesa, sufrió lo indecible en su celda de burócrata. La situación empeoró cuando le encomendaron la traducción de artículos técnicos y se hizo insoportable más tarde, en la asesoría legal de la empresa⁷.

⁵. Bianco siempre se negó a reeditar este libro, del cual sólo rescató precisamente "El límite". "Eran muy torpes", dice en una entrevista con Danubio Torres Fierro ("Conversación con José Bianco", Plural, nº 52, México, enero de 1976. Incluida en Ficción y reflexión, pp. 399-407 (p. 399)). El libro fue reeditado en 1994 por Seix Barral (Buenos Aires).

⁶. "Cuestión de oficio", entrevista con Tamara Kamenszain publicada en el "Suplemento Cultural" de La Opinión, Buenos Aires, 19 de febrero de 1976. Incluida en Ficción y reflexión, pp. 365-371 (p. 368).

⁷. T. E. Martínez: "Queríamos tanto a Pepe. Retrato de un gran desconocido", "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 3.

Pero las circunstancias económicas lo obligarán a seguir ocupando su puesto en la Asesoría Legal de Obras Sanitarias hasta 1946. En 1937, en plena Guerra Civil española, la revista El Hogar le encomienda la sección titulada "Libros y autores de idioma español" (en la misma revista, Borges está a cargo de la sección de libros y autores de idiomas extranjeros).

En julio de 1938 se produce un hecho decisivo en el itinerario vital e intelectual de Bianco: entra a trabajar en Sur, la ya entonces famosa revista literaria fundada en 1931 por Victoria Ocampo, primero como secretario y después como jefe de redacción. Había comenzado a colaborar en ella en 1935 (número 10), año en el que también conoce a Jorge Luis Borges⁸. Debido a la importancia que reviste este hecho en la trayectoria de Bianco y a la propia significación de Sur en el panorama cultural argentino, lo trataremos con mayor detalle en otro apartado. Esta época está marcada por profundas convulsiones políticas y la proximidad de un devastador conflicto bélico mundial. Bianco se refiere a ella de esta manera:

En el poder estaban Hitler, Mussolini, Stalin. Los nacionalistas argentinos y hasta la jerarquía eclesiástica -no toda, gracias

⁸. En un artículo de 1986 sobre el autor de Ficciones, Bianco se refiere a aquel momento: "Aquella primera noche lo vi, hace más de cincuenta años, no conversé con él: me limité a observar a ese hombre joven y ya famoso entre los que éramos no mucho más jóvenes que él, desaliñado, jovial, atento al mundo y a la vez apartado del mundo, exento de toda solemnidad y completamente ajeno a la impresión que causaba". "Borges", en Ficción y reflexión, p. 351.

a Dios- miraban con simpatía los totalitarismos, excepto el comunista. Los demócratas luchábamos por una democracia más beligerante, que no sucumbiera por su mismo amor a la libertad⁹.

También de 1937 data su primera traducción de un libro: Los católicos, la política y el dinero, de Pierre-Henri Simon, hecha a petición de Victoria Ocampo. En 1939 traduce su primer texto literario: Intermezzo, del dramaturgo francés Jean Giraudoux (1882-1944), obra representada ese mismo año en Buenos Aires por la compañía de la gran actriz española Margarita Xirgu. Su traducción más celebrada quizá sea la de la novela de Henry James (1843-1916) The turn of the screw, una de las obras clave de la literatura fantástica, que Bianco vertió al español en 1945 con el significativo título de Otra vuelta de tuerca¹⁰.

La traducción ocupará espacio considerable en su labor intelectual, y entre las obras vertidas por él al español cabe citar: Las criadas, de Jean Genet; Malone muere, de Samuel Beckett; La cartuja de Parma, de Stendhal; Miradas al mundo actual y La idea fija, de Paul Valéry; Reflexiones sobre la cuestión judía, de Jean-Paul Sartre; Manuscrito encontrado en Zaragoza, de Jan Potocki; La esperanza, de André Malraux;

⁹. "Sobre la traducción", entrevista publicada en La Gaceta, Tucumán, 14 de junio de 1981. Incluida en Ficción y reflexión, pp. 361-364 (p. 361).

¹⁰. Borges, en "Página preliminar" a Ficción y reflexión, p. 9, señala: "El título es, literalmente, La vuelta de tuerca; Bianco, fiel a la complejidad de su artífice, nos da Otra vuelta de tuerca".

Escritos íntimos, de François Mauriac; El visionario, de Julien Green; Las bellas imágenes y Cuando predomina lo espiritual, de Simone de Beauvoir; Cuentos, de Ambrose Bierce; La cacería del amor, de Violette Leduc; Los hechizados, de Witold Gombrowicz; El hombre elefante, de Bernard Pomerance; Crítica y verdad, de Roland Barthes; El gigoló, de Françoise Sagan; El regimiento negro, de Henry Bauchau; Don Juan de Austria, de Edmonde Charles Roux; Rosencrantz y Guildenstern han muerto, de Tom Stoppard; Después de Freud, de J. B. Pontalis; Posdata: tu gato ha muerto, de James Kirwood, y otros textos de Henry James, Voltaire, Denis Diderot, André Gide, Nathaniel Hawthorne, Julien Benda, John Berger, Roger Caillois, Gerardo Mello Mourao, entre otros. Bianco, quien asegura que a menudo traducir "es un oficio difícil y por añadidura tedioso", expone así su concepto de la traducción:

Ortega y Gasset cita la opinión del teólogo Schleiermacher. Según éste, la traducción podría intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae al autor al lenguaje del lector, o se lleva al lector al lenguaje del autor. Ortega era partidario de la segunda. Yo no. Creo que una traducción debe ser lo más fluida posible, para que el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido, y a la vez seguir el delicado ajuste verbal del estilo en su lengua de origen¹¹.

Sombras suele vestir, **nouvelle** escrita originalmente para

¹¹. "Sobre la traducción", entrevista cit., p. 362.

la Antología de la literatura fantástica, preparada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, pero que no llega a entregar a tiempo, aparece en el número 85 de Sur (octubre de 1941; posteriormente será incluida en la segunda edición de la Antología, en 1965). Dos años después, 1943, publica su novela Las ratas en Ediciones Sur. Al año siguiente, Emecé edita en volumen Sombras suele vestir. Aunque estos dos títulos bastarían para situar a José Bianco en lugar destacado de la narrativa argentina contemporánea, habrá de esperar casi treinta años para publicar otro libro de ficción.

En 1946 viaja a París con una beca concedida por el gobierno francés para realizar estudios literarios, y en los siguientes dos años viajará también a Inglaterra, Italia y España. En París conoce a Gide, Jean Genet, Sartre, Simone de Beauvoir, Julien Benda, Albert Camus¹².

Durante su estadía en Europa continúa su trabajo con la revista Sur, preparando junto con Roger Caillois un número triple (147-148-149) dedicado a las letras francesas. Colabora también en el suplemento literario del diario bonaerense La Prensa. En 1948 regresa a la Argentina.

A lo largo de los años cincuenta Bianco prosigue con su silenciosa y fructífera labor al frente de la redacción de Sur.

¹². De Camus dice: "Era un hombre cálido, muy simpático. Por entonces era director de Combat. Como en aquella época todo estaba racionado, la calefacción de mi hotel era muy deficiente, y Camus me ofreció su escritorio de Gallimard para que escribiera allí. Quedaba casi enfrente de donde yo vivía. "Escritor y testigo", ob. cit., p. 375.

En 1953 el suplemento literario de La Nación publica "Trelles", primer esbozo de lo que luego sería su novela La pérdida del reino. El volumen Obras escogidas de Voltaire y Diderot, seleccionadas y prologadas por Bianco, aparece en 1956 en la conocida colección "Clásicos Jackson". En 1956 y 1957 da cursos y conferencias sobre Proust, Julien Benda y sobre literatura hispanoamericana en la Sociedad Hebraica, la Biblioteca Nacional y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba. En este último año colabora en revista La Torre, de Puerto Rico.

En 1960 es invitado a Cuba para actuar como jurado de novela en el Segundo Concurso Literario de la Casa de las Américas. Viaja en febrero de 1961. Las siguientes son sus impresiones sobre estos primeros tiempos de la Revolución cubana:

En febrero de 1961, Cuba no era todavía marxista-leninista. Había libertad. Parecía el país de la esperanza para los que teníamos la ilusión de que la libertad puede coexistir con una democracia social¹³.

En Cuba igualmente renueva amistad con los escritores Virgilio Piñera y José Rodríguez Feo. De vuelta a Buenos Aires, en abril de 1961, encuentra una declaración incluida en el número 269 de Sur en la que Victoria Ocampo hace constar que la invitación de Bianco a Cuba le ha sido dirigida a título personal y que nada tiene que ver con la revista, "donde trabaja, desde

¹³. "Testigo y creador", ob. cit., p. 384.

hace años, con tanta eficacia". Bianco presenta su renuncia irrevocable, después de estar al frente de la redacción de la revista durante casi veintitrés años. De esta manera se rompe también su larga amistad con la fundadora y directora de Sur.

Desde julio de 1961 hasta septiembre de 1966 ocupa el cargo de director de colecciones de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA). Renuncia cuando el gobierno del general Onganía interviene la Universidad de Buenos Aires. Mientras, su presencia en congresos y en concursos literarios es muy solicitada: en 1962 participa con una ponencia titulada "La Argentina y su imagen literaria" en el Congreso de Intelectuales "Imagen de América Latina", celebrado en la Universidad de Concepción, en Chile; en 1966 es jurado del Premio Cuento Rioplatense, en Montevideo, junto con Pedro Lastra y Emir Rodríguez Monegal, y del Segundo Concurso de Novela organizado por la revista Primera Plana y la Editorial Sudamericana, en compañía de Mario Vargas Llosa y Rodríguez Monegal. En 1967 es invitado a México a participar en el Segundo Congreso de la Comunidad Latinoamericana de Escritores. Vuelve a Cuba en 1968 para formar parte del jurado en el concurso de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). Entre los premiados están el poeta Heberto Padilla y el dramaturgo Antón Arrufat, cuyas obras son condenadas por la UNEAC, que las considera "ideológicamente contrarias a la Revolución".

En 1964 reanuda su amistad con Victoria Ocampo, con motivo de la enfermedad de la madre del escritor, que muere al poco

tiempo. Viaja a España y Francia en 1968. Al año siguiente obtiene el premio Talía a la mejor traducción teatral, por su versión de Rosencrantz y Guildenstern han muerto, de Tom Stoppard. También en este año hace publicar en Buenos Aires los libros condenados por la UNEAC: Fuera de juego, de Padilla, y Los siete contra Tebas, de Arrufat. En 1971 colabora en la revista Plural, de México, dirigida por Octavio Paz.

Su larga novela La pérdida del reino aparece en 1972, editada por Siglo Veintiuno. Bianco se refiere a su prolongado proceso de elaboración en los siguientes términos:

Empecé a escribirla a fines de 1950, a ratos perdidos, y cometí el error de publicar aquí y allá, antes de haberla terminado, algunos fragmentos de los que luego prescindí parcial o totalmente. Estaban de más. (...) En 1955 la abandoné por completo. Hasta me molestaba que me preguntaran por ella. Quince años después, porque andaba bastante aburrido, decidí continuarla. Busqué mis viejos originales, eché al canasto buena parte y entonces la escribí, puede decirse, de un tirón. En un año y medio. (...) El propósito era hacer una novela tradicional, rehuir las técnicas modernas que admiro mucho¹⁴.

Es una novela compleja, en la que incluye numerosos elementos autobiográficos, según propia confesión del autor: "Refleja una cierta vida mundana, que hice en una época, hasta

¹⁴. "Conversación con José Bianco", entrevista con Danubio Torres Fierro, ob. cit., p. 406.

que me aburrí, y habla de casas en las que yo he vivido"¹⁵. El libro merece la atención de la crítica internacional y obtiene en 1974 el primer Premio Municipal.

En 1973 participa en el Rencontre Québécoise des Écrivains, celebrado en Montreal. Luego pasa a Estados Unidos donde le invitan a dar conferencias los respectivos "Departments of Romance Languages" de las Universidades de Yale, Princeton y Harvard. Antes de volver a su país, pasa por México donde da una conferencia-diálogo con el escritor Juan García Ponce en la Casa del Lago; da también dos conferencias sobre narrativa hispanoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de México, y otras dos, sobre literatura europea, en El Colegio de México. Ya en Argentina, recibe el premio literario del diario La Nación por su ensayo "El ángel de las tinieblas", sobre Proust y Paul Léautaud.

En 1975 le es otorgada la prestigiosa beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Al año siguiente es invitado a México para integrar el jurado de novela del premio Editorial Novaro, en compañía de Juan Carlos Onetti, Juan José Arreola, Carlos Monsiváis y Marco Antonio Montes de Oca. De México pasa a Nueva York. En 1977 la editorial venezolana Monte Avila reúne por primera vez una selección de sus ensayos en un volumen titulado Ficción y reflexión. Desde 1978 colabora en Vuelta, la revista mexicana que ha reemplazado a Plural.

¹⁵. "José Bianco en Madrid", entrevista con Luis Antonio de Villena, Insula, nº 460, Madrid, marzo de 1985, p. 11.

Victoria Ocampo, alma de la revista Sur y figura central de la cultura argentina contemporánea, muere en enero de 1979 a los 89 años. Bianco, quien se refiere a ella como "el genio tutelar" de los hombres de letras argentinos, le dedica en 1981 un ensayo de homenaje, en el que dirá, entre otras cosas:

Nunca he visto a una mujer que tuviera tal poder de sugestión, que supiera tantas cosas y no hiciera gala de saberlas, que fuera, en suma, tan refinada y tan natural. (...) Profesaba el culto de los valores espirituales encarnados en escritores y artistas a los que había transferido su parte de credulidad¹⁶.

Ese mismo año el gobierno francés le nombra Oficial de la "Ordre des Palmes Académiques". En 1980 viaja a Europa y a los Estados Unidos. Daniel Balderston traduce en 1982 al inglés Las ratas y Sombras suele vestir. En 1984 la Universidad Nacional Autónoma de México publica una recopilación de sus ensayos con el título Homenaje a Marcel Proust seguido de otros artículos.

José Bianco muere en Buenos Aires el 24 de abril de 1986, víctima de complicaciones pulmonares. Tenía 77 años de edad. Jorge Luis Borges muere en Ginebra en junio de ese mismo año. Enrique Mercado traza un cuadro bastante preciso de las significativas oposiciones entre los dos autores argentinos:

¹⁶. "Victoria", Vuelta, 53, México, abril de 1981, p. 6; incluido en Ficción y reflexión, pp. 232 y 234.

Una relación de sus oposiciones: frente a la prolijidad de Borges -casi 70 libros escritos individualmente o en colaboración-, la paciente esterilidad de Bianco -cuatro libros: una novela, un tomo de cuentos, dos de ensayos-; ante la diversidad de los temas y los lugares borgianos -la biblioteca, los libros, el Oriente, el tiempo, el pasado, la identidad-, el estrecho perímetro de los temas de Bianco -el fracaso literario, algunas fantasmagorías, Buenos Aires siempre-; frente a la fama creciente de Borges, casi inevitable para el autor -traducciones, premios, cursos en universidades extranjeras, el acoso impertinente de la prensa-, el anonimato de Bianco; ante la construcción, aparentemente modesta pero siempre decidida, de una figura literaria en Borges, el deseo irrenunciable de Bianco de no reconocerse ni en sus propias páginas. (...) Podían tener muchos puntos de encuentro, pero finalmente las obras de Bianco y de Borges son la negación del espejo: entre una y otra se tiende una diferencia ¹⁷atroz que las hace inconciliables¹⁷.

Dos años después de su muerte, en 1988, la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica publica una amplia antología de su obra bajo el título de Ficción y reflexión.

Podemos decir, por último, que José Bianco se mantuvo alejado de las modas literarias, celoso en todo momento de guardar una esencial discreción en su actividad dentro del mundo de las letras. Con respecto a sus contemporáneos, el autor de títulos fundamentales de la narrativa hispanoamericana, se limitó a conservar un siempre buscado segundo plano. Tomás Eloy Martínez

¹⁷. Enrique Mercado: "Borges y Bianco: senderos que se bifurcan", Estudios, n° 6, México, ITAM, otoño de 1986, pp. 113-114.

nos deja este semblante del escritor argentino:

Sonreía ante las torpezas del mundo y ante sus propias torpezas, descreía de los raros bienes materiales que pasaban por sus manos, amaba la parquedad, la discreción, el pudor, y sabía ponerse en el lugar del otro con una sabiduría de la que pocos hombres son capaces¹⁸.

¹⁸. T. E. Martínez: ob. cit., p. 3.

1.2. JOSE BIANCO Y LA REVISTA SUR

Sur ha sido probablemente la revista literaria más importante y discutida entre todas las publicadas en Hispanoamérica durante el siglo XX. Su fundadora, Victoria Ocampo (1890-1979), perteneciente a una familia de la alta burguesía argentina y educada dentro de una tradición aristocrática liberal, quiso que fuera un instrumento para mantener y defender el "standard literario" y servir de estímulo a los jóvenes creadores, pero, sobre todo, para difundir el pensamiento y las creaciones de los intelectuales de mayor relevancia del momento, en especial de Europa.

La orientación liberal de Ocampo, de clara vocación elitesca, europeísta, cosmopolita, democrática y anticaudillista -expresada en su firme oposición al régimen dictatorial del general Juan Domingo Perón durante los años cuarenta y cincuenta- marcó siempre el itinerario intelectual de esta revista, como bien lo señala el crítico estadounidense John King en su amplio y documentado estudio titulado Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970:

Sur fue la expresión de una práctica

cultural europea, modernizadora, de élite, que desconfiaba de la civilización de masas y había de luchar contra los jefes personalistas¹⁹.

Los orígenes de Sur se remontan a 1929, cuando el escritor estadounidense Waldo Frank (1889-1967), autor de obras como El redescubrimiento de América (1929) y América hispana (1931), viaja a la Argentina para dar unas conferencias. Conoce a Victoria Ocampo y le sugiere la idea de una revista cultural²⁰ que tendría una perspectiva panamericana, continental; mas Ocampo prefería otra perspectiva: la revista sería para todo el que sintiera interés en la América, y serviría como puente entre América y Europa. Revistas como la Nouvelle Revue Française (fundada en 1909), The Criterion (dirigida por T. S. Eliot) y Revista de Occidente (cuyo fundador, el gran pensador español José Ortega y Gasset, ejercería notable influencia en la configuración de Sur), serán los modelos en los que se inspirará Sur.

El primer número apareció a comienzos de 1931, bajo la dirección de Ocampo y con dos consejos asesores: el extranjero,

¹⁹. King: Sur..., México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 20 (primera edición, en inglés: 1986).

²⁰. King: ~~ob. cit.~~, p. 52, apunta: "Fue Frank quien la persuadió de lanzar una revista literaria, y el momento le pareció propicio. Victoria Ocampo había abandonado anteriores incertidumbres, cobrando conciencia de que podía frecuentar a los grandes nombres de la literatura y del arte, en condiciones de igualdad. En un mundo literario en que los artistas casi se morían de hambre, su riqueza la puso naturalmente en el papel de mecenas".

compuesto por Ortega y Gasset, Waldo Frank, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Pierre Drieu la Rochelle, Jules Supervielle, Leo Ferrero y Ernest Ansermet, y el de redacción, formado por Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Guillermo de Torre, María Rosa Oliver y Eduardo Bullrich. Inicialmente la revista salía cada tres meses, pero a partir de julio de 1935 su frecuencia será mensual.

Sur no llegó a formar, ni en ningún momento se lo propuso, lo que suele llamarse un "grupo literario", tampoco una generación propiamente dicha, y nunca declaró sus principios en un manifiesto abierto. Contrario a todo esto, según apunta John King:

Sur en realidad ofreció un discurso notablemente coherente: un pequeño grupo de escritores, con una actitud particular hacia Argentina y hacia las letras universales, permaneció unido durante varios decenios, consagrado a una empresa colectiva²¹.

André Gide, Paul Valéry, Waldo Frank, Alfonso Reyes, Hermann Keyserling, Julien Benda, Roger Caillois, Virginia Woolf, Guillermo de Torre, Denis de Rougement, Rafael Alberti, Jean-Paul Sartre, Octavio Paz, entre los extranjeros, y Borges, Mallea, Adolfo Bioy Casares, María Rosa Oliver, Silvina Ocampo, Bernardo Canal Feijóo, Francisco Romero, Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo González Lanuza, además de la propia Victoria Ocampo,

²¹. King: ob. cit., p. 14.

entre los argentinos, son algunos de los escritores que aparecían con mayor frecuencia en las páginas de la revista durante los primeros años.

José Bianco comenzó a publicar en el número 10 (1935), con el ensayo titulado "La novela de Leo Ferrero", sobre este escritor italiano muerto prematuramente en un accidente automovilístico en 1933, y que había formado parte del primer consejo asesor de Sur. En julio de 1938 comienza a trabajar como secretario de la revista y poco después pasa a ser jefe de redacción. José Bianco tiene entonces cerca de treinta años de edad. El primer número que prepara -el 47- está dedicado a uno de los padres de la tradición liberal en Argentina, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). En una entrevista de 1976, Bianco relata algunos pormenores de su trabajo:

Al principio ni siquiera quería figurar en el Consejo de Redacción para poder hacerlo responsable, impunemente, de las colaboraciones que rechazaba. Esa parte de mi tarea era muy desagradable. A pesar de que en la revista se decía: "No se admiten colaboraciones espontáneas ni se mantiene correspondencia sobre ellas," usted no tiene idea de la cantidad de trabajos que podían llegar a Sur, y que por A o por B no era posible publicar²².

En un artículo fechado en 1976 y titulado precisamente

²². "Cuestión de oficio", entrevista con Tamara Kamenszain, La Opinión, Buenos Aires, 19 de febrero de 1976; incluida en Ficción y reflexión, p. 369.

"Sur", Bianco se refiere al proceso y a los criterios de selección de los textos que formarían los números de la revista:

En Sur se juzgaban los textos por la calidad de su expresión. En sus páginas han colaborado escritores de tendencias muy diversas; coincidían, sin embargo, en esforzarse por hacer su pensamiento más sensible, por hacerlo existir, en tanto que existir es ser sensible, como diría Julien Benda, y coincidían asimismo en que ese pensamiento respiraba buena fe. (...) Esta diversidad y a veces disparidad de las ideas, sometidas a un acuerdo general que las trasciende, un acuerdo de orden ético, y que supone el ejercicio mismo del derecho a disentir, permitían que el lector reconociera la existencia de lo contradictorio, aunque adoptara un punto de vista determinado, y que pudiese contemplar la realidad en todas sus formas y categorías²³.

Sur expresó, como hemos dicho, una actitud liberal, universalista, y, por consiguiente, se definió como antipopulista y antinacionalista. Como tal, causó una viva polémica literaria que duró varios años. Sur fue condenada por diversos sectores de la *intelligentsia* argentina (y aun hispanoamericana) como "extranjerizante", aristocratizante y elitista²⁴. También se la acusó de estar al margen de la realidad social y política del

²³. "Sur", en Ficción y reflexión, p. 322.

²⁴. En ob. cit., p.323, dice Bianco: "A Sur se ha acusado de europeizante. ¿Necesito decir que Europa forma parte de la más antigua tradición argentina? (...) Sur ha familiarizado al lector argentino e hispanoamericano con los buenos escritores del mundo, sean cuales fueren su idioma y su país de origen".

momento, o de estar al servicio de una determinada ideología. Sobre este aspecto opina Bianco en la entrevista citada:

Sur (...) nunca ha estado desligada de la realidad político-social. (...) En aquella época, para los reaccionarios, Sur era una revista de izquierda, para los izquierdistas, una revista de derecha. Es inevitable. No se puede ser independiente sin caer en el desfavor de los que Sartre llama "los bien pensantes de izquierda y de derecha". Dígase lo que se diga, había en Sur algo entrañablemente argentino. Un tono moralmente verdadero, ingenuo, simple²⁵.

En otros terminos, podríamos indicar que la respuesta de Sur consistió en afirmar que estaba por encima o más allá de la política - Victoria Ocampo dirá en "Posición de Sur" (número 48, agosto de 1937): "No nos interesa la política sino cuando está vinculada con lo espiritual. Cuando los fundamentos mismos del espíritu aparecen amenazados por una política, entonces levantamos nuestra voz"²⁶-, y en que reconstituiría el liberalismo en términos eternos, y en un nivel exclusivamente cultural, lo que la llevaba a concebir la literatura de un modo que demostraba la "superioridad" del arte sobre la vida. Lo literario suponía, según esto, un tribunal superior desde el cual se podían juzgar los acontecimientos históricos. Blas Matamoro se refiere así al "apoliticismo" de Sur:

²⁵. "Cuestión de oficio", en ibid., p. 370.

²⁶. Véase Blas Matamoro: Genio y figura de Victoria Ocampo, Buenos Aires, EUDEBA, 1986, p. 239.

Sur se funda como revista apolítica, en el sentido de no responder a ninguna bandería precisa, y liberal, si por ello se entiende un espacio en que puedan expresarse tendencias contrastadas. (...) Si se observan las firmas de los colaboradores, se advertirá un espectro amplio que va desde la izquierda (...) hasta la derecha (...). Este encuadre es político por alusión. Que Sur no se banderice no quiere decir que, desde su fundación, sea señorialmente indiferente a los problemas políticos. Ocurre que el nivel de discurso en que se tratan es suficientemente abstracto como para dar lugar a matices bastante amplios²⁷.

Sur se nutría básicamente de ensayos que trataban sobre las corrientes culturales en general y sobre la relación del intelectual con su sociedad en particular, y de notas críticas de libros²⁸, esto es, que en estos primeros años la revista fue mucho más una publicación de ideas que un medio para la experimentación literaria. Pero con la llegada de Bianco como jefe de redacción comienzan a publicarse más textos narrativos, o de "literatura de imaginación", tal como lo señala el propio Bianco:

Cuando yo entré a Sur me propuse de común acuerdo con Victoria Ocampo que la revista publicara más literatura de imaginación, que aparecieran cuentos que trataran de evocar

²⁷. Ibid., pp. 235-236.

²⁸. King: ob. cit., pp. 114-115, dice: "Bianco aumentó grandemente el número de críticas de libros en Sur, y ésta llegó a ser una sección en que jóvenes escritores y críticos pudieron aprender su oficio. Supieron del valor de la escritura elegante, en lugar de alquilar alguna teoría literaria en particular".

la realidad y no se contentaran con describirla, que fueran, en suma, más allá de la mera verosimilitud sin invención. Se publicaron más cuentos que hasta entonces (...). Relatos de todas las épocas, a cualquier género que pertenecieran, fantásticos o que admitieran dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural (tal Sredni Vashtar, de Saki, traducido por Bioy Casares), o poéticos, o realistas, o psicológicos... Que de algún modo conmovieran al lector, o lo hicieron reflexionar, o lo sorprendieran, o se limitaran a interesarlo²⁹.

Como hemos dicho en un apartado anterior, desde que Bianco selecciona estos textos, se da un gran impulso a la literatura fantástica argentina, fundamentalmente a partir de la obra de Jorge Luis Borges. La llamada "literatura realista" -narrativa social y regionalista- fue tratada con gran desconfianza y desprecio, como manifestación del mal gusto y de un hueco y trivial documentalismo literario. Sur sería, por una parte, un instrumento de ataque contra esta tendencia literaria, y por otra, un medio para la teoría y la práctica de lo fantástico. En este sentido, aparecen en la revista algunas de las creaciones más significativas de la literatura fantástica hispanoamericana: los cuentos "Pierre Menard, autor del Quijote" (núm. 56, mayo de 1939) y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (núm. 68, mayo de 1940), de Borges; varios capítulos de la novela La invención de Morel (núm. 72, septiembre de 1940), de Adolfo Bioy Casares (antes de

²⁹. "Cuestión de oficio", entrevista con Tamara Kamenszain, ob. cit., p. 369.

aparecer publicada en la editorial que lleva por nombre el mismo título de la revista, fundada en septiembre de 1933), y la nouvelle Sombras suele vestir (núm. 85, octubre de 1941), de Bianco.

Aunque Sur nunca fue propiamente una revista de vanguardia, supo ocupar un lugar en la corriente central de la literatura contemporánea y se empeñó en ofrecer un texto variado que intentara reconciliar tendencias divergentes y aun conflictivas. Una muestra de esto es la publicación en el número 166 (agosto de 1948) de la obra teatral Las criadas, de Jean Genet, traducida por Bianco, y cuya inclusión en la revista motivó una aguda diferencia de criterio entre Victoria Ocampo y Bianco, como lo recuerda éste:

Victoria si hubiera leído Las criadas en la Nouvelle Revue Française, era distinto, pero, como salían Las criadas en una revista que era una revista de ella y que ella sabía que se dirigía a toda clase de público, bueno, entonces se creyó en la obligación de decir, "ha aparecido, le doy a Uds. esta muestra de lo que interesa en estos momentos en París... Jean Genet, pero no es un autor con el cual yo me sienta vinculada moralmente o espiritualmente"³⁰.

Por otra parte, Sur defendía un concepto de "buen gusto" y de decoro literario -esto es, unos valores estéticos- que nunca llegó a definir con claridad y que mantuvo en todo momento, a

³⁰. Entrevista a Bianco realizada en 1978, en John King: Sur, ob. cit., p. 173.

pesar de los movimientos estéticos y espirituales -surrealismo, existencialismo- y de las convulsiones históricas -Guerra Civil española, Segunda Guerra Mundial, dictadura de Perón, "guerra fría"- que se sucedían y trastocaban periódicamente los valores establecidos. Esto conducía, entre otras cosas, a la exclusión de una serie de escritores -Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Roberto Arlt, Witold Gombrowicz- que nunca llegarían a publicar en la revista. A este respecto, escribe John King:

Sur defendió el valor, pero nunca lo definió: las normas son "conocidas", no se definen; en realidad, probablemente no pueden definirse. Sur se dirigía a un grupo de lectores ideales y hacía un juicio de valor perfectamente singular, recordando la célebre observación del crítico inglés Leavis: "Así es eso, ¿o no?". Si los lectores no sentían o conocían ya "eso", no se les podía explicar. El gusto sólo podía ser mantenido en alto por unos cuantos intelectuales que conservaban un terreno intermedio, ubicado en el ámbito del espíritu, pero que, en última instancia, era nocionalmente determinado por la historia³¹.

Estos valores estéticos se evidenciaron aún más con respecto a la narrativa hispanoamericana de los años sesenta -el llamado boom. Autores tan importantes como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes nunca publicaron en la revista, Mario Vargas Llosa sólo aparece con un fragmento, Alejo Carpentier y Juan Carlos Onetti apenas figuran, y Julio Cortázar, que en las dos décadas

³¹. King: ob. cit., pp. 98-99.

anteriores había publicado varios artículos, está totalmente ausente en los sesenta. "La lista de omisiones es larga y significativa para los años sesenta: la historia del boom deberá encontrarse en otras revistas", observa King³².

Sin embargo, y a pesar de tales "discriminaciones", a través de sus impecables traducciones de textos de William Faulkner, Virginia Woolf, Aldous Huxley, André Malraux, Graham Greene, Alberto Moravia, Jean-Paul Sartre, Albert Camus y otros muchos autores cuya obra la revista dio a conocer por primera vez o ayudó a promover entre los lectores de habla española, Sur "creó una comunidad de lectores latinoamericanos", como en algún momento lo han señalado los propios García Márquez y Vargas Llosa³³.

El rompimiento de Bianco con Sur se produjo justamente a propósito de un acontecimiento latinoamericano, y a la vez de un "posicionamiento político" por parte de Victoria Ocampo: la entonces muy reciente Revolución cubana. Bianco no ocultaba su simpatía por Castro, lo que daría origen al recelo de la directora de Sur; el mismo Bianco se refiere a ello:

Victoria había comenzado a leer los originales de Sur, cosa que hasta entonces no había hecho. Y me di cuenta que empezaba a tener cierta desconfianza de mí, porque yo por aquel entonces -porque entonces era otra cosa, ciertamente- era partidario de Fidel

³². Ibid., p. 229.

³³. Cit. por King: ob. cit., p. 249.

Castro. (...) Entonces la revolución cubana parecía una esperanza, y el país era, en verdad, bastante libre³⁴.

Bianco había sido invitado, como ya hemos indicado, a finales de 1960 por "Casa de las Américas" para ser jurado de novela en su Segundo Concurso Literario. Victoria Ocampo quería que publicara una aclaración donde constara el carácter personal de esa invitación, pero Bianco se negó porque consideraba que tal aclaración era innecesaria. A su regreso a la Argentina, Bianco se encuentra en una posición intolerable y decide presentar su renuncia irrevocable al cargo de jefe de redacción que había ejercido durante cerca de veintitrés años. Esta renuncia tuvo consecuencias importantes para la revista porque, según sostiene John King, "Bianco había desempeñado la apreciable tarea de poner los entusiasmos de Victoria Ocampo dentro de un contexto, de presentar a otros escritores y de equilibrar tendencias"³⁵.

Sur continuó apareciendo regularmente hasta 1970, cuando después de 325 números Victoria Ocampo decide suspender su

³⁴. "José Bianco en Madrid", entrevista con Luis Antonio de Villena, Insula, nº 460, Madrid, marzo de 1985, p. 11.

³⁵. King: ob. cit., p. 214. Este autor señala después (p. 215) que la actitud anticubana de Sur le hizo perder "la cooperación de muchos de los escritores del boom, los propios cubanos y toda una generación de intelectuales que se identificaron con la Revolución. Acaso por vez primera en la historia cultural de la América Latina, los acontecimientos del continente eran de mayor importancia que las tendencias de Europa. Sur siempre había leído colectivamente los textos latinoamericanos y podía interpretar a Cuba tan sólo al nivel más literal: como un régimen comunista y totalitario".

publicación. Después aparecerían otros números, pero éstos no serán más que antologías monográficas de textos ya publicados en la revista. Bianco apenas volvería a tener contacto con Sur, mas no por ello dejaría de llevar a cabo una intensa y sostenida actividad intelectual expresada en numerosos ensayos y artículos, traducciones, conferencias, participaciones en congresos y concursos literarios, y la publicación de su texto narrativo más extenso, La pérdida del reino. Luego vendrían también los muchos viajes, los honores, y el reconocimiento cada vez más constante de su importancia dentro de la literatura hispanoamericana contemporánea³⁶.

Después de Sur, Bianco dejaría de ser visto exclusivamente como el "secretario histórico" de la gran revista; como bien apunta Tomás Eloy Martínez:

A partir de aquel momento de conflicto, la imagen que José Bianco proyectó fue distinta de la que se había cristalizado durante casi tres décadas: no habría de ser ya el oscuro iluminista que en la torre de marfil de Viamonte y San Martín -donde Sur tenía sus oficinas- "clarificaba" y hasta reescribía en silencio los manuscritos de los maestros, bajo la mirada vigilante de la madre abadesa, sino un creador que se adelantaba a comprender hacia dónde soplaban ahora los vientos de la literatura³⁷.

³⁶. Octavio Paz llega a considerarlo "una figura esencial en la historia de nuestra literatura moderna". Conversación con Rita Guibert, cit. por King: ob. cit., p. 214.

³⁷. Martínez: "Queríamos tanto a Pepe. Retrato de un gran desconocido", ob. cit., p. 3.

Pero, ciertamente, aparte de su obra literaria y de su labor como traductor, el nombre de José Bianco habrá de permanecer siempre ligado a Sur, esa empresa cultural sin parangón en Hispanoamérica cuya mejor definición podrían ser estas palabras de su jefe de redacción durante cerca de un cuarto de siglo:

Sur no ha hecho concesiones a la vulgaridad, las ideas hechas, los sentimientos convencionales o la pereza mental del lector. Ha tratado, en cambio, de estimular la inteligencia. Ha logrado, creo, interesarlo en las nuevas corrientes literarias, en los problemas estéticos o sociológicos vigentes en el mundo,³⁸ o en los eternos problemas de la filosofía³⁸.

³⁸. "Sur", en Ficción y reflexión, p. 323.

1.3. TEORIA DEL TEXTO EN BIANCO

Autor y lector

En el primer ensayo publicado por José Bianco en la revista Sur, en 1935, titulado "La novela de Leo Ferrero", encontramos una temprana formulación de sus ideas sobre el texto narrativo:

Escritores de esta índole, porque no son precisamente novelistas, realizan novelas admirables. En lo que a mí atañe, escriben las novelas que prefiero.

Se comportan siempre como críticos. Están dentro y fuera de su obra, percibiendo reflexivamente los escollos que un novelista congénito salva con perfecta inconsciencia. A veces introducen al creador en la novela (llevando un diario donde anota las alternativas de la creación), y los lectores presencian las argucias de que se sirve, los lazos que tiende para captar la realidad. La acción no sólo revela psicológicamente al personaje. Cada acto cuenta menos que el valor intrínseco de la idea que consciente o inconscientemente dio nacimiento y prestó a dicho acto su carácter irrevocable, o cuenta menos que la idea contraria (...). Los problemas así encarados trascienden el ámbito del libro, proyectándose sobre el lector y lo obligan a salir de su actitud pasiva. (...) Entre escritor y lector existe una suerte de equivalencia. La realidad ficticia y la realidad parecen confundirse, los contornos del libro crecen, se esfuman. Al terminar de leerlo, tenemos la sensación

de que su atmósfera perdura rodeando nuestra propia vida³⁹.

Según esto, el narrador debe estar "dentro y fuera" del texto, vale decir, romper con la "unilateralidad" del relato y crear un espacio en el que se pueda dar la participación activa del lector. Se establecería entonces una equivalencia autor-lector, dando a este último la posibilidad de recrear el texto narrativo, trascendiendo de esta manera su mera anécdota y determinando en cierto modo el sentido último de la ficción. En este punto, estas ideas de Bianco sobre el texto narrativo habría que vincularlas de alguna manera con la teoría del lector y de la recepción literaria, en el sentido de que el lector, en tanto "sujeto receptor" de ese texto, aporta su propia experiencia en la valoración y "corrección" de ese texto. Al respecto, escribe Karlheinz Stierle:

La autorreflexión de la ficción no implica su autonomía con el mundo real. El mundo de la ficción y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro: el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción como horizonte del mundo. Sólo al comprender esta doble perspectiva queda perfilado el escenario de recepción de los textos de ficción⁴⁰.

³⁹. Sur, nº 10, Buenos Aires, julio de 1935, pp. 76-77.

⁴⁰. K. Stierle: "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en José Antonio Mayoral (ed.): Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987, p. 131. Véase también, en el mismo volumen: Bernhard Zimmermann: "El lector como productor:

Para Bianco, los hechos cuentan menos que las ideas que le han dado origen: en este supuesto, la ficción es más real que la propia realidad y esta sólo puede verse y reconocerse a sí misma a través de la ficción. Ir más allá del espacio textual implica, por tanto, concebir el orden de lo real y el orden de lo ficticio como un espacio de convergencia, donde ambos órdenes se confunden o se prolongan mutuamente.

Como autor de ficciones, Bianco aparece ya preocupado por las correspondencias y divergencias que existen entre el proceso creador y la realidad, entre la imaginación -la ficción- y ese mundo exterior que se trata de descifrar e interpretar a través de ella. Las incertidumbres que se plantea, las preguntas que se hace una y otra vez tienen que ver con el modo en que la literatura aprehende la realidad, cómo la recrea, la cuestiona o la trasmuta, qué enigmas y misterios se desprenden de ella "rodeando nuestra propia vida". En un texto escrito en los años setenta, dice Bianco:

en el ámbito literario y artístico, las

en torno a la problemática del método de la estética de la recepción", pp. 39-58; Hans Robert Jauss: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", pp. 59-85; Wolfgang Iser: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", pp. 215-243. Igualmente relacionada con este tema, conviene citar otra obra compilada por Mayoral: Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1986, sobre todo los artículos de Fernando Lázaro Carreter: "La literatura como fenómeno comunicativo", pp. 151-170, y de Siegfried J. Schmidt: "La comunicación literaria", pp. 195-212.

cosas ciertas nos parecen ciertas gracias al arte del escritor, que sabe prestar al hecho real lo que acaso le faltaba; su acento justo, sus virtudes sugestivas⁴¹.

A Bianco le atraen las historias fundadas en la ambigüedad, esto es, que admitan al menos una doble lectura y que, como apunta Susana Zanetti, sean capaces de "volver nítida y asible la rica opacidad del mundo y la vida"⁴². Al descifrar la realidad y discernir sus elementos válidos, el narrador debe procurar ofrecerle al lector una historia que trascienda esa realidad, que le dé amplitud, que signifique para ese lector una suerte de prolongación de su vida, que "habrá de parecerle más cierta que su propia vida", en palabras de Bianco⁴³. Formulados así por el narrador, tales "elementos válidos" supondrían el descubrimiento de una realidad otra, en la que antes no se había reparado. En este otro espacio, se produce una plena identificación entre los hechos del mundo y lo real reelaborado o evocado: "Más que describir, se trata de evocar la realidad"⁴⁴.

⁴¹. "El corte, de Fernando Sánchez Sorondo", en "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", compilación de J. G. Cobo Borda, Cuadernos Hispanoamericanos, 516, Madrid, junio 1993, p. 32.

⁴². Susana Zanetti: "La transparencia de José Bianco", Quimera, nº 66-67, Barcelona, 1986, p. 70.

⁴³. "Ficción y realidad", en "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", ob. cit., p. 15.

⁴⁴. Ibid., p. 15.

Encontrar la verdad de las cosas, ir más allá de la mera experiencia fenoménica del mundo, inquirir la esencia del vivir, hacerse partícipe de los enigmas y misterios que nos rodean, son marcas distintivas de la propuesta narrativa de Bianco:

La realidad, y la llamamos así porque algún nombre hay que darle, admite pasar a segundo plano para que conozcamos mejor a quien se dispone a trabajar con ella, y el escritor se permite no verla para verla con los ojos del alma y rehuir las imágenes convencionales que pudieran desorientarlo. En esos momentos, privilegiados momentos de éxtasis, quisiera superar el mundo de las apariencias, extraer la cosa en sí del océano hirviente de las cosas, alcanzar la verdad. (...) En suma, olvida la realidad para darnos su esencia⁴⁵.

Es una idea que de alguna manera coincide con la noción expuesta por Julia Barella para definir lo fantástico:

La narración fantástica nos presenta lo inexplicable y contradictorio de la realidad; el orden establecido quedará en entredicho al entrar en juego un fenómeno que se sale de sus reglas. En este sentido, la literatura fantástica transgrede la realidad, permite una visión profunda de la misma, al desenmascarar esa misma realidad mediante elementos fantásticos, y, además, hace patente la falta de credibilidad que tiene el realismo como forma de crítica social⁴⁶.

⁴⁵. Ibid., p. 15.

⁴⁶. J. Barella: "La literatura fantástica en España", *Anthropos*, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, p. 14.

Bianco se propone, para entrar en conocimiento del lector, hacerle participar activamente en el relato mediante un juego sutil de ambigüedades y escamoteos y un uso ambivalente del punto de vista narrativo. La pérdida del reino plantea toda una reflexión sobre el punto de vista, lo que permite variados planos de lectura en los que se conjuga una realidad evocada por una voz narrativa que asume el punto de vista de otro y una ficción que se acomoda sin inconvenientes a los hechos de lo cotidiano. El libro, por decirlo de otra manera, dicta lo que otro libro cuenta de la vida. "Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir", dice el personaje Delfín Heredia en Las ratas, y a este respecto se pregunta Jorge Luis Borges en un ensayo sobre esta novela: "¿Cuántos en vez de interesar al lector, no se proponen abrumarlo e intimidarlo?"⁴⁷.

Ciertamente, los relatos de Bianco buscan siempre una complicidad que permita la multiplicidad de los sentidos posibles en el texto, de modo tal que la lectura se transforme en una constante autorrevisión y autorreflexión. De ahí que para Bianco el autor deba ubicarse "dentro y fuera de su obra", ejerciendo a la vez un vital papel autocrítico del texto. Como ha señalado Enrique Pezzoni, quien fue jefe de redacción durante los dos últimos años de la revista Sur, Bianco busca a aquellos lectores

⁴⁷. Borges: "José Bianco: Las ratas", Sur, 111, Buenos Aires, enero de 1944, p. 77.

"amigos del dilema, a lectores activos" que estén dispuestos "a poner en marcha esa máquina de significar que es todo texto"⁴⁸.

En otro lugar, afirma este autor:

Para Bianco, narrar no es aspirar a una realidad exterior a la obra misma. Son los métodos utilizados para narrar los que, para él, proponen una realidad que no nace sino de la elección del punto de vista, del falaz diseño con que los hechos expuestos se ordenan ante el lector, obligado⁴⁹ al fin a recomponerlos, a reinterpretarlos⁴⁹.

Escritura, representación y transparencia

Uno de los recursos narrativos más característicos de la obra de Bianco es el de la representación dentro del texto de

⁴⁸. E. Pezzoni: "El autor que elegía a sus lectores" (respuestas a un cuestionario de Antonio Prieto Taboada), "Primer Plano", suplemento cultural de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 4. Ya dentro de la estética de la recepción, Hans Robert Jauss: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", ob. cit., p. 59, afirma que "la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras".

⁴⁹. E. Pezzoni: "José Bianco", en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (eds.): Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 88.

otro texto -la intertextualidad⁵⁰-, así la Biblia y los papeles y libros de Jacinta "interpretados" por Bernardo Stocker en Sombras suele vestir, las "páginas inéditas" que escribe Delfín Heredia en Las ratas y la novela de Rufo Velázquez escrita por el narrador anónimo en La pérdida del reino, los cuales confirman la condición esencialmente ambigua de sus relatos⁵¹. Esos "intertextos" funcionan, por así decir, como elementos "disgregadores" de la realidad evocada y suponen una autorreflexión sobre las fracturas y "perversiones" por las que puede atravesar el punto de vista narrativo. En La pérdida del reino esta perversión afecta directamente al orden textual y no a la percepción de la realidad, la cual nunca es puesta en duda, como sí ocurre en las otras dos novelas.

Esto nos lleva a afirmar que en Bianco el método o recurso empleado es menos su mero aspecto formal que el tema mismo del relato⁵², o dicho con otras palabras, el método se "tematiza" en

⁵⁰. Sobre la noción de intertextualidad, nos remitimos a Julia Kristeva: El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981.

⁵¹. Por otra parte, cabría ver aquí una intención paródica del autor, tal como lo formula Linda Hutcheon: A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York and London, Routledge, 1986, p. 2: "La parodia es una de las formas mayores de la moderna autorreflexión; es una forma de discurso inter-artístico" (texto original: "Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse". Véase también Pere Ballart: "Ironía e intertextualidad: La parodia", en su Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 411-426.

⁵². Federico Peltzer y Cristina Peña: "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual", Revista Universitaria de Letras, nº 1, Universidad Mar del Plata, abril-mayo 1979, p.

el relato. No le interesa a Bianco el método por el método mismo, como apunta en un ensayo de 1954: "desconfío de los transparentes recursos de la novela"⁵³.

Según Jorge Luis Borges, del mismo modo que "el cristal o como el aire, el estilo de Bianco es invisible", y añade que las palabras, "aunque armoniosas, no se interponen entre el autor y los lectores"⁵⁴. Ciertamente, el estilo de Bianco es llano, sutil, transparente. Podría afirmarse que no hay nada en él de altisonante ni huecamente retórico. Busca la precisión, la expresión justa, esto es, cuando las palabras cumplen su verdadera función: "borrarse ante la idea que intentan enunciar, convertirse en vehículos imperceptibles de un significado"⁵⁵. Un estilo es ideal cuando se despoja de lo superfluo y de la mera retórica, cuando no se preocupa por ser un estilo. En una entrevista con Andrés Avellaneda, Bianco ha dicho:

El ideal sería escribir espontáneamente, sin preocupaciones de estilo, pero si cumplimos, mal que bien con nuestro oficio de escritor, debemos confesar que esa espontaneidad es bastante laboriosa. Yo quisiera que el lector no advirtiera el esfuerzo. Una prosa lo más tersa posible, y a la vez familiar,

89, se refieren a "una técnica que, más que estar en función de una temática central, la espeja, es el tema trasladado al plano de la forma".

⁵³. "Digresión", en Ficción y reflexión, p. 150.

⁵⁴. Borges: "Página preliminar" a Ficción y reflexión, p. 9.

⁵⁵. Bianco: "Moral y literatura", en Ficción y reflexión, p. 408.

conversada. No retórica (...). Quisiera ser lo más liso posible -no me atrevo a decir clásico-, y encontrar en lo que escribo la verdadera entonación de mi voz⁵⁶.

Para Bianco, todo afán explicativo en narrativa es absurdo, en razón de que va en contra del mundo interior de los personajes y entraña inaceptables normas morales relativas a su conducta. "Never explain me parece un saludable principio estético. Las cosas mejor se comprenden cuanto menos se explican", observa Bianco. Esto se pone de manifiesto en sus ficciones: su escritura transparente y ajena a la manía explicativa permite que se dé el juego sutil de los enigmas y de la ambigüedad, lo que dota a Sombras suele vestir, Las ratas y La pérdida del reino de su peculiar capacidad de sugestión y de su muy personal tono íntimo y pleno de equívocos.

Sostiene Bianco que cuando "se escribe bien" se expresan, necesariamente, hechos e ideas verdaderas, y si las cosas se expresan "mal", pues simplemente no están escritas; el conflicto entre forma y fondo no tiene sentido si la expresión está cargada de verdad, es decir, si está bien escrita⁵⁷. En sus relatos y ensayos Bianco quiere expresar la "verdadera entonación" de su

⁵⁶. "Estilo, autor y narrativa", entrevista con A. Avellaneda, en Ficción y reflexión, p. 414.

⁵⁷. Cabe añadir que Bianco proclama la plena autonomía artística del escritor: "A mi juicio, un escritor debe escribir lo que artísticamente le nace, sin hacer concesiones al público, y de la mejor manera posible". "Testigo y creador", entrevista con H. Beccacece, p. 386.

voz, reflejar en lo posible las luces y sombras de su carácter, "parecerse" a su escritura:

Escribo con entusiasmo, pero en cuanto veo mis cosas impresas, ya sea en libros o en revistas, dejan de interesarme. (...) Me disgusta releerme. No porque me sienta superior a lo que escribo, lejos de eso. Hay casos en que el hombre es superior o inferior a la obra, pero no creo que sea mi caso. Lo que escribo se parece a mí, da una idea bastante exacta de mi carácter, y quizá no tenga demasiada simpatía por mi carácter⁵⁸.

Los modelos literarios de Bianco provienen ante todo de la cultura francesa: narradores como Stendhal, Marcel Proust, André Gide, Paul Leáutaud, Julien Green; pensadores como Voltaire, Henri Bergson y Julien Benda, e incluso poetas como Paul Valéry y Jean Cocteau. Un novelista perteneciente a la literatura inglesa es referencia obligada en su obra: Henry James, de quien Bianco ha dicho que "su tenue análisis preserva el delicado misterio de los seres humanos"⁵⁹, observación que se ajusta perfectamente a su propia obra. Como ocurre con muchos escritores latinoamericanos contemporáneos, Bianco no ha podido sustraerse a la poderosa influencia de su compatriota Jorge Luis Borges:

⁵⁸. "Conversación con José Bianco", entrevista con Danubio Torres Fierro, en Ficción y reflexión, p. 399.

⁵⁹. "Sobre The turn of the screw", El Paseante, nº 20-22, Madrid, 1993, p. 37.

Tengo una gran deuda con Borges, como la tengo con todos los grandes escritores que admiro. Pero quizás, más que su obra, su ejemplo ha influido sobre mí. La obra de Borges es perfecta, termina en sí misma. ¿Cómo tomar de modelo a un escritor cuya obra no podemos prolongar en ningún sentido, que a bouclé le boucle?⁶⁰

Pero Bianco admite también, quizás con ironía, que los "escritores menores" y los "malos escritores" pueden ser espejos ideales donde mirarse:

Quizás, desde el punto de vista de nuestra propia obra, nos sean de más provecho los escritores menores. Y hasta los malos escritores. Estos últimos nos enseñan cómo no hay que escribir, aunque no hay que descartar la posibilidad de que sus defectos mismos lleguen a seducirnos. Corremos el albur de contagiarnos⁶¹.

Puede afirmarse que a lo largo de su obra literaria Bianco ha permanecido fiel a sus intereses estéticos y éticos. Los temas de sus narraciones y de sus ensayos y artículos están relacionados íntimamente con una búsqueda de la verdad y del bien, y en cierto modo, para Bianco la verdad es el bien ("un tono moralmente verdadero").

⁶⁰. "Cuestión de oficio", ob. cit., p. 371.

⁶¹. Ibid., p. 371.

El personaje como intermediario

Los personajes de los relatos de Bianco generalmente se proyectan en otros personajes, o viven la ilusión de "ser el otro". Sus relaciones pasan por la figura de un tercero, que puede ser o bien un personaje "instrumental" que los personajes principales dominan a su antojo, o bien un personaje "mediador" o "intermediario" sobre el cual los protagonistas modelan su conducta⁶². En "El límite", el único cuento del volumen La pequeña Gyaros (publicado en 1932) que Bianco permitió que se reimprimiera, un estudiante de nombre Carlos Horacio, abandonado por sus padres que viajan por Europa, visita a una pariente lejana, la tía Amanda y su hija, Bebé. El joven se enamora vagamente de Bebé. A la vez le relata esas visitas a un compañero de estudios, Jaime, un muchacho que tiene ataques de epilepsia. Las palabras de Carlos Horacio acaban despertando una viva pasión de Jaime por Bebé, a quien no conoce personalmente. Cuando ella parte a Europa para casarse, Carlos Horacio, desilusionado, le cuenta la nueva a su amigo Jaime y éste tiene por la noche violentas convulsiones que provocan su muerte. Al final del

⁶². "Los héroes no tienen contacto con lo que desean sino a través de un intermediario. A través de ese intermediario, lo que los ingleses llaman *go-between*, se interesan por lo que rodea a un personaje hacia el cual sienten mucho más que amor o admiración y al cual rinden una especie de culto supersticioso o inconsciente, como si resumiera lo que hay de más importante en el mundo. Es una forma vicaria de atracción. No pueden librarse de ella, pero tampoco pueden manifestarla directamente". "Escritor y testigo", entrevista con Hugo Beccacece, en *Ficción y reflexión*, p. 377.

relato leemos:

¿Es que puede una persona, sin saberlo, llegar a pesar tanto en la vida de otra? ¿Es acaso posible que a gran distancia, sin proponérselo, pueda su influencia trabajar secretamente en un desconocido? (...) Ante nuestros ojos se extiende un velo pintado de colores inofensivos con el cual nos hemos familiarizado. No intentemos descorrerlo. En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Respetemos el límite, si no queremos lanzarnos extraviados por senderos que no tienen fin⁶³.

Como podemos observar, Carlos Horacio sirve de intermediario -Bianco subraya en más de una ocasión el término inglés: *go-between*- a la pasión de Jaime por Bebé. Jaime nunca la verá, sólo sabrá de ella a través de las palabras de su amigo. Esta situación hace que Jaime viva a través del otro, esto es, en la realidad reelaborada y transmitida por Carlos Horacio, y alimente un ardiente deseo hacia una mujer que nunca llegará a saber de él y que siempre habrá de ignorar lo que de manera involuntaria causó en aquel joven⁶⁴. Lo que justamente consigue Jaime, como también ocurre con Bernardo Stocker, Delfín Heredia o Rufo

⁶³. "El límite", en Ficción y reflexión, pp. 17-18.

⁶⁴. Hugo Beccacece: "Estudio preliminar" a Bianco: Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1984, p. 15, se pregunta: "¿Hasta qué punto el verdadero objeto de deseo es Bebé? ¿No es más bien el deseo de Carlos Horacio el que hace surgir el amor de Jaime? ¿No es el deseo inalcanzable del condiscípulo la verdadera meta del amor de Jaime?"

Velázquez en los otros textos narrativos de Bianco, es traspasar el límite, precario límite, que separa a la realidad de la imaginación, "más allá del cual todo es vaguedad y misterio".

El mundo se configura como real dentro de su irrealidad en tanto se le pueda recrear o reinventar a través de esa instancia "sustitutiva": la Bebé imaginada -recreada- por Jaime llega a ser tan real, que le produce la muerte. Estamos, en cierto modo, en el umbral de lo fantástico, según podremos observar en las relaciones Stocker/Jacinta en Sombras suele vestir, y Delfín/Julio en Las ratas, en los respectivos capítulos dedicados a estas dos novelas de Bianco.

En La pérdida del reino, la más extensa de las novelas de Bianco, el anónimo asesor de una editorial conoce a Rufino -o Rufo- Velázquez, un periodista y ensayista que jamás ha podido escribir una obra propia y que está de regreso en Buenos Aires después de haber pasado varios años en Europa. Rufo está gravemente enfermo y le confía al asesor los apuntes que había tomado para un relato en el que debía contar su vida. También le entrega cartas, fotografías, programas de teatro, artículos suyos publicados en revistas y diarios; en suma, los restos de una vida que ha fracasado:

¿Y qué otra cosa podía poner en una novela sino su propia vida, una vida tan chata, tan carente de interés? (...)

Volví a decirse que sólo podía escribir sobre sí mismo, sobre su vida, y cuando pensaba en su vida no encontraba apenas otra

cosa que pequeñeces, decepciones,
traiciones, melancolía⁶⁵,

y cuya única justificación es convertirse en la materia de un libro que otro escribirá.

La novela comienza cuando el asesor literario se despierta de un sueño en el que recuerda a Rufo, que pronto habrá de morir, y decide aceptar finalmente el encargo de escribir el libro contando la existencia del infortunado Rufo Velázquez. Antes de comenzar a relatar la vida de éste, el narrador, es decir, el asesor, nos advierte:

En las páginas siguientes quisiera no haber defraudado al pobre Velázquez. Me hubiera gustado salvar parcialmente su experiencia de este mundo, concederle de algún modo, después de muerto, un hálito de vida. Ya dije que he tratado de olvidarme de mí mismo, de pensar y sentir como él. Interesarme en sus menudas peripecias y no sucumbir al aspecto más llamativo y menos convincente de su personalidad me ha causado una especie de alivio, algo así como emprender un viaje de descanso que me alejara de cualquier semejanza con mi propio yo. He tratado de verlo tal cual era, de hacerle justicia. Sin embargo, al término de mi viaje, tengo la impresión de no saber a qué atenerme. Por momentos, me parece haber atribuido a su carácter muchos rasgos del mío. En todo caso, no he inventado los hechos materiales que refiero. Esos constan en sus papeles, le pertenecen. Hasta le pertenecen los nombres ficticios de las personas que aparecen en esta novela. Empezando por el suyo, ya los había cambiado

⁶⁵. La pérdida del reino, Barcelona, Ediciones B, 1987, pp. 465 y 470.

Rufino Velázquez⁶⁶.

Una vez más, nos encontramos con un intermediario -o un sustituto-, formulado en esta ocasión de manera muy compleja: el asesor de la editorial escribe justamente la novela que el lector tiene en sus manos, el libro es una novela de la novela. Nunca se sabe muy bien si lo que se lee es la verdadera historia de Rufo Velázquez, o la visión que tiene el narrador de esa vida. Tampoco se sabe si Rufo mintió al relatar algunos de los episodios de su existencia, así como se ignora si el "novelista" deforma, u omite, los hechos. En varias ocasiones, el narrador reflexiona sobre las características de la obra de arte y particularmente de esas páginas que escribe:

Por si el lector lo ha olvidado, le recuerdo que Velázquez me dio plenos poderes para interpretar los originales que tuvo el capricho de confiarme. Yo podía hacer con ellos lo que me diera la gana, inclusive destruirlos. Me concedía la más absoluta libertad. (...) No ignora el lector que después de mucho cavilar decidí escribir la novela que me propuso. Adopté un término medio: obedecer las indicaciones de sus originales, siempre y cuando me parecieran oportunas, y en la medida de lo humano, sin olvidar que Velázquez era Velázquez, tratar en lo posible de confundirme con él⁶⁷,

y comparte con Rufo la esterilidad de su existencia y también

⁶⁶. *Ibid.*, p. 77.

⁶⁷. *Ibid.*, p. 199.

cierto estilo vital en el que se mezclan el escepticismo, la discreción y la melancolía:

tal vez el olvido sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida podría definirse como el arte de olvidar (...)

En la vida las cosas terminan y no terminan. Acaban, y al mismo tiempo subsisten⁶⁸.

Durante su adolescencia, Rufo Velázquez pasa por una serie de acontecimientos que marcarán su vida: una educación religiosa -con los jesuitas-, un período de incertidumbre sexual, una larga enfermedad, y el asesinato de su padre. Posteriormente se produce el reencuentro con un antiguo compañero de estudios: Néstor Sagasta, por el que siente una profunda admiración y atracción.

La historia de La pérdida del reino es, en el fondo, la trayectoria de la fascinación de Rufo por su amigo ("desde los doce años, por momentos transparente, luminosa, por momentos intensa, oscura, casi negra, la sombra de Néstor Sagasta")⁶⁹. Esta fascinación lo lleva incluso a amar las mujeres que han sido amantes de aquél -Inés Hurtado y Laura Estévez, que son, además, hermanas. Néstor Sagasta es, pues, un intermediario a través del cual Rufo intenta modelar su vida. Podría decirse entonces que al amar a esas mujeres, Rufo está en realidad tratando de encontrar a un hombre: Néstor Sagasta es quizás la imagen del

⁶⁸. Ibid., pp. 254 y 477.

⁶⁹. Ibid., p. 466.

deseo de Rufo⁷⁰. Susana Zanetti observa al respecto:

La vida de Rufo, como la novela de Rufino Velázquez, se realiza mediante el constante juego de las sustituciones. Todo deseo le enfrenta a otro que lo cumple por él o, si lo concreta, es porque él mismo se constituye en imagen de ese otro. La fascinación que ejerce en Rufo la personalidad de Néstor Sagasta, enigmática y segura de sí, y en muchos sentidos imagen de la de su padre, incide -quizá hasta determinarlo- en el deseo amoroso hacia Inés Hurtado, y luego hacia su hermanastra Laura. Las parejas siempre ambiguas y el insistente juego de desdoblamientos que constituyen La pérdida del reino, en los cuales los personajes -y el narrador mismo- son siempre ecos, fragmentos de otros, diluyen toda certeza de identidad, todo destinatario y todo objeto del deseo⁷¹.

Vemos, pues, que Rufo se enamora de las mismas mujeres que Sagasta, pero no comprende que, en verdad, la persona que lo obsesiona es el mismo Sagasta. Los dos amigos son conscientes de ese extraño vínculo que los une y los separa:

Me pregunto si la reciprocidad nos ilusiona cuando alguien ocupa nuestro pensamiento. ¿Cedemos a un espejismo, u ocupamos también el suyo? (...) Néstor, de por sí tan cauteloso, necesitaba que Rufo lo

⁷⁰. Juan García Ponce: "La pérdida del reino", Plural, nº 17, México, febrero de 1973; incluido en su libro Las huellas de la voz, México, Ediciones Coma, 1982, pp. 205-209, dice en relación con esto: "¿A quién se ama cuando se ama? Inés y Laura son las dos caras de una misma figura y tras esa figura está todavía otra, la de un fantasma sin rostro en el que encarnan los sueños y los temores de la infancia, imagen gigantesca que nosotros mismos erigimos y que nunca terminará de manifestarse, de descubrirse por entero. Su misterio es el misterio sin fondo de la vida" (p. 207).

⁷¹. S. Zanetti: "La transparencia de José Bianco", ob. cit., p. 73.

persuadiera de que era feliz, y Rufo, por el solo hecho de escucharlo,⁷² parecía disipar sus tristezas más secretas.

Todo el relato parece estar construido a la manera de un secreto diálogo entre los dos personajes, girando todos los demás alrededor de ellos. Diríase que detrás de la fascinación que Rufo siente por Néstor Sagasta, está la fascinación por la vida, representada por éste. De alguna manera, ese ser que se ve a sí mismo como un fracasado, un hombrecillo mediocre e insignificante, ve en Sagasta la plenitud de la vida, la brillantez del triunfador, la fascinación del enigma. Rufo lo llama "el Bello Tenebroso". En la última parte, cuando se relatan las dificultades con que tropieza el héroe -¿o antihéroe?- para escribir su novela -que aborda a instancias de Laura Estévez-, se hace la historia de la misma novela que el lector ha venido leyendo desde la primera parte:

Escribía al correr de la pluma lo primero que le pasaba por la cabeza. A veces eran escenas del colegio. Del papel iban surgiendo un chico rubio, bajo, tímido, y un muchacho de maneras circunspectas y palabras reticentes, de ojos negros, distantes, atravesados de cuando en cuando por relámpagos de malicia. (...) En ocasiones hacía disquisiciones generales que nada tenían que ver con la novela. (...) A veces interpretaba un hecho de diversas maneras; se decidía por una de ellas, pero guardaba

⁷². La pérdida del reino, p. 425.

las otras: no estaba seguro de su
elección⁷³.

Pero estas últimas páginas nos hablan ante todo del patético viaje final hacia sí mismo que emprende Rufo Velázquez, del irremediable hundimiento en la soledad, de la conciencia del fracaso en la vida y en la literatura de un hombre enfermo, o mejor, de la melancólica convicción de alguien que nunca ha sido dueño de su vida y de que para él ha sido decretada "la pérdida del reino":

Y que no lo quisieran era lo de menos. El, eso era lo grave, no quería a nadie. Su futura soledad sentimental lo acongojaba de tal manera que para levantarse el ánimo le pidió al camarero un whisky, y entonces, como solía ocurrirle en esos casos, el whisky acentuó la piedad que sentía por sí mismo. Pero había dejado de ser Rufo para convertirse en Rufino Velázquez. Rufino Velázquez, con lágrimas en los ojos, contemplaba a un inválido a quien aguardaba un destino aciago. ¡Pobre Rufo! Era el héroe de una trágica fábula. Ya tenía el desenlace de su novela. ¿No era un desenlace lo que pedía Laura? Pues bien, el héroe se moría⁷⁴.

Finalmente, Rufo regresa a Argentina (al despedirse de él, Néstor Sagasta le ha dicho, como para no dejar dudas del carácter "vicario" de esta relación: "Laura te necesita, y yo también. Sos

⁷³. Ibid., pp. 472 y 490.

⁷⁴. Ibid., p. 498.

imprescindible para nuestra felicidad")⁷⁵, y regresa para morir, pero antes le entrega al asesor literario de la editorial su vida, por así decir, y su "obra". Las últimas palabras que pronuncia son "Néstor" y "la novela".

La pérdida del reino puede leerse como la crónica de un fracaso, o, en palabras de Enrique Mercado, como una "épica del fracaso"⁷⁶. Rufo Velázquez ha fracasado en la vida porque la suya ha sido apenas la pálida sombra de otra vida, y ha fracasado en su intento de escribir -de relatar- su propia vida porque es incapaz de ir más allá de su mediocridad -el mismo Bianco ha dicho del personaje: "Es un mediocre, con la suficiente inteligencia para darse cuenta de su mediocridad"⁷⁷-, y, por tanto, de reflejar cabalmente en una obra literaria sus propias circunstancias vitales. Como señala Susana Zanetti:

Esas cajas que el narrador recibe días antes de la muerte de Rufino Velázquez encierran un fracaso: fragmentos de la escritura de quien no pudo, o no se atrevió, a ser un escritor; así como también el fracaso de una vida que no logró adueñarse de su destino⁷⁸.

⁷⁵. Ibid., p. 501.

⁷⁶. E. Mercado: "Borges y Bianco: senderos que se bifurcan", ob. cit., p. 116.

⁷⁷. "Cuestión de oficio", entrevista con Tamara Kamenszain, ob. cit., p. 366.

⁷⁸. Zanetti: ob. cit., p. 73.

Hay en esta novela una gran riqueza de detalles y una tal exactitud en la descripción de personajes, de lugares y de circunstancias que permite crear el minucioso retrato de todo un segmento de la sociedad argentina: la clase alta entre los años veinte y cuarenta. El poder de evocación de ese mundo es lo que nos entrega esta novela dentro de otra novela, y es al mismo tiempo la fatalidad de Rufo Velázquez, la imposibilidad de escribirla:

Ante esas sombras, el poder de la evocación es la única respuesta. Un Rufo devastado ha terminado por abrirse a ese secreto que lo ronda desde el principio (...). Ahora, ante la imposibilidad de poseer a Laura e inducido por ella, piensa recobrar el mundo en una novela sobre su vida (...). Sólo la muerte cierra el camino de la vida y lo abre al camino sin fin de la evocación, en la que aparecerán los fantasmas. Pero ese sueño también se derrumba. El signo del reino es su pérdida. Rufo, que nunca ha sido dueño de su vida, tampoco puede serlo de su muerte ni de su novela. Esta última tendrá que ser escrita por el lenguaje mismo, por la voz de la narración. Su manuscrito, que forma el centro de La pérdida del reino, es un manuscrito reconstruido por un impersonal servidor de la literatura. La novela es la historia de una novela que no puede ser escrita, dentro de una novela⁷⁹.

La pérdida del reino, a diferencia de Sombras suele vestir y Las ratas, presenta una realidad sin fisuras, contundente, llena de melancolía y decepción. Esto es, lo real no es

⁷⁹. Juan García Ponce: ob. cit., p. 209.

cuestionado en ningún momento, ni se da elemento alguno que permita la presencia de lo extraño o paranormal; de lo fantástico, en una palabra. No existen fantasmas, apariciones o dobles en esta novela, tampoco hay dislocación del sentido ni ninguna situación transgresora del orden de lo real (de la "legalidad", como diría Bessière). Partiendo de las nociones sobre la teoría de lo fantástico que hemos expuesto en la Introducción y que son la base de nuestro trabajo, consideramos que La pérdida del reino no ofrece aspectos que justifiquen su adscripción a este género literario. Todo en esta novela está organizado como la crónica agri dulce de un período histórico concreto, o bien, como la ficción novelada de la aventura vital de un individuo y su lucha por encontrar un sentido a su existencia. Podemos considerarla, en más de un sentido, una obra "tradicional", tal como lo señala el mismo Bianco:

En La pérdida del reino me propuse contar la vida de un hombre desde la adolescencia hasta la edad madura. (...) Mi propósito era hacer una novela tradicional, rehuir las técnicas modernas que admiro mucho, pero que no son, dicho sea de paso, demasiado difíciles. Empezar por el fin y tratar de que el lector lo olvidara. Que fuera y no fuera una novela lineal. Esto en cuanto a la estructura de la novela. En cuanto a su idea, no cuesta demasiado trabajo desprenderla⁸⁰.

⁸⁰. "Cuestión de oficio", entrevista con T. Kamenszain, ob. cit., p. 366.

Por todas las razones señaladas anteriormente, no incluimos el análisis de La pérdida del reino en nuestro trabajo, que aborda la expresión de lo fantástico en las otras dos novelas de Bianco que sí consideramos entran en esta modalidad narrativa.

El ensayo como diálogo esencial

La obra crítica y ensayística de Bianco está considerada como una de las más importantes de la literatura argentina moderna. Sus ensayos y artículos publicados en Sur y en numerosos periódicos y revistas, sus prólogos a libros de otros autores, son modelos de claridad de pensamiento, mesura, amenidad y buen gusto.

La suya es una mirada crítica que se resiste a la afectación estética, a la terminología especializada que enrarece la comunicación fluida. Bianco prefiere proponerse como lector, como un lector poseedor de una profunda cultura en el que cada obra suscita la lectura atenta de una variedad casi infinita de textos. Esto, más la experiencia de la vida que se refleja en esos textos, le permiten establecer un **diálogo** productivo y sereno con el **otro** lector.

En sus ensayos críticos, Bianco nos habla de ciertas particularidades vitales y de la visión del mundo de los autores que estudia, tal como apunta Juan García Ponce:

José Bianco hace crítica en el más profundo y exacto sentido de la palabra, como si simplemente -tan simple y difícilmente- nos estuviera relatando sus aventuras y experiencias como lector. Pero en este relato lo que se hace evidente de un modo aparentemente ocasional y sin embargo preciso e incisivo son las cualidades y limitaciones, las peculiaridades formales y la particular manera de enfrentar al mundo de cada uno de los autores que trata⁸¹.

A través de las anécdotas personales y de su transformación en las obras de imaginación, Bianco logra establecer un constante y sugerente juego de relaciones entre la vida y la obra, entre la ficción y la realidad precisamente, que se convierte en una manera de afirmar la realidad de la obra literaria por encima de la mera realidad. En el ensayo titulado "Parafernaria" (1984) puntualiza: "Ya sabemos que la verdadera persona de un escritor o de un artista está en su obra, sólo en su obra"⁸². Marcel Proust no es el hijo consentido de su madre ni el enfermo crónico de asma: es el creador y el protagonista de En busca del tiempo perdido. Vida y obra están siempre unidas. Bianco dice en una entrevista de 1977:

En la obra habla el yo recóndito del escritor, y no el hombre que frecuenta sus amigos e inclusive su familia, su mujer y

⁸¹. García Ponce: "Ficción y realidad", Vuelta, México, junio de 1978; incluido en su libro Las huellas de la voz, cit., pp. 203-204.

⁸². En Ficción y reflexión, p. 271.

sus hijos, o su amante, ese hombre lleno de anécdotas que puede ser encantador o insoportable en la vida cotidiana⁸³.

La historia íntima y la historia pública, la verdad y la imaginación, fluyen en una rara síntesis. Su preocupación por traducir la experiencia del mundo produce ideas que vienen envueltas en anécdotas, ademanes, actitudes, descripciones que igualmente se traducen en historias, aprendizajes, enseñanzas, conocimientos entrañables. De ahí su interés y pasión por los diarios, las memorias y las cartas de escritores. En un ensayo titulado precisamente "Diarios de escritores", de 1959, escribe:

los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los Diarios de escritores⁸⁴.

Y en el ya citado "Parafernaria" (1984):

Creo que los diarios de escritores, las cartas, las memorias, pertenecen a un género

⁸³. "Estilo, autor y narrativa", entrevista con Andrés Avellaneda, cit., p. 413.

⁸⁴. En Ficción y reflexión, p. 180. Esto remite igualmente al problema de la recepción literaria (cf. J. A. Mayoral: Estética de la recepción, ob. cit.) y subraya la importancia del tema de la introspección del yo y de la identificación con el otro. Véase Isabel Paraíso: "Finalidad de la literatura", en su Literatura y psicología, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 122-134.

literario que sobrevive. Una cantidad de factores de índole social, económica y política inciden desfavorablemente sobre un género que por definición es privado, casi secreto. Hasta en época de despotismo, muchos escritores se defendían de ese régimen conservando mediante diarios y memorias una suerte de libertad personal o de ilusión de libertad⁸⁵.

En este último ensayo Bianco se refiere además a la escasez de memorias, cartas y diarios literarios en España e Hispanoamérica. Esto se debe a que la tradición española ha sido esencialmente católica y que considera como un impudor las confidencias de carácter personal: sólo puede haber confesiones religiosas. "El escritor -dice- menosprecia necesariamente un aspecto de sí mismo que la tradición no valora"⁸⁶. Francia ha sido también un país católico, pero menos intransigente (a pesar de la matanza de los hugonotes), y a diferencia de España, la influencia rectora de los filósofos sobre la sociedad francesa del siglo XVIII incidió en la liberalización de las costumbres y forjó un espíritu crítico del poder político y religioso que daría lugar a la Revolución de 1789. Bianco cita a Ortega y Gasset, según el cual España "nunca tuvo siglo XVIII".

Una gran parte de los ensayos de Bianco aborda autores,

⁸⁵. En *Ibid.*, p. 275.

⁸⁶. *Ibid.*, p. 272.

obras y temas de la literatura francesa⁸⁷. El autor que quizás ha estudiado más es Marcel Proust, a quien ha dedicado al menos cinco ensayos⁸⁸. El interés de Bianco por el autor de En busca del tiempo perdido no sólo surge del hecho de que ambos se preguntan por ese tiempo perdido y por la posibilidad de recuperarlo -tema que de alguan manera subyace en La pérdida del reino-, sino que también surge de su búsqueda de una ética y verdad literaria, como bien apunta Hugo Beccacece:

también nace de una especie de eticidad de la expresión literaria que ambos aprecian, del hecho de que una frase bien dicha, un pensamiento bien expresado, un aspecto bien analizado de la naturaleza humana, por más siniestros que resulten, son precisamente un bien. Todo lo humano debe ser dicho porque nadie debe avergonzarse de la propia condición,⁸⁹ sino de la mentira, del ocultamiento.

⁸⁷. "El conocimiento de Bianco de las letras francesas contemporáneas no tiene par en nuestro idioma", asegura Alvaro Mutis: "La lección de José Bianco. Sobre Ficción y reflexión". Uno más Uno, México, 6 de marzo de 1978.

⁸⁸. "Proust y su madre" (1955); "Centenario de Proust" (1971); "El ángel de las tinieblas" (1972, sobre Proust y Paul Leáutaud); "Marcel Proust a los sesenta años de su muerte" (1982), en Ficción y reflexión, pp. 158-168, 172-177, 187-213 y 330-334 respectivamente; "El sentido del mal en la obra de Marcel Proust", La Torre, Revista general de la Universidad de Puerto Rico, nº 25, enero-marzo de 1959, pp. 75-86. No olvidemos que el título de uno de sus libros de ensayos es Homenaje a Marcel Proust seguido de otros artículos.

⁸⁹. Beccacece: "Estudio preliminar" a Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, p. 12.

Naturalmente, la literatura latinoamericana en general, y la argentina en particular, han recibido atención permanente por parte de Bianco. Al lado de autores como Sarmiento, Paul Groussac, Borges, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea, Victoria y Silvina Ocampo, Virgilio Piñera, María Luisa Bombal, figuran otros pertenecientes a la literatura más reciente, como Alejandro Rossi, Juan José Hernández, Daniel Moyano, Fernando Sánchez Sorondo o César Aira.

En un importante ensayo titulado "La Argentina y su imagen literaria" (1962), Bianco habla del diálogo que debe sostener el novelista con su mundo y de la carencia de ese diálogo de los novelistas argentinos con su país; habla asimismo de la falta de "una tradición cuya vigencia le permita apreciar, en toda su magnitud, la novedad de los hechos contemporáneos; una tradición que estimule en él ese mínimo de extrañeza que el presente, para ser fecundo, debe suscitar en nosotros"⁹⁰. En consecuencia, un escritor como Roberto Arlt "fracasó" en su tentativa de fijar literariamente la "mala vida porteña" de su época. Pero también han fracasado los novelistas que se han propuesto reflejar la miseria de los barrios pobres de Buenos Aires -las llamadas "Villas Miseria"-, o cierto vivir urbano que sólo es un pretexto para que los novelistas argentinos hablen de sí mismos y cuenten, "en un estilo seudofilosófico, el amor que sienten por ella y las

⁹⁰. En *Ficción y reflexión*, p. 154.

angustias que los hace padecer"⁹¹.

Como escritor atento a los cambios constantes que se producen en el mundo moderno, Bianco se ha referido al incierto destino que le aguarda a la literatura -y a las humanidades en general- en un mundo cada vez más uniforme, mediatizado, insensible, preso de agudos conflictos:

El destino vacilante de la literatura tiene mucho que ver con la enajenación del mundo y la creciente disminución de la individualidad. El mundo humanista es el resultado de un grupo de hombres que pensaron individualmente. Hoy por hoy el humanismo está reemplazado por la ciencia y la técnica, por ese mundo científico en el cual se confía para resolver los problemas que ha de afrontar el género humano: la enfermedad, la superpoblación, el hambre⁹².

Finalicemos este apartado afirmando que la obra literaria de José Bianco presenta una esmerada unidad formal, temática y espiritual. Narrador y ensayista riguroso consigo mismo, admirador incondicional del talento ajeno, animador incansable del pensamiento y la cultura, testigo lúcido de su época, el autor de La pérdida del reino concluye que lo más importante para un escritor es poder dejar una obra que sea capaz de reflejar el tiempo que le tocó vivir, crear una obra oportuna:

⁹¹. Ibid., p. 157.

⁹². "Parafernaria", en ibid., p. 275.

Lo que creo que sí es importante para un escritor es haber estado de algún modo de acuerdo con su tiempo. Haber escrito una obra oportuna. Ser, como dicen los ingleses, *well timed*⁹³.

⁹³. "El lector es uno mismo", entrevista con Cristina Forero, cit., p. 398.

CAPITULO II

LAS VUELTAS DE TUERCA EN SOMBRAS SUELE VESTIR

Ahora ya sabemos que la única certeza se engendra
en lo que nos rebasa.

JOSE LEZAMA LIMA

2.1. LOS ENIGMAS DE JACINTA

La permanente oscilación de lo fantástico

El primer capítulo¹ -o parte, o sección- de los tres que componen Sombras suele vestir² se estructura desde la perspectiva del que podríamos considerar el personaje central del relato: Jacinta Vélez. Pero su propia existencia dentro de la ficción narrativa está envuelta por un denso tejido de vaguedades, enigmas, reticencias, en función de un permanente juego de ambigüedades. El propio José Bianco, en una entrevista con Danubio Torres Fierro, hace hincapié en ello:

¹. Hernán Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)", Revista de la Universidad de México, abril de 1978, p. 4, se refiere a un tríptico: "Sombras suele vestir está compuesta a la manera de un tríptico en el que cada uno de los cuadros deforma y reforma la perspectiva del anterior dejando al lector con una sensación de absoluto desamparo ante la multiplicidad de evocaciones que finalmente plantea el relato".

². José Bianco: Las ratas / Sombras suele vestir, segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Los números de páginas que figuran entre corchetes en el texto se refieren a esta edición.

James Irby me preguntó en una carta si la heroína del relato existía realmente o no. Le contesté que sabía tanto como él³.

Jacinta Vélez nos sumerge desde el principio de la narración en un ámbito donde lo real tiende a difuminarse o desdibujarse, bajo una serie de sensaciones y engañosas percepciones, que nos informan de los contenidos de su conciencia y de las oscilaciones de sus estados de ánimo:

En los últimos tiempos, cuando iba al inquilinato de la calle Paso, rehuía la mirada de doña Carmen para no turbar esa vaga somnolencia que había llegado a convertirse en su estado de ánimo definitivo. [105]

Jacinta es una mujer joven que se dedica a la prostitución. Vive junto con su madre y su hermano autista, Raúl, en ese "inquilinato de la calle Paso" regentado por doña Carmen, "'protectora' oblicua"⁴ de la familia Vélez, quien ha inducido a Jacinta a esa vida sórdida para poder pagar el alquiler y mantener a su familia. Para tal efecto, doña Carmen le ha presentado a María Reinoso, dueña de una casa de citas próxima al inquilinato. De

³. "Conversación con J. B.", en José Bianco: Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 402.

⁴. María Luisa Bastos: "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares", Hispanamérica, IX, nº 27, diciembre 1980, p. 40.

entrada, el narrador nos refiere que el estado de ánimo de la muchacha muestra una inalterable "vaga somnolencia": este primer rasgo sugiere ya una dimensión en cierto modo imprecisa, desdibujada, insustancial del personaje. Según Antonio Prieto Taboada, uno de los más constantes estudiosos de la obra de Bianco, "la existencia de Jacinta resulta tan vaga y tan desvaída como sus palabras"⁵. La somnolencia nos remite a los estados oníricos, y aquí es preciso subrayar los versos de Góngora que sirven de epígrafe a Sombras suele vestir:

El sueño, autor de representaciones,
en su teatro sobre el viento armado,
sombras suele vestir de bulto bello.
[105]

Conviene tener presente lo que estos versos gongorinos podrían comunicarnos en tanto leit motiv conductor del relato. En cierto modo, puede afirmarse que encierran el sentido último de su propuesta narrativa.

El narrador, que según iremos viendo participa de manera crucial en el tejido de ambigüedades de la obra, pues no siempre llegamos a distinguir su punto de vista del de otros personajes en razón de que a menudo los asume como propios, se refiere a

⁵. Antonio Prieto [Taboada]: Narración e información: La obra de José Bianco, Princeton University, 1986, p. 88.

continuación a la mirada de Jacinta:

Hoy, como de costumbre, detuvo los ojos en Raúl. (...) De la cabeza de Raúl pasó al delantal de la mujer; observó los cuatro dedos tenaces, plegados sobre cada bolsillo; paulatinamente llegó al rostro de doña Carmen. Pensó con asombro: "Eran ilusiones mías. Nunca la he odiado, quizá". [105]

Pero esta mirada parece disgregarse en la medida en que la instancia narrativa va estableciendo un sutil juego de sensaciones⁶; ahora Jacinta piensa: "Eran ilusiones mías". De manera que ahora la perspectiva de la conciencia del personaje nos comunica que sus sentimientos de odio hacia doña Carmen, la mujer que la ha precipitado en la envilecida vida de prostituta, sólo eran ilusiones, por lo que este entramado de sensaciones nos conduce a ciertas interrogantes: ¿es este "engaño" de la conciencia de Jacinta con respecto a doña Carmen la representación de la propia ilusión, es decir, ese estado en que resulta imposible establecer una correspondencia clara entre la realidad de una situación determinada o un objeto dentro del mundo ficticio y la ilusión que a veces sólo atiende al mundo que percibe el personaje? ¿Ese "Eran" a cuál instancia temporal remite? Pero continuemos con los pensamientos de Jacinta:

⁶. Prieto Taboada: ob. cit., p. 92, alude a un "juego puro de las sensaciones".

Y también pensó, con tristeza: "No volveré a la calle Paso". [105]

A partir de aquí comenzamos a percibir los pequeños enigmas que entrelazan el texto, ya que según Prieto Taboada, "hasta los pequeños enigmas son dignos de atención puesto que también afectan -o cuando menos, elaboran- las ambigüedades centrales de la anécdota"¹. ¿Por qué piensa Jacinta que ya no ha de volver a la calle Paso, esto es, al lugar donde vive, el inquilinato? ¿Acaso se trata de una decisión definitiva que va a tomar el personaje?

El narrador nos ha dicho al comenzar el relato que "Hoy, como de costumbre" Jacinta se encuentra en el inquilinato de la calle Paso: ¿hemos de inferir por consiguiente que se trata de la última vez que Jacinta está en ese lugar? No perdamos de vista que ella "pensó con tristeza", lo que insinúa una carencia irremediable, una resignada privación, un vacío. El hecho de no volver al inquilinato de la calle Paso supone, por tanto, un desgarramiento en la conciencia de Jacinta que aún no podemos evaluar en este punto del relato.

El discurso interior de Jacinta nos va informando, de manera muy vaga, o quizás deberíamos decir subrepticia, de sus sensaciones, sentimientos y recuerdos:

¹. Prieto Taboada: ob. cit., p. 82.

Observaba con interés el espectáculo de la miseria. [106]

Recordó una época en que su hermano no quería comer. [106]

Y Jacinta evocó una mañana de otoño. Oía gemidos en la pieza contigua. [106]

Pensaba en el aire secreto y un poco ridículo que adoptó doña Carmen cuando la condujo a casa de María Reinoso. [107]

Y Jacinta, aquellas tardes, después de apaciguar los deseos de algún hombre, también necesitaba apaciguarse, olvidar; necesitaba perderse en ese mundo infinito y desolado que creaban su madre y Raúl. [108]

Todo parece remitir a una época que nos resulta ciertamente lejana, perdida para siempre, como si el narrador nos indujera a pensar que estamos leyendo la pequeña crónica de una vida en tiempo pasado, y que esos sentimientos, sensaciones y recuerdos pertenecen a una instancia temporal que ya no tiene ninguna continuación real en el presente. Todo parece indicar que estamos ante una ruptura temporal muy encubierta.

¿Cabe sospechar entonces que quizás la perspectiva de Jacinta nos conduce a un equívoco? En gran medida, Sombras suele vestir es eso: un sofisticado tejido de equívocos, o, en palabras de María

Luisa Bastos, un "mosaico de equívocos"⁸. Cuando Jacinta evoca el momento en que doña Carmen la presenta a María Reinoso y la encargada del inquilinato le aconseja que no hable de ésta con su madre, el narrador nos dice:

Pero, ¿le hubiera importado tan poco a su madre, en realidad? Nunca lo sabría. Ya era imposible decírselo. [107]

Es uno de los muchos enunciados desconcertantes que habremos de encontrar en el texto. ¿Por qué ya le era "imposible" a Jacinta decirle algo a su madre? Se produce una especie de postergación del sentido de este pasaje, que sólo podemos "completar" algunas páginas más adelante:

Llegó el día en que la señora de Vélez se acostó entre un fragante desorden de junquillos, varas de nardos, fresias y gladiolos. El médico de barrio, a quien doña Carmen arrancó de la cama esa madrugada, diagnosticó una embolia pulmonar. La ceremonia fúnebre se llevó a cabo en el primer departamento (...) [112]

Esto es, que la madre de Jacinta ha muerto y por ello "era imposible" decirle nada. El relato está construido entre permanentes rupturas, postergaciones y reconstrucciones de sentido.

⁸. M. L. Bastos: ob. cit., p. 39.

Apenas unos pocos párrafos antes se produce un momento de inflexión en Sombras suele vestir, el instante en que entramos, o creemos que comenzamos a entrar, en otra dimensión de los acontecimientos. Es cuando los equívocos parecen cobrar algún sentido, o, por el contrario, se acentúa y se multiplica el discurso de la ambigüedad. El pasaje dice así:

El narcótico empezaba a operar sobre los nervios de Jacinta. Se aquietaba el tumulto de impresiones recientes formado por tantas partículas atrozmente activas que luchaban entre sí y aportaban cada una su propia evidencia, su minúscula realidad. Jacinta sentía el cansancio apoderarse de ella (...), y empezaba a no distinguir la línea de demarcación entre ese cansancio al cual se entregaba un poco solemnemente y el descanso supremo. [109]

El narrador nos entrega aquí una serie de velados indicios para comenzar a indagar en un **enigma** que sólo podremos descubrir hacia el final del relato: Jacinta se suicidó con un frasco de digital -el "narcótico"- el mismo día de la muerte de su madre. Toda la novela parece girar en torno a este hecho crucial. Las pistas están allí: desde la perspectiva de una Jacinta agonizante, las cosas empiezan a perder su realidad, no se distingue la "línea de demarcación" entre su agonía y el "descanso supremo", vale decir, la muerte.

El pleno conocimiento de este punto culminante del texto nos

hace percibir que el discurso había asumido una, digámoslo así, simplicidad engañosa. El lector, cuando descubre esta información casi al final, "concibe al mundo configurado como teñido de un indeleble color sobrenatural"⁹.

¿Quiere decir esto que todo lo que hemos leído hasta este punto ha sido a través de la perspectiva de un fantasma, el fantasma de Jacinta? En la entrevista citada con Torres Fierro, Bianco ha dicho:

Dentro del género fantástico, hay obras maestras que nadie puede no admirar. Pienso en "Las ruinas circulares", "El Aleph", "El inmortal"... Pero quizás yo prefiero los cuentos que admiten dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que parecen enriquecer el mundo; hacen que la realidad, como creía Chesterton, sea más extraña que la ficción. Así hubiese querido que fuese Sombras suele vestir¹⁰.

Insinuación que nos lleva a una de las condiciones exigidas por Tzvetan Todorov en su clásico planteamiento de la noción de lo fantástico:

⁹. Adam Gai: "Lo fantástico y su sombra: doble lectura de un texto de José Bianco", Hispanamérica, XII, nº 34-35, p. 36.

¹⁰. "Conversación con J. B.", en Ficción y reflexión, p. 402. En otra entrevista con Hugo Beccacece, ha dicho Bianco: "Es un relato que admite dos interpretaciones, una racional, otra fantástica". "Escritor y testigo (I)", en ibid., p. 373.

es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados¹¹.

En Sombras suele vestir, a partir de la sorprendente y postrera revelación del suicidio de Jacinta, el lector se ve sometido a una serie de incertidumbres: ¿cuándo es Jacinta un personaje real, es decir, inmerso en la realidad ficcional del relato, y cuándo actúa como fantasma? ¿o es acaso el producto de la trastornada imaginación de Bernardo Stocker, próspero corredor de bolsa y cliente habitual de Jacinta? ¿es Jacinta alternativamente un personaje real, una presencia fantasmal y el delirio provocado por una mente alucinada?

El texto, según la formulación de Todorov, se presenta como vacilación entre una interpretación "natural" y otra "sobrenatural", o, como diría Bianco, una "racional" y otra "fantástica". Podemos ver, por tanto, a Jacinta como un fantasma, ya desde la perspectiva del narrador, ya desde su "fantasmalidad concreta"¹². También se postula su existencia, o parte de ella,

¹¹. T. Todorov: Introducción a la literatura fantástica, ob. cit., p. 43.

¹². Así lo expresa Adam Gai: ob. cit., p. 40: "Ante la premisa de que los fantasmas sólo existen en la imaginación, se alza la posibilidad de una fantasmalidad concreta. De este modo, las leyes de dos órdenes incompatibles entran en conflicto y la solución del

como proyección -o reconstrucción- de la imaginación de Bernardo Stocker, y es asimismo un personaje real dentro del discurso narrativo. Señala Hernán Lara Zavala que la existencia de Jacinta "es simultáneamente real e incierta"¹³. Por su parte, Hugo Beccacece afirma: "Nunca sabrán los lectores ni los personajes si Jacinta, la protagonista, es real o una fantasía de su amante Stocker"¹⁴.

Lo fantástico, pues, se presenta en medio de esta oscilación permanente, en el "tiempo de esta incertidumbre"¹⁵, cuando la propia existencia de Jacinta Vélez se nos plantea como un problema que hay que resolver, al decir de Ana María Barrenechea, y como un juego cargado de ambigüedad. Al respecto, escribe Mirta E. Stern:

Sueño, representaciones, teatro, sombras (...), harán surgir una zona ambigua entre lo onírico y lo fantástico, en la cual Jacinta oscilará entre su carácter de producto onírico, delirio, o fantasía inconsciente, y su condición de aparición fantástica o sobrenatural. Dos modalidades de irrupción de lo imaginario igualmente posibles para un personaje cuyo imposible por excelencia es la

diferendo se posterga indefinidamente".

¹³. H. Lara Zavala: ob. cit., p. 4.

¹⁴. H. Beccacece: "Estudio preliminar", en José Bianco: Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1984, p. 16.

¹⁵. Todorov: ob. cit., p. 41.

realidad¹⁶.

En el pasaje del relato citado con anterioridad, el lento proceso de la muerte de Jacinta, ese hecho que nos será revelado sólo hacia el final se elabora como una intrincada articulación de indicios y contraindicios, evidencias y reticencias, donde se suceden los silencios¹⁷ que condicionan o transgreden la percepción de la realidad. Este modo narrativo empleado en Sombras suele vestir motiva no sólo este constante juego de ambigüedades, sino la confusión del ser y el parecer, de lo real y lo imaginario. Luego de referir el "cansancio" que conduce al "descanso supremo", la instancia narrativa nos remite de nuevo a la mirada de Jacinta:

Entreabriendo los ojos, miró a sus dos queridos fantasmas [su madre y su hermano Raúl] en esa atmósfera gris. La señora de Vélez había terminado de jugar. La lámpara iluminaba sus manos inertes, todavía apoyadas en la mesa. Raúl continuaba de pie, pero las barajas, diseminadas sobre el tafelete amarillento, habían dejado de interesarlo. Doña Carmen estaría a su lado, posiblemente a su derecha. Jacinta, para verla, hubiese necesitado volver la cabeza. ¿Estaba doña

¹⁶. M. E. Stern: "Sombras suele vestir de José Bianco. Los mecanismos de la ambigüedad", Eco, 216, Bogotá, julio-octubre 1979, p. 629.

¹⁷. Véase Rosalba Campra: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en Enriqueta Morillas V. (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Madrid, Quinto Centenario, Colección "Encuentros", 1991, pp. 49-73.

Carmen a su lado? Tenía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre. Había entrado en un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear. Y la paz se hacía por momentos más íntima, más aguda, más punzante. [109-110]

Toda la escena es significativa. Jacinta, cuando aún no sabemos que en este momento del relato está agonizando (aunque es posible comenzar ya a sospecharlo), "observa" a su madre, muerta poco antes, "que había terminado de jugar". El narrador ha manejado tiempo y espacio sin guardar orden o cronologías, intercalando sucesos que tuvieron lugar en diversos tiempos. Jacinta mira a su madre y a su hermano como sus "dos queridos fantasmas". Aquí cabe ver lo fantasmal como una suerte de alucinante representación en la que el fantasma de Jacinta recrea su propia muerte, pero donde igualmente se superponen otros fantasmas -su madre- y otros que no lo son -su hermano. La "usurpación de seres e identidades que se multiplican *ad infinitum*", como señala Lara Zavala¹⁸, supone una abierta transgresión en el sentido del discurso narrativo¹⁹. Las "manos inertes" de la señora de Vélez aluden a la condición de muerta de ésta, aunque en apariencia en este momento es vista como

¹⁸. H. Lara Zavala: ob. cit., p. 5.

¹⁹. Con relación a este pasaje de Sombras suele vestir, escribe Adam Gai: ob. cit., p. 42: "La distinción entre ambos sentidos de 'fantasma' no puede establecerse con seguridad a partir de los juicios de quien se convertirá en un espectro".

un ser "vivo".

Por otra parte, se expresan sus sentimientos negativos hacia doña Carmen ("Tenía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre") y su entrada a "un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear", esto es, el ámbito de la muerte. Todo está envuelto por miradas, sensaciones, suposiciones, alguna certeza, silencios²⁰. Los planos de lo real y de lo imaginario se mezclan. La mirada de Jacinta nos instala en un espacio sembrado de grietas del sentido, el espacio de lo fantástico, donde el lector debe seleccionar y organizar los sentidos posibles. Este pasaje clave del relato se completa con lo siguiente:

En plena beatitud, con la cabeza echada para atrás hasta tocar con la nuca en el respaldo, los ojos ausentes, las comisuras de los labios distendidos hacia arriba, Jacinta mostraba la expresión de un enfermo quemado, purificado por la fiebre, en el preciso instante en que la fiebre lo abandona y deja de sufrir. [110]

Estamos ante la encubierta descripción de los estertores de Jacinta en el trance de la muerte. Se produce entonces lo que

²⁰. Antonio Prieto Taboada dice al respecto: "El silencio de esa escena se funda en la fidelidad con que la narración se ajusta a las limitaciones del personaje (la muerte es un acto indescriptible para el sujeto) y se mantiene en la segunda sección de la obra gracias al mismo recurso". En: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", Revista Iberoamericana, 125, Pittsburgh, octubre-diciembre 1983, p. 721.

podríamos llamar el hundimiento -Vax y Caillois lo calificarían de "escándalo"- de lo real, que pasa a ser substituido²¹ por el elemento fantástico: por el fantasma de Jacinta, por la "prolongación externa de su presencia"²² o por la fantasía elaborada por la mente de Stocker. En este punto es preciso citar a Mirta E. Stern:

Ante un elemento real caído, la imaginación propone un sustituto que, proveniente de otra cadena -la del sueño o la de lo sobrenatural-, quiebra y reconstruye el sentido del texto hasta detenerse en el punto exacto en el que lo ambiguo queda constituido como producto y a la vez como matriz generadora del relato²³.

De esta manera, lo ambiguo pasa a ser el elemento configurador y sustentador de lo fantástico, su "matriz" misma.

Lo que leemos a continuación pertenece a una de las tantas "vueltas de tuerca" -y empleamos este término tal como lo hace Bianco al traducir el clásico título de Henry James, The turn of the screw- que sostienen la compleja estructura de Sombras suele vestir:

²¹. Lara Zavala: ob. cit., p. 4, habla de "juegos de sustitución".

²². M. E. Stern: ob. cit., p. 639.

²³. Ibid., p. 652.

Jacinta, de pronto, advierte que la atmósfera se llena de pensamientos hostiles. Doña Carmen la recupera, y María Reinoso, y los diálogos que sostienen las dos mujeres. [110]

De la muerte -aún no precisada en el tiempo de la lectura- de Jacinta, pasamos abruptamente a ese otro plano en donde el personaje "advierte que la atmósfera se llena de pensamientos hostiles". Las palabras de doña Carmen y María Reinoso la "devuelven" al espacio de lo real, o a sus recuerdos y sueños en tanto presencia fantasmal que ansía reconstruir su memoria perdida. Esta constante oscilación entre lo fantasmal onírico y el espacio real donde ha transcurrido la existencia de Jacinta, subraya un aspecto que consideramos esencial para nuestra lectura de esta primera parte del relato: el reclamo por encontrar un sustituto a ese vacío inefable que constituye la muerte y, en consecuencia, la necesidad de llenar ese vacío con el sueño, "autor de representaciones", por citar de nuevo el verso de Góngora.

La memoria fantasmal

Sostiene Irène Bessière que lo fantástico establece un espacio

donde se elabora y evoca "una realidad 'otra'"²⁴, es decir, donde es posible una reconstrucción de lo real y una interrogación sobre los acontecimientos. En este sentido, el suicidio de Jacinta, ese hecho que conoceremos a través de doña Carmen cuando se lo dice a Julio Sweitzer, el socio de Stocker:

-Jacinta se suicidó el día que murió su madre.
Las enterraron juntas [144],

supone la puesta en marcha del mecanismo fantástico: condiciona, a partir de su postrera revelación, la distinción entre lo real y lo irreal²⁵. El lector se ve forzado a reconstruir -a releer- todo lo leído hasta entonces, investigar todos los datos, reordenar las piezas del "puzzle". Puesto que Jacinta Vélez ha muerto, todos los hechos que conocemos sobre su vida están, por así decir, bajo sospecha: no sabemos si son la recreación que nos es transmitida por un fantasma, o por la voz narrativa que se hace partícipe de esta ilusión.

De este modo, lo real queda "viciado", "pervertido", sometido a una constante reelaboración. Pero también el suicidio de

²⁴. I. Bessière: Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, París, Librairie Larousse, 1974, p. 23.

²⁵. Prieto Taboada: ob. cit., p. 721, dice en correspondencia con esto: "La sorprendente revelación inaugura el enigma fantástico propiamente dicho (consolida los indicios sobrenaturales)".

la muchacha provoca, o establece, otro mecanismo in extremis dentro de la experiencia de lo fantástico, que ya hemos indicado: Jacinta comienza a ser, a su vez, reconstruida y evocada dentro de otro espacio, la mente alucinada de Bernardo Stocker:

Pero las cosas cambiaron a partir de esa tarde. Comprendió que alguien registraba, interpretaba sus actos; ahora el silencio mismo parecía conservarlos, y los hombres anhelosos y distantes a los cuales se prostituía empezaron a gravitar extrañamente en su conciencia. Doña Carmen hacía surgir la imagen de una Jacinta degradada, unida a ellos; quizá la imagen verdadera de Jacinta; una Jacinta creada por los otros y que por eso mismo escapaba a su dominio, que la vencía de antemano al comunicarle la postración que nos invade frente a lo irreparable. [110]

Así vemos que "alguien" interpreta los actos de Jacinta y que el narrador insinúa que se trata de doña Carmen, pero la ambigüedad misma del texto impide una afirmación en este sentido; la Jacinta "real" siempre está siendo "creada por los otros", incluso por su propio fantasma, pero sobre todo por su amante Stocker, según veremos en otro apartado.

En el primer capítulo de Sombras suele vestir, la perspectiva del fantasma de Jacinta suele confundirse con la de la Jacinta real: en tanto "sombra" que pasa a ocupar el lugar del individuo cuando muere, se convierte en substituto fantástico. El narrador, aunque en apariencia omnisciente, interviene activamente en esta

confusión de identidades, como lo señala con acierto Stern:

también el narrador participa hábilmente del juego de las sombras, oculto detrás de una impecable "neutralidad". Testigo silencioso de lo fantástico, o profundo conocedor del espectáculo onírico, "sabe" mucho y al mismo tiempo se presenta como ingenuo partícipe de la ilusión²⁶.

En la escena del suicidio de Jacinta, como ya hemos visto, el narrador se regodea en la descripción de los hechos y nos refiere los pensamientos, recuerdos y sensaciones de la muchacha. Pero llega un momento en que los puntos de vista se desdibujan y no sabemos, con certeza, si lo que leemos pertenece sólo a la perspectiva de ese narrador, o bien si comenzamos a recibir la visión fantasmal de Jacinta, o, incluso, si el suicidio mismo de Jacinta, o mejor, el modo como es presentado, no es más que el producto de la imaginación de Stocker, aun siendo éste un hecho real. Dice Bessière que lo fantástico se especifica a través de "yuxtaposiciones" y "contradicciones" de "diversos inverosímiles"²⁷. Cabe pensar que tal especificación se cumple en esta confusión de identidades -narrador / Jacinta / fantasma de

²⁶. M. E. Stern: ob. cit., p. 650.

²⁷. I. Bessière: ob. cit., p. 12 (texto original: "le récit fantastique ne se spécifie pas par le seul invraisemblable, de soi insaisissable et indéfinissable, mais par la juxtaposition et les contradictions des divers vraisemblables").

Jacinta / Stocker-, y que da lugar a ese "espacio de la incertidumbre" todoroviano caracterizador de la experiencia fantástica.

Más adelante, el hecho de la muerte de Jacinta se nos presenta bajo otros aspectos insospechados, vale decir, bajo otra mirada:

Fue el comienzo de una tarde difícil de olvidar. Primero, en el cuarto de su madre, Jacinta permaneció largo rato con los sentidos anormalmente despiertos, ajena a todo y a la vez de todo muy consciente, cernida sobre su propio cuerpo (...) [112]

¿Para quién fue "difícil de olvidar"? Y el estar "ajena a todo y a la vez de todo muy consciente", ¿no es acaso un indicio más para sospechar un desdibujamiento de identidades y, en virtud de ello, concebir una Jacinta real que motiva la trama del relato pero cuyos rasgos comienzan a diluirse cuando su "sombra" ocupa su lugar? ¿sólo entonces podemos presenciar cómo esa presencia fantasmal recrea su propia realidad y "vive" su vida sobrenatural? Ya la instancia narrativa nos ha dicho que quizás esa imagen que recibimos de Jacinta es la "creada por los otros". Sigamos leyendo este pasaje:

los objetos familiares que se animaban con una vida ficticia en honor a ella, refulgían, ostentaban sus planos lógicos, sus rigurosas tres dimensiones. "Quieren ser mis amigos -no

pudo menos de pensar- y hacen esfuerzos para que yo los vea", porque este aspecto inesperado parecía corresponder a la identidad secreta de los objetos mismos y a la vez coincidir con su yo recóndito. Dio algunos pasos por el cuarto mientras perduraba en sus labios, con toda la agresividad de una presencia extraña, el gusto del café. "Y yo no los miraba. La costumbre me alejaba de ellos. Hoy los veo por primera vez". [112-113]

De manera sutilísima, apenas sin transición, nos encontramos ante el conflicto entre lo real y lo irreal, primer fundamento de lo fantástico. Las cosas, esos "objetos familiares", sintetizan, de algún modo, la percepción de la realidad que, con "sus rigurosas tres dimensiones", comienza a ser experimentada por Jacinta como si fuera la primera vez. Al respecto, apunta Julia Barella:

El lugar mágico puede ser el mismo en el que vivimos; la única condición será modificar, de acuerdo con las exigencias del arte escénico, alguno de los elementos que constituyan ese lugar. Como lo fantástico es producto de la afectividad, no de lo cerebral (...), necesita justificarse en los objetos que pueblan el mundo real. El autor del relato fantástico intentará conseguir, al menos en el lector, la ilusión de esa justificación²⁸.

Esa realidad, "justificada" por los objetos, coincide con su "yo recóndito": al "dejar de ser", esto es, al pasar a la

²⁸. J. Barella: "La literatura fantástica en España", ob. cit., p. 13.

"condición" fantasmal, ella es capaz sólo en ese trance de conocer "la identidad secreta" de las cosas, su realidad última, ver lo real desde el espacio otro (Bessière) de la alteridad.

Esta identificación con los objetos que constituyen la realidad, que Juan-Eduardo Cirlot llama "sentimiento del mundo"²⁹, trae consigo la identificación con la imagen de lo inexistente, y hemos de comprender esto como un "extrañamiento", según lo concibe Rosalba Campra:

El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad³⁰.

Al morir Jacinta y establecerse, en consecuencia, un punto de vista onírico-fantasmal, lo real supone un extrañamiento, un sentimiento de desamparo con respecto a sí mismo y a su ruptura con el mundo. Leemos que Jacinta da "algunos pasos por el cuarto", pero en seguida lo real se percibe como vacío, como conflicto: las cosas pertenecientes al mundo real muestran su naturaleza

²⁹. J.-E. Cirlot: El mundo del objeto a la luz del Surrealismo, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 15. Cirlot observa en los objetos físicos y concretos "la fantasmagoría del ser que constituye su esencia, pues ora se centran en su mismidad, ora reflejan el universo natural o la huella de la mano que los creó para un uso, material o espiritual", pp. 23-24.

³⁰. Campra: ob. cit., p. 56.

recóndita, pero no así "el gusto del café", que aún perdura en los labios de una Jacinta ya "convertida" en fantasma.

La irrealidad de la descripción y la confusión de perspectivas nos indican igualmente la existencia de un ámbito donde se opera la neutralidad de las diversas dualidades: real / irreal, natural / sobrenatural, razón / ilusión³¹. En otras palabras, como personaje real, Jacinta existe únicamente en función de los escasos datos que, cuando son factibles de discernir, nos proporciona el narrador, y como presencia fantasmal, Jacinta está en disposición de confirmar, negar o manipular esos datos correspondientes a su existencia "anterior". Como dice Louis Vax, "lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible"³². También podríamos decir que lo fantástico se nutre de las contradicciones entre ámbitos de extrañamiento.

Como prolongación y culminación de esta última secuencia estudiada, encontramos que los acontecimientos tienen su continuación a través de esa mirada de Jacinta que registra el orden de lo real³³:

³¹. Véase Bessière: ob. cit., p. 25 y ss.

³². Vax: Arte y literatura fantásticas, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 6.

³³. Con relación al aspecto visual en Sombras suele vestir, leamos lo que dice Mirta E. Stern: ob. cit., p. 648-649: "Hay en el texto un notable predominio de lo visual, que subraya su arista fantástica y que se vincula con el carácter fundamentalmente representativo y visual de lo onírico, al mismo tiempo que refuerza

Y, sin embargo, los reconocía. Ahí estaba ese extravagante mueble barroco (...). Ahí estaban las medicinas de su madre, un frasco de digital, un vaso, una jarra con agua. [113]

Al "reconocer" los objetos -"En el qué de las cosas, subyace el qué del mundo", dice Cirlot³⁴-, Jacinta está también reconociendo su propia irrealdad. Desde su fantasmalidad, el frasco de digital evoca el trance de su suicidio, hecho ya acaecido que ahora ella revive desde ese su definitivo extrañamiento. Al hilo de esto se nos presenta otro elemento **distorsionador**:

Y ahí estaba ella en el espejo, con su cara de planos vacilantes, sus rasgos inocentes y finos. Todavía joven. Pero los ojos, de un gris indeciso, habían envejecido antes que el resto de su persona. "Tengo ojos de muerta". Pensó en los ojos de su madre, guarecidos bajo una doble cortina de párpados venosos, en los de Raúl. "No; son miradas distintas, no tienen nada en común con la mía". [113]

En este constante juego de duplicidades, identificaciones,

el efecto siniestro del relato. Este predominio aparece sustentado, por una parte, por la abundancia de imágenes visuales y de trasposiciones pictóricas que el texto elabora; y por otra, centralizado en el tema del ver y la mirada que aflora constantemente en la lectura".

³⁴. J.-E. Cirlot: ob. cit., p. 24.

desplazamientos, condensaciones, el espejo³⁵ cumple su papel de reproductor no tanto de lo real como de su configuración dentro del espacio de lo fantástico, y así vemos que el espejo refleja la imagen de la muerte³⁶, los "planos vacilantes" de lo fantasmal. El espejo es esa misma imagen irreal que contempla su realidad otra - su alteridad-, la imagen del fantasma que "usurpa" su identidad. Una frase como "Tengo ojos de muerta" es otra evidencia de la trama de ambigüedades, que nos conducen a reelaborar los sentidos posibles del relato, a partir de la "revelación" de doña Carmen al señor Sweitzer. Dicho de otra manera, el espejo preludia ya el hecho culminante del texto, lo "explicita" como un enigma pendiente de resolver. Por otra parte, el espejo supone también otro de los tantos silencios del relato, en virtud de que ese "otro lado" es también el espacio de lo no dicho, como lo expone Rosalba Campra:

el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos³⁷.

³⁵. Sobre este tema, véanse T. Todorov: ob. cit., pp. 144-148, y Lucien Dällenbach: El relato especular, Madrid, Visor, 1991.

³⁶. Dice Juan-Eduardo Cirlot: Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1992, p. 195, que el espejo aparece en algunos mitos "como puerta por la cual el alma puede disociarse y 'pasar' al otro lado", lo que explica cierta costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared cuando alguien muere en la casa.

³⁷. R. Campra: ob. cit., p. 52.

Justamente, puede decirse con propiedad que Sombras suele vestir es una obsesiva sucesión de silencios: el relato se organiza como una permanente búsqueda de soluciones o respuestas a "lo no dicho", para intentar reconstruir y rellenar esos "espacios de zozobra".

A través del espejo, la mirada de Jacinta establece un juego de identificación / negación con respecto a su madre y su hermano. Las de ellos son "miradas distintas", lo que puede verse como el reconocimiento de su propia mirada como substituta o simuladora de la identidad familiar, como apropiación de la perspectiva truncada de sus "dos queridos fantasmas":

La mirada de Jacinta queda así ligada al problema de la identidad, del espejo que la duplica como "mensajero" de la muerte (...)³⁸.

El pasaje que estamos estudiando y que representa el momento de inflexión de lo fantástico en la racionalidad del discurso, se completa de la siguiente manera:

Había en sus ojos el orgullo de los que son señores y dueños de su propio rostro, pero ya el verso final asomaba en ellos: azúcenos que se pudren, una especie de clarividencia inútil que se complace en su falta de aplicación. Le traían reminiscencias de otras personas, de

³⁸. M. E. Stern: ob. cit., p. 649.

alguien, de algo. ¿Dónde había visto una mirada igual? Durante un segundo su memoria giró en el vacío. [113, subrayados de Bianco]

El narrador prosigue en su afán de suministrar información relacionada con el suicidio de Jacinta, pero siempre de una manera subrepticia, engañosa. Las "azucenas que se pudren" nos conducen a una doble alusión: por un lado, a su madre muerta, y por el otro, al hecho consumado de su propia muerte³⁹. Desde su fantasmalidad, Jacinta se complace en "recordar" este acto final que ha precipitado su, por llamarla así, naturaleza fantástica. (Más adelante nos encontraremos con similar alusión "fúnebre": "se resistía al llamamiento de las bóvedas terminadas en cruces o desaforados ángeles marmóreos" [122]).

Y, de nuevo, nos hallamos ante una "vuelta de tuerca": "Durante un segundo su memoria giró en el vacío" es una frase que nos informa de la memoria de un ser fantasmal, la representación memoriosa de un ser inexistente, pero a la vez nos remite al instante mismo en que la Jacinta real se entrega a la instancia irreversible de la muerte. Esta frase se relaciona necesariamente con otra anterior, donde el narrador nos indica que Jacinta "empezaba a no distinguir la línea de demarcación entre ese

³⁹. Según Cirlot: Diccionario de Símbolos, ob. cit., p. 92, la azucena es el emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana como símbolo y atributo de la Virgen María, y es asimismo símbolo del principio femenino.

cansancio (...) y el descanso supremo" [109]. En virtud de esta representación, lo fantástico invoca, como señala Irène Bessière, una "legalidad distinta", en la que se expresa un orden que se traduce en una "mutilación de lo real y del yo"⁴⁰.

Coexistencia de lo incompatible

Al comienzo del segundo capítulo de Sombras suele vestir, el narrador nos dice que "Jacinta se trasladó a vivir a un departamento de la plaza Vicente López" [118]. Se trata del departamento de Bernardo Stocker, quien le ha propuesto a Jacinta que viva con él, según se desprende de una supuesta conversación que han sostenido en la casa de citas de María Reinoso, el mismo día de la muerte de la señora de Vélez, pasaje que se sitúa al final del primer capítulo⁴¹. Las acciones, las sensaciones y los pensamientos de Jacinta están en apariencia expuestos con mayor "objetividad":

⁴⁰. Bessière: ob. cit., p. 13.

⁴¹. Según Lara Zavala: ob. cit., p. 4: "Esta plática la han sostenido los protagonistas en encuentros anteriores. Ahora resuena en la mente de Jacinta". Desde otro punto de vista, cabe suponer que también "resuena" en la mente de Stocker, en medio de su desesperada alucinación.

Ese invierno no se anunciaba particularmente frío, pero al despertar, no bien entrada la mañana, Jacinta oía el golpeteo de los radiadores y un leve olor a fogata llegaba hasta su cuarto. (...) A las diez, cuando Jacinta salía de su dormitorio, ya los sirvientes se habían refugiado en el ala opuesta de la casa. [118]

Pero hemos visto que el narrador, desde su engañosa omnisciencia, tiende a identificarse con la perspectiva de algunos personajes. Al seguir el punto de vista de uno de ellos, el narrador es fiel a éste, pero no es necesariamente fiel a la realidad de los hechos, con lo que consigue transmitir una versión dudosa, o incluso incierta, de los mismos.

De esta manera, al adoptar el punto de vista "post mortem" de Jacinta, respecto de acciones de las que ella participa como fantasma, el narrador confirma implícitamente la presencia efectiva de lo sobrenatural en el mundo configurado. Y una vez que hemos realizado la lectura total del texto y descubrimos -o percibimos- el juego oculto de Bianco, nos vemos obligados a aceptar, cuando menos, la "fantasmalidad" de Jacinta y, por tanto, la irrupción de lo fantástico en la organización ficcional del relato. Ese fantasma deambula por la ciudad -Buenos Aires, vale decir⁴²- y se "relaciona" con otros personajes -Stocker, el criado de éste, Raúl-

⁴². Véase María Luisa Bastos: "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares", ob. cit..

, y "desaparece" sin dejar huella alguna. Veamos un par de pasajes ilustrativos:

Casi todas las mañanas iba Jacinta al inquilinato de la calle Paso. A menudo Raúl había salido con otros muchachos del barrio; Jacinta, a punto de marcharse, lo veía desde la puerta avanzar hacia ella con su paso irregular (...) Entraba de nuevo al inquilinato, esta vez acompañada de Raúl; (...) Cargada de su presencia, Jacinta salía del inquilinato, atravesaba lentamente la ciudad. [121-122]

Jacinta, después de caminar en dirección al Este, se encontraba en un barrio propicio y modesto, de veredas sombreadas. Y se internaba en ese barrio como obedeciendo a una oscura protesta de su instinto. (...) Antes de cruzar, desde la vereda de enfrente, Jacinta hacía suya la plaza con una mirada que abarcaba césped, chicos, bancos, ramas, cielo. [122]

Por otra parte, la fantasmalidad de Jacinta se presenta o se manifiesta a lo largo del relato a través de una muy particular figura metonímica: el color gris. A veces como "ojos grises" [113, 148], otras como "atmósfera gris" [109, 115, 142]. El color gris tiene relación con los ámbitos de irrealidad, el vacío inesperado, los espacios de zozobra, lo fantasmal, lo "otro". Igualmente remite a la opacidad del mundo real cuando éste sufre un desajuste y pasa a ser ámbito de incertidumbres. "Lo fantástico -escribe Roger Caillois- supone la solidez del mundo real, pero para asolarlo

mejor"⁴³.

También en el segundo capítulo hay dos escenas que dejan ver esta "coexistencia de lo incompatible"⁴⁴, es decir, la "fantasmalidad concreta" de Jacinta Vélez. En la primera de estas significativas escenas, Jacinta "se encuentra" con Bernardo Stocker en el restaurante donde éste suele almorzar. El narrador expone los hechos con su habitual discurso "objetivo" salpicado por indicios de doble sentido, siempre dentro de un modo narrativo pleno de ambigüedades:

Lo encontraba con la cabeza inclinada sobre el plato, masticando reflexivamente. Bernardo levantaba los ojos cuando Jacinta ya estaba sentada a la mesa. Entonces, saliendo de su ensimismamiento, pedía para ella una ostentosa ensalada y le servía una copa de vino, en la que Jacinta apenas mojaba los labios. [123]

Aquí, las frases "ya estaba sentada a la mesa" y "apenas mojaba los labios" sugieren la irre realidad de Jacinta y configuran el "juego de coexistencia pacífica"⁴⁵ que supone la interacción entre personas reales y fantasmas. Luego, Stocker interroga a Jacinta sobre su pasado en entrevistas que siempre lo dejan

⁴³. Caillois: "Prefacio" a su Antología del cuento fantástico, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 9.

⁴⁴. Rosalba Campra, citada por Adam Gai: ob. cit., p. 36.

⁴⁵. A. Gai: ob. cit., p. 38.

"turbado" o "lo sorprendían", según nos confía el narrador.

Lo que en realidad procura Stocker es reconstruir la vida anterior de Jacinta, intentar llenar "los grandes espacios desérticos donde ambos se perdían" [123], lo que nos devuelve a la otra lectura según la cual todo -o gran parte- de lo que leemos en el texto no es otra cosa que la aventura mental de Stocker, pero de esto nos ocuparemos en otro apartado. Las respuestas de Jacinta al intenso interrogatorio de Stocker están, en cierto modo, subordinadas a las observaciones de la instancia narrativa, en el sentido de que Jacinta "apenas lo escuchaba" o que Stocker se quedaba "bloqueado por aquel silencio". Son, se diría, las prerrogativas de un fantasma, cuando la "conversación" acontece entre dos órdenes inconciliables.

Como prolongación de este pasaje se sitúa uno de los momentos más sugestivos del relato, donde se plasma una estrategia de insinuación de diversos sentidos y se hace evidente un juego de equívocos dentro del cual el lector puede comenzar a plantearse incertidumbres sobre los verdaderos límites de lo real en el texto. El narrador informa: "Jacinta no volvería a reunirse con él a la hora del almuerzo" [126], y esta "certeza" representa otro dato que nos sitúa ante las permanentes rupturas y reticencias con las que está construido el relato. Con relación a esto, leemos:

Y así fue. Pocas semanas después, al entrar

ella al restaurante y verlo en su mesa de costumbre, tuvo un momento de vacilación. Retrocedió, tomó por el lado interno del pasillo y se encontró junto al extremo de salida, pero separada de la calle por las vidrieras divididas por losanjes y adornadas con el escudo inglés. Dos personas se levantaron de una mesa. Jacinta optó por sentarse allí. Pero los mozos no se le acercaron. Creían, acaso, que había terminado de almorzar. Jacinta se quedó un rato, pellizcó unos restos de pan y se marchó. Nadie pareció advertir su presencia. [126]

Afirma M. E. Stern que en el momento en que "la genealogía real (...) fracasa, surge una genealogía fantástica dentro de la cual todas las combinaciones son posibles"⁴⁶, y esto podríamos suscribirlo al pasaje citado: lo real, a través de una sutilísima articulación de dobles sentidos, se va "deslizándose" poco a poco hacia un territorio donde se operan las diversas combinaciones real / irreal. Esto hace posible que en el restaurante la presencia fantasmal de Jacinta "intervenga" en la realidad concreta de las cosas -pellizcar unos restos de pan-, y que, al mismo tiempo, nadie pueda "advertir su presencia", pues es obvio que no se puede ver lo invisible, lo irreal. La línea que separa a la realidad de lo sobrenatural queda abolida y en su lugar se ponen en práctica "situaciones contradictorias" que, al decir de Bessière, funcionan

⁴⁶. M. E. Stern: ob. cit., p. 639.

"según una coherencia y una complementariedad propias"⁴⁷. Podría decirse, en suma, que la "fantasmalidad concreta" de Jacinta Vélez interviene activamente en la realidad cotidiana para dejarnos ver la profunda opacidad del mundo.

La otra escena clave tiene lugar durante una cena en casa de Stocker. Éste discute con el señor Sweitzer sobre asuntos religiosos. Jacinta está "presente" en esta cena:

Jacinta ocupó la cabecera⁴⁸. Cuando Lucas entró con la fuente había un cubierto de menos. Bernardo le hizo señas: apenas podía contener su impaciencia. Lucas tuvo que dejar la fuente, volvió instantes después trayendo una bandeja y dispuso el cubierto que faltaba con impertinente lentitud. [129]

Certera combinación de equívocos, las pistas que aquí ofrece el narrador nos inducen a aceptar que, las instancias de lo real y de lo imaginario, se presentan bajo varias posibilidades; su existencia depende de la reinterpretación de los hechos que haga el lector, por lo que o el fantasma "concreto" de Jacinta sólo puede

⁴⁷. I. Bessière: ob. cit., p. 11.

⁴⁸. Con relación a esta frase dice A. Prieto Taboada: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir", ob. cit., p. 722: "La combinación de las dos legalidades discursivas que se opera en la oración señalada coloca la existencia de Jacinta (...) dentro de una perspectiva y un sistema de crédito dobles: lo imaginario y lo real (la existencia natural o sobrenatural de Jacinta) revisten, por consiguiente, la misma consistencia, reclaman el mismo crédito y, a falta de otros indicios, sería imposible distinguirlos".

ser visto por Stocker o es el producto inquietante de su delirio, o bien su "presencia" es el reflejo de los pensamientos de ese fantasma. Aquí la "coexistencia de lo incompatible" atañe al menos a tres órdenes: en primer lugar, a la imaginación de Stocker, luego, a la realidad concreta representada por Sweitzer y Lucas, el criado de Stocker, y por último, a esa zona de "extrañamiento" habitada por el fantasma de Jacinta. Como dice Prieto Taboada, los tres órdenes reclaman el mismo "crédito" dentro de la "legalidad" discursiva del relato, en razón de que sólo adquieren sentido bajo una combinación de indicios reales e incertidumbres.

Ante la conducta -que aún no podemos calificar de "extraña" pues nos falta conocer la **verdad** de labios de doña Carmen- de Stocker, el señor Sweitzer se muestra "muy confuso". Más adelante, otro hecho viene a confirmarnos en la hipótesis de la convivencia en el relato de varios órdenes, que son al mismo tiempo inconciliables y convergentes, ya que ninguno logra "desautorizar" al otro, ofreciendo al lector la posibilidad de defender o cuestionar, alternativamente, la hipótesis que es impulsado a formularse:

Al leer [Sweitzer] se llevaba de cuando en cuando a la boca una almendra o trocitos de nueces o avellanas, colocados en un plato a su izquierda. (...) Con el pretexto de servirse, Bernardo puso el plato fuera de su alcance, entre Jacinta y él. Sweitzer lo miró con asombro. [130]

El "asombro" de Sweitzer nos asombra también, en tanto leemos el texto dentro del código de lo natural, y nos obliga a preguntarnos el porqué de estos pequeños enigmas. Una vez que descubrimos la verdad sobre Jacinta Vélez, estos hechos nos instan a revisar todo lo leído y así intentar dar respuestas precisas a los muchos equívocos, pero en buena medida sólo acabamos topándonos con todo un sistema de perspectivas y posibilidades de interpretación, y el enigma persiste con mayor desazón. Y leemos entonces, en medio de la farragosa discusión teológica entre Stocker y Sweitzer, otra frase que es como la ratificación de esta convivencia o alternabilidad, en "colisión asordinada", según Adam Gai⁴⁹, de discursos aparentemente contradictorios:

Jacinta permanecía ajena a todo, vaga, remota,
como disuelta en la atmósfera del comedor.
[131]

Las expresiones empleadas -"ajena", "vaga", "disuelta"- apuntan a la "fantasmalidad" (Adam Gai) de Jacinta "operando" dentro del ámbito real y manifiestan la fuerza intangible con que las sombras y los fantasmas configuran nuestro mundo, haciéndolo real dentro de su irrealidad. La "fantasmalidad concreta" de Jacinta interviene en la realidad, pero sin abandonar "el otro

⁴⁹. A. Gai: ob. cit., p. 38.

lado" al cual pertenece, porque, de todos modos, la presencia del fantasma no modifica nada, no produce cambios atribuibles a su "especial condición"; como ha dicho Gai: "El mundo sigue funcionando con aparente normalidad"⁵⁰.

En el tercer y último capítulo de Sombras suele vestir, inscrito en la perspectiva de Julio Sweitzer, quien investiga las razones por las cuales su socio Stocker le ha confiado la dirección de sus negocios y se ha recluso en un sanatorio, Jacinta únicamente "aparece" de manera indirecta, referida a través de un sueño de Stocker, que relata a Sweitzer, y de las informaciones que proporcionan doña Carmen, María Reinoso y Lucas.

A partir de estas averiguaciones, hay que reconstruir todo lo leído y conjeturar cuánto de real, cuánto de sobrenatural y cuánto de delirio onírico hay en el relato, y a qué silencios nos conduce la siempre ambigua e inquietante existencia de Jacinta Vélez.

⁵⁰. Ibid., p. 38.

2.2. EL INTIMO DESENCUENTRO DE BERNARDO STOCKER

El carácter desvalido de Stocker

Bernardo Stocker es, junto con Jacinta Vélez, el otro personaje central de Sombras suele vestir y, como veremos, el que condiciona prácticamente la totalidad de la trama. Según hemos podido constatar, si en el primer capítulo la perspectiva narrativa dominante es la de Jacinta, en el segundo prevalecerá la de Stocker. Claro está, esto puede resultar bastante relativo en un texto donde los puntos de vista de ambos personajes llegan a confundirse de tal manera que, a menudo, es difícil distinguir uno de otro.

Sin embargo, una vez conocido el desenlace que determina el relato -el suicidio de Jacinta-, tales perspectivas, sujetas a la constante intervención de un narrador sólo en apariencia "objetivo"⁵¹, parecen reducirse a una sola, la de Stocker. Si tal

⁵¹. Adam Gai: "Lo fantástico y su sombra: doble lectura de un texto de José Bianco", ob. cit., p. 46, se refiere al estado de "esquizofrenia" que marca esta confusión de perspectivas: "El pasaje de una perspectiva a otra, puede interpretarse como un rasgo

como observamos en el primer apartado de este capítulo, el relato de Bianco sugiere la posibilidad de convivencia de una Jacinta real y de una Jacinta fantasmal, este segundo capítulo puede verse como la confirmación de la existencia de un ámbito donde lo fantástico se configura como recurrente y tenaz -a la vez que casi imperceptible- reelaboración de la realidad.

La primera mención directa de Stocker ocurre hacia el final del primer capítulo, inmediatamente después de enterarnos de la muerte de la madre de Jacinta. Su nombre es pronunciado por vez primera por doña Carmen, quien le comunica a Jacinta que Stocker la ha llamado por teléfono; la muchacha ha quedado en encontrarse con él esa misma tarde en la casa de citas de María Reinoso. De entrada, pensamos que Stocker es uno de los clientes habituales de Jacinta. Algo más adelante encontramos más información sobre el personaje:

Y ahí estaba Stocker, en el departamento de María Reinoso. Tenía una cara percutida y un cuerpo juvenil, muy blanco, que la ropa falsamente modesta parecía destinada esencialmente a proteger. Cuando se la quitaba sin prisa, doblándola con esmero, verificando el lugar en que dejaba cada prenda de vestir, conquistaba la infancia. Surgía más desnudo que los otros hombres, más vulnerable: un niño casi desinteresado de Jacinta que acariciaba

de esquizofrenia de un narrador, que (...) habla de su yo como si fuera él, sea porque delira o porque en los sueños dicha sustitución es natural".

las distintas partes del cuerpo de ella sin preocuparse por el nexo humano que las vinculaba entre sí, como quien toma objetos de acá y de allá para celebrar un culto sólo por él conocido y después de usarlos los va dejando cuidadosamente en su sitio. [113-114]

Tal como nos lo transmite aquí el narrador, el aspecto y el carácter de Stocker se muestran bajo un matiz de desvalimiento, de desamparo: sus señas de identidad remiten a los de un individuo señalado por un cariz infantil, inocente, ensimismado⁵², remiten, por decirlo de alguna manera, al estado de lo virginal. Al aparecer "más desnudo que los otros hombres, más vulnerable", Stocker evidencia una personalidad que persigue obsesivamente compensar una carencia: el sentimiento de extrañeza del mundo real.

En función de esto, leemos que Stocker parece "celebrar un culto sólo por él conocido", lo que alude a esta obsesión por recrear un mundo exclusivo, absorto, virginal, donde se puede colmar el vacío que supone el extrañamiento de una realidad inaceptable, dentro de la cual se sentiría siempre desamparado, vulnerable. La celebración de este "culto", exclusivo y excluyente, significa romper con lo unidimensional del mundo real y de esta manera "traducir la multiplicidad interior del ser y de sus zonas

⁵². Gai: ob.cit., p. 48, dice al respecto: "El carácter ensimismado de Stocker es señalado repetidamente en el texto (linda, a veces, con el autismo)".

irracionales"⁵³. Esto es, la puesta en marcha del mecanismo fantástico.

En la misma escena el narrador nos entrega estos otros datos que procuran ser un primer acercamiento a la personalidad de Bernardo Stocker:

Una atención casi dolorosa se reflejaba en su semblante: lo contrario de olvidar, de aniquilarse en el placer. Se hubiera dicho que buscaba algo, no en ella sino en sí mismo, (...) la respuesta a una pregunta insistentemente formulada. [114]⁵⁴

En una primera lectura, estos rasgos de Stocker nos advierten que estamos ante un ser atormentado, complejo, de equilibrio psíquico incierto. No se trata de un simple cliente de Jacinta: en realidad, a través de ella, Stocker se busca a sí mismo, busca lo otro que habita dentro de él. Y esta búsqueda laboriosa lo llevará forzosamente a sostener una relación imaginaria con la realidad, que en ese momento de la lectura apenas podemos vislumbrar.

Bernardo Stocker es un próspero agente financiero.

⁵³. Paul Verdevoye: "Tradición y técnica de la literatura fantástica en el Río de la Plata", Anales de Literatura Hispanoamericana, VIII, 9, "Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer", Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 293.

⁵⁴. De alguna manera, esto guarda relación con el proceso de reelaboración de la imagen de Jacinta en la memoria de Stocker, según veremos más adelante.

Descendiente de inmigrantes suizos, heredó esa actividad de su padre, así como "sus colecciones de libros antiguos y su no desdeñable erudición en materia de exégesis bíblica" [118]. El estudio de la Biblia, según veremos, constituye un aspecto fundamental para la comprensión de la personalidad de Stocker⁵⁵ y representa una idea análoga al problema de la existencia de Jacinta Vélez y a la difícil dilucidación entre lo real y lo irreal en el relato.

Cuando Bernardo cuenta dieciséis años, su padre lo lleva a Berlín para que presencie una de las tumultuosas reuniones de la Unión Monista Alemana, institución de la cual era miembro. Después de que los "profesores laicos, los pastores licenciados y los teólogos oficiales" discuten sobre "cristianismo, evolucionismo, monismo; sobre (...) la influencia liberadora de Lutero; sobre tradición sinóptica y tradición juanina. ¿Había o no existido Jesús?" [119], su padre le alecciona de la siguiente manera:

"¡Qué noche! -murmuraba- ¡Y luego se habla de la moderna apatía religiosa! El estudio de la Biblia, la crítica de los textos sagrados y la teología no es nunca inútil, querido Bernardo. Recuérdalo bien. Hasta si nos hace pensar que Cristo no ha existido como personalidad

⁵⁵. Prieto Taboada: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", ob. cit., p. 726, dice: "La exégesis forma parte de un estilo de vida en el que la lectura clara -del libro de cuentas, de las cotizaciones- se convierte en una entrañable necesidad".

puramente histórica. Hoy lo hemos hecho vivir en cada uno de nosotros. Con ayuda de su espíritu se ha transformado el mundo, con ayuda de su espíritu lograremos transformarlo aún, crear una tierra nueva. Discusiones como la de hoy no pueden sino enriquecernos."
[119]

A través de la exégesis bíblica Bernardo Stocker puede, en cierto modo, dar vida a lo inexistente. Ya ha dicho Louis Vax que "es preciso que creamos en lo increíble"⁵⁶. "Con ayuda de su espíritu se ha transformado el mundo": esta frase parece sugerirnos que todo lo que leemos sobre Jacinta en Sombras suele vestir es de alguna manera el resultado de un proceso de transformación, la instauración de "otro mundo, con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo", según señala Irène Bessière⁵⁷. Y en correspondencia con esto, ¿no cabe acaso pensar que esas palabras de su padre, muchos años después se convertirán para Bernardo en una razón de ser, el fundamento para hacer vivir en él a Jacinta Vélez? Y al lograr esto a través del estudio y discusión de los textos sagrados, ¿no está cumpliéndose en cierto modo la idea análoga de revivir en él a Cristo? Con esta transformación, el plano de lo real se enriquece, se crea una "tierra nueva", un mundo

⁵⁶. Louis Vax: Arte y literatura fantásticas, ob. cit., p. 9.

⁵⁷. I. Bessière: ob. cit., p. 11 (texto original: "un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde").

en el cual Stocker puede reconocerse finalmente a sí mismo⁵⁸. Crear al otro es también crearse a sí mismo.

Pero esta constante reconstrucción de la realidad por parte de Stocker le conduce también a lo que podríamos llamar un automatismo, repitiendo mecánicamente todo lo que había hecho su padre:

Habían transcurrido muchos años, pero Bernardo continuaba asentando sus pasos en las huellas del señor Stocker, haciendo todo lo que aquél hizo en vida. Obraba sin convicción, quizá, pero de una manera no menos fiel. Se puso por delante ese ejemplo como hubiera podido elegir cualquier otro: las circunstancias se lo suministraron. A decir verdad, no le fue difícil adaptarse a la imagen de su padre. (...) Don Bernardo, después de morir, acudió puntualmente a la oficina (¿veinte, treinta, cuántos años más joven?), afeitado y hablando español sin acento extranjero... [120]

Podría decirse entonces que Bernardo Stocker carece de vida propia: toda su existencia es una repetición, o una proyección de la de su padre, y él, a su vez, todo lo proyecta a su alrededor. El modo como Bernardo "sustituye" a su padre no es menos fantasmal, menos ilusorio, que el modo como él mismo recrea al fantasma de

⁵⁸. Adam Gai: ob. cit., pp. 46-47, dice: "A la manera de su padre, Bernardo 'transforma el mundo', incluyendo en él, un fantasma. Su capacidad de fabulador está, además, fundamentada por su profunda erudición y sus dispares lecturas".

Jacinta. Francisco Rivera ve en esto una suerte de enajenación:

(...) la realidad que vemos con los ojos de Bernardo es la de un psicótico. Los fantasmas que él ve (Jacinta primero, luego su hermano Raúl), al igual que su manera de relacionarse con ambos a partir del suicidio de Jacinta, son productos muy tangibles de su enajenación, la cual había comenzado el mismo momento en que, al morir el fariseo de su padre, Stocker se dejó invadir y, lenta pero seguramente, poseer por el fantasma de éste, convirtiéndose en una especie de autómeta⁵⁹.

Según tal afirmación, buena parte de la existencia de Bernardo estaría condicionada por esta enajenación que le impide reconocerse en su yo -"nuestro indeleble, detestable yo", escribe Bianco en un ensayo de 1954⁶⁰- y le descalifica para distinguir entre lo real y lo irreal. "Obraba sin convicción, quizá, pero de una manera no menos fiel", es frase que apunta a ese estado de automatismo.

Cabe añadir, en el mismo sentido, que esta enajenación se deriva de unos códigos de conducta deshumanizadores, que imponen la escisión de la identidad: tanto el cómputo de los libros de cuentas y de la Bolsa de valores, como la aséptica erudición bíblica -ejercida sin el menor fervor religioso- y la estricta reiteración

⁵⁹. Francisco Rivera: "Aproximación a José Bianco", en La búsqueda sin fin, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 173.

⁶⁰. "Digresión", en Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 150.

de los actos diarios, se rigen por este patrón común consistente en el inflexible ejercicio de una lucrativa racionalidad mercantil y en la estéril repetición de los vínculos familiares, que resulta incapaz de dar cuenta de los enigmas que confrontan al individuo.

Al aplicar esta fría racionalidad a los demás, Bernardo Stocker no hace otra cosa que ahondar en su innato desvalimiento, reconocerse en su sentimiento de extrañeza con respecto al mundo real:

El sufrimiento ajeno le inspiraba demasiado respeto para intentar consolarlo: Bernardo Stocker no se atrevía a ponerse del lado de la víctima y sustraerla al dominio del dolor. (...) Así, llevado por sus escrúpulos, Bernardo Stocker aprendió a desconfiar de los impulsos generosos. Más tarde había conseguido reprimirlos. Compadecemos al prójimo, pensaba, en la medida en que somos capaces de auxiliarlo. Su dolor nos halaga con la conciencia de nuestro poder, por un instante nos equipara a los dioses. [117]

Aun así, tan implacable conducta frente al dolor ajeno, signo evidente de una aguda carencia interior de vínculos seguros con la realidad de las cosas, no le impide vislumbrar, siempre de manera impasible, lo que creemos que es el aspecto central que marca los actos de Bernardo Stocker en la trama de Sombras suele vestir: el dolor irreparable ante la pérdida del ser amado. Es un dolor que genera el desajuste del individuo con el mundo:

Pero el dolor verdadero no admite consuelo. Como este dolor nos humilla, optamos por ignorarlo. Rechazamos el estímulo que originaría en nosotros un proceso análogo, aunque de signo inverso, y el orgullo, que antes alineaba nuestras facultades del lado del corazón y nos inducía fácilmente a la ternura, ahora se vuelve hacia la inteligencia para buscar argumentos con que sofocar los arranques del corazón. Nos cerramos a la única tristeza que al herir nuestro amor propio lograría realmente entristecernos. [117]

Es justamente este proceso interior -la experimentación del dolor inmensurable- lo que propiciará en Stocker una ruptura y una transformación, esto es, un estado alucinatorio poblado de fantasmas como respuesta involuntaria a sus excesos analítico-racionales, pues, como lo indicara Irène Bessière, las "presencias, apariciones y fantasmas son el resultado de un esfuerzo de racionalización. Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias"⁶¹.

Por otra parte, y bajo otros aspectos, la alucinación de Stocker puede ser vista como una forma de locura, si nos remitimos a la condición de esencial ensimismamiento del carácter de Bernardo, a su configuración dentro de un ámbito signado por la

⁶¹. I. Bessière: *ob. cit.*, p. 12 (texto original: "Les apparences, apparitions et fantasmes, sont le résultante d'un effort de rationalisation. Le fantastique, dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs incohérences").

inocencia y el desvalimiento interior, y aquí conviene citar al mismo José Bianco cuando dice que "la inocencia adquiere por momentos ese carácter de extraña locura que es una de las formas de la lucidez"⁶².

La reconstrucción de otra vida

Al final del primer capítulo leemos que Stocker le propone a Jacinta Vélez que se vaya a vivir con él. Es un diálogo que supuestamente tiene lugar en la casa de citas de María Reinoso el mismo día de la muerte de la madre de Jacinta; en algún momento le dice Stocker:

-Habremos de entendernos. En fin, lo espero, quiero creerlo. Hay serpientes, ratones y buhos que fraternizan en la misma cueva. ¿Qué nos impide fraternizar a nosotros? [115]

Hay en las palabras de Stocker cierta ansiedad por "querer creer" en que sus deseos se cumplan, pero siempre hemos de percibir estos deseos con un indeleble matiz de incertidumbre, de indecisión, como si Stocker no estuviera muy seguro de sus propios

⁶². "El corte, de Fernando Sánchez Sorondo", en "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", compilación de J. G. Cobo Borda, ob. cit., p. 31. El texto se puede fechar en 1979-1980.

actos. Su relación con Jacinta transcurre en medio de este tejido de vacilaciones.

Según continuamos viendo el desarrollo de esta relación, se van sucediendo estos momentos de velada incertidumbre. Así, en el segundo capítulo, cuando el narrador nos da a entender que Jacinta ha aceptado vivir con Stocker y, en consecuencia, la vemos "instalada" en el "departamento de la plaza Vicente López" [118], observamos que las conversaciones que sostienen ambos personajes en el restaurante donde suele almorzar Bernardo incluyen una serie de frases -adscritas al narrador o a Stocker- cargadas de dubitaciones, reticencias, temores, ciertos silencios:

Trataba de animar la conversación, temiendo el momento en que habrían de separarse. (...) Otras veces, intentando reconstruir la vida anterior de Jacinta, conseguía arrancarle algunos detalles materiales que hacían destacar los grandes espacios desérticos donde ambos se perdían. Porque tenía la sensación de que Jacinta había perdido su pasado, o estaba en vías de perderlo. [123]

Y Bernardo continuaba preguntando, ya sumergido en plena futilidad. (...) acudía a nuevos temas de conversación. Ahora se esforzaba en resucitar su miserable pasado común. [124-125]

A través de estos pasajes, cabe observar el empeño de Stocker por encontrar respuestas a sus carencias de información con respecto a Jacinta, que en el momento de la lectura atribuimos a su

natural deseo de conocer más aspectos de la vida de la mujer con la cual vive ahora.

Cuando nos enteramos después que Jacinta se ha suicidado y, por lo tanto, pensamos que estos y otros encuentros no pueden haber tenido lugar en el tiempo real del relato, todas las incertidumbres y dudas comienzan a cobrar un sentido insospechado. Ante nosotros se abre una nueva dimensión de los acontecimientos. Si Jacinta es un fantasma, ¿es posible entonces admitir que tales encuentros sí han podido ocurrir y así tenemos una "interacción" entre Stocker y la "fantasmalidad concreta" de Jacinta? Y si todo es el resultado de una alucinación de Bernardo⁶³, ¿lo que leemos es sólo una mera fantasía, el producto ilusorio de una mente enajenada, o acaso muchos de esos momentos evocados sí han tenido lugar realmente con anterioridad y ahora son reconstruidos y revividos dentro de la atormentada vida psíquica de Stocker?

Como hemos visto, Sombras suele vestir está construida según un intrincado juego de ambigüedades y equívocos, donde se suceden los pequeños enigmas, que no siempre encuentran una solución lógica, ni siquiera cuando ya hemos descubierto el desenlace. Y desde el momento en que nos vemos obligados a participar en este complejo juego de indicios y contraindicios, podemos afirmar que

⁶³. A. Gai: ob. cit., p. 44, afirma que el relato sobre Jacinta no es otra cosa que la "transcripción de una experiencia alucinatoria" de Stocker.

ambas posibilidades tienen fundamento, pues la propia naturaleza del texto nos impide rechazar una u otra⁶⁴. En este apartado trataremos de ver ante todo las alucinaciones de Bernardo Stocker, o su "locura".

En el último pasaje citado del relato, Stocker intenta "reconstruir la vida anterior de Jacinta": es una de las varias pistas que el narrador ha ido dejando aquí y allá a lo largo de los dos primeros capítulos, y que apuntan al hecho de que la existencia de Jacinta quizá resulta demasiado vaga y los datos que nos son proporcionados pueden resultar muy engañosos. Es decir, las circunstancias de la vida de Jacinta se deducen no de la configuración de su historia particular sino del ámbito de la imaginación; como ha señalado Marcel Schneider:

Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación⁶⁵.

Una vez descubierto el hecho del suicidio de Jacinta, podemos

⁶⁴. Dice A. Gai: ~~ob. cit., p. 50: "Sombras suele vestir"~~ es una expresión de la posibilidad de presentar dos discursos distintos, uno fantástico y otro psicótico, a través de un mismo enunciado, sólo que éste asume, en cada caso, diferentes funciones". Creemos que ambos discursos son intercambiables en razón de la coexistencia en el relato de los órdenes de lo real y lo irreal.

⁶⁵. Citado por Todorov: ~~Introducción a la literatura fantástica~~, ob. cit., p. 47.

percibir que esta reconstrucción se desliga del orden de lo real para adquirir verdadero sentido en el orden de lo ilusorio. Stocker está imaginando una historia -la está recreando-, pero ignoramos cuáles son los límites de esta historia, dónde comienza y dónde termina el mundo imaginado. Vemos también que Stocker tiene la "sensación de que Jacinta había perdido su pasado, o estaba en vías de perderlo", velada alusión al silencio que supone la muerte de la muchacha, pero igualmente al desconocimiento por parte de Stocker del pasado de su amante. Volvamos a la misma "conversación" en el restaurante":

-¿Recuerdas la primera vez que nos encontramos? Siempre nos hemos visto en el mismo cuarto. ¿Y la última? Yo te esperé mucho tiempo, media hora, tres cuartos de hora. Nunca llegabas. Creo que mis deseos te hicieron venir. Y ahora mismo creo que mis deseos te vencen, te retienen. [125]

La confesión de Stocker de que únicamente se han visto en el mismo lugar -la habitación en casa de María Reinoso- parece negar cualquier otro encuentro dentro del plano real de la ficción. Por consiguiente, esta misma conversación en el restaurante es ilusoria, así como lo serían también los encuentros de Jacinta con Bernardo en la casa de éste y en la secuencia de la cena con Julio Sweitzer. Si Jacinta ha muerto, y si Stocker sólo se veía con ella durante sus citas sexuales en la casa de la alcahueta María

Reinoso, entonces hemos de concluir que la imaginación de Stocker ha elaborado todos estos diálogos y, en consecuencia, el lector puede preguntarse cuáles son los datos pertenecientes a la esfera de lo real y cuáles son "manipulados" por la mente de Stocker.

En tal sentido, si en el primer capítulo veíamos que durante el velatorio de la madre de Jacinta, doña Carmen le comunica a ésta que Stocker la ha llamado por teléfono para concertar una cita y a pesar de todo ha decidido ir esa misma tarde a encontrarse con su cliente, y luego el narrador nos describe ese encuentro, aquí las palabras de Stocker no hacen otra cosa que poner en tela de juicio la veracidad de este hecho. En efecto, Bernardo dice que en su última cita la esperó "mucho tiempo", mas ella "nunca llegaba"; lo factible aquí es cambiar el pretérito imperfecto por el indefinido para dar con el hecho real: Jacinta "nunca llegó" a su cita con Stocker. Ya sabemos por qué: Jacinta se suicidó esa misma tarde. Los detalles sobre esta cita fatalmente frustrada los conoceremos de boca de María Reinoso, cuando se los revela a Sweitzer hacia el final del relato:

¿De Stocker? Ah, un hombre muy serio, muy distinguido. Hace mucho que frecuenta esta casa. Aquí conoció a Jacinta, pobrecita, y simpatizó con ella en seguida. Se vieron durante un mes, dos o tres veces por semana. Siempre en mi casa. Me hablaba Stocker, y yo le daba el mensaje a Jacinta. El día que murió la señora de Vélez, Jacinta había quedado en venir. A mí me pareció extraño, pero ella

misma se había empeñado. Llega Stocker, y Jacinta que no viene. Yo le explico la demora. Esperamos. Al final, ya preocupada, hablo por teléfono y me entero de la desgracia. A Stocker lo impresionó muchísimo. Me dijo: "María, déjeme solo en este cuarto". Y allí se quedó hasta muy tarde. Es un sentimental. [145-146]

De modo que la relación entre Stocker y Jacinta sólo ha durado un mes y se confirma el hecho, admitido por Stocker, de que sus encuentros han tenido lugar exclusivamente en casa de la señora Reinoso. Y al recibir la fatal noticia, recalcándose que "lo impresionó muchísimo", Stocker se encierra en la soledad de aquella habitación del placer, por así decir, para expresar su dolor irremediable, su abrupta carencia, que habrá de proyectarse en todo el relato a través de la reconstrucción que hace de la vida de Jacinta, el objeto de su deseo, que ha perdido para siempre en el plano de lo real y que aún seguirá poseyendo dentro de su alucinación, en el ámbito de lo onírico-fantástico.

Mediante la fuerza de la imaginación de su amante, Jacinta "aparece" -o "resucita", lo que remite a las palabras del padre de Bernardo, esto es, a "hacer vivir" a Jesucristo en cada uno- en el mundo de los vivos. Y esto acontece porque, tal como lo señala Todorov, en el mundo real operan fuerzas misteriosas, y el deseo es una fuerza que provoca rupturas con una realidad experimentada como algo insoportable. Así nos lo hace saber Stocker: "Creo que mis

deseos te hicieron venir". En relación con esta frase escribe Prieto Taboada:

En esta otra declaración de doble sentido el deseo se establece como un lugar de paso más entre los dos códigos de lo fantástico, cuya ambigüedad y la de las relaciones afectivas son indisolubles⁶⁶.

Memoria y locura

Resulta indudable que en Sombras suele vestir el deseo cumple una función primordial, ya que, como hemos afirmado, la muerte de Jacinta -el objeto del deseo- provoca el dolor irremediable que supone el vacío en el plano de lo real, y con ello se reintroduce un orden en la incomprensibilidad del mundo. Puede decirse que la intensidad y lo inmensurable del deseo constituyen un procedimiento determinante para llegar a la sensación de lo fantástico. La pérdida del ser amado entraña una carencia y, como señala Bessièrre, lo fantástico "se construye sobre una vasta carencia colectiva"⁶⁷. En Sombras suele vestir los sinuosos rodeos para exhibir y a la vez ocultar, enmascarar, la obsesiva búsqueda de sí mismo y de lo otro

⁶⁶. Prieto Taboada: ob. cit., p. 724.

⁶⁷. I. Bessièrre: ob. cit., p. 25 (texto original: "il se construit sur un vaste manque collectif").

-o del otro-, desembocan fatalmente en el deseo, a su vez enmascarado, desplazado, siempre incolmable⁶⁸.

En la misma escena del restaurante le dice Stocker a Jacinta - o a su fantasma:

Temo que un día desaparezcas, y si te fueras no me quedaría nada de ti, ni una fotografía. ¿Por qué eres tan insensible? En una sola ocasión te has entregado a mí por completo. Estabas indefensa. Llorabas. Lograste conmoverme. Por eso comprendí que no sufrías. Fue nuestro último encuentro en casa de María Reinoso. (...)

-En casa de María Reinoso eras humana. En aquella época tenías un carácter atormentado. Me contabas lo que te sucedía. A veces me gustaría verte de nuevo allí. ¿Cómo eran los demás cuartos? Tú has estado en esos cuartos con otros hombres. ¿Quiénes eran esos hombres? ¿Cómo eran? (...)

-Me intereso en esos hombres porque han estado mezclados a tu vida, como me intereso en mí mismo, en el yo de antes, con una especie de afecto retrospectivo. [125]

El juego de ambigüedades está aquí acentuado de una manera penetrante. Las frases de doble sentido se suceden casi sin cesar.

⁶⁸. Hugo Beccacece dice en relación con este punto: "Lo inquietante en la obra de Bianco es el modo en que el deseo se desplaza e inviste a otros seres de las cualidades que, en verdad, atraían en otra persona, le destinataria original de aquel impulso primero. Al mostrar una y otra vez en sus relatos ese proceso perverso por el que el amor tuerce su dirección, Bianco denuncia la labor de la fantasía antes que el trabajo de la represión que puede obligar a desviar el deseo por razones morales". En "Estudio preliminar" a José Bianco: Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, ob. cit., p. 16.

En estos pasajes se formula a la perfección un procedimiento narrativo cuyo principio debe estar constituido por lo que Bianco ha denominado "una entonación fundamentalmente engañosa"⁶⁹. En primer lugar, Stocker manifiesta su temor ante la perspectiva de que Jacinta "desaparezca" y no deje rastro alguno, lo cual es una velada alusión al hecho de que la muchacha ya ha muerto y sólo subsiste la desesperada imagen que el propio Stocker proyecta de ella. Por esta razón, su imagen resulta vacilante, oscilante, puesto que Bernardo sólo dispone como "elementos de reelaboración" la memoria de los fugaces encuentros en la casa de citas y los precarios datos que ha podido obtener en el inquilinato donde vivían los Vélez. Como dice Frances A. Yates en su clásico estudio El arte de la memoria:

El notable poder que el alma tiene de recordar cosas y palabras es prueba de su divinidad; así como también lo es su poder de invención, no ya en el sentido de inventar los temas o cosas de un discurso, sino en el sentido genérico de invención y descubrimiento⁷⁰.

Por esto, Adam Gai apunta que Stocker,

⁶⁹. "~~El corte~~", de Fernando Sánchez Sorondo", ob. cit., p. 31.

⁷⁰. F. A. Yates: El arte de la memoria, Madrid, Taurus, 1974, p. 63. Sobre el tema de la memoria, véase también Henri Bergson: Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1987.

Decide ir por las mañanas al inquilinato para conocer a Raúl y llevarse, según testimonio de la encargada, "papeles, libros, cuadros", que le permitirán, juntamente con sus recuerdos y fantasías, elaborar su visión⁷¹.

Si Stocker siente temor porque de Jacinta no quedará "ni una fotografía", es de suponer que no ha encontrado ninguna entre los papeles que se ha llevado del inquilinato, carencia que remite a un extrañamiento irreversible, al definitivo vacío de la muerte. Pero también la "insensibilidad" que Stocker recrimina a su amante es factible atribuirle a su naturaleza fantasmal, aquella que una fotografía no podría fijar.

Es necesario reiterar que la figuración de la realidad, como un espacio dentro del cual caben por igual lo natural y lo sobrenatural, representa un cruce de concepciones o perspectivas contradictorias, que organizan todos los aspectos de Sombras suele vestir y que, a la vez, se encuentra organizado por ellos.

A continuación leemos que Stocker invoca el último encuentro entre ambos en casa de María Reinoso: cabe inferir que se refiere a aquel encuentro el día de la muerte de la señora de Vélez, ubicado al final del primer capítulo, pero tal cita no ha tenido lugar, porque Jacinta se suicidó esa misma tarde. El "último encuentro" es en realidad la síntesis de todos los encuentros

⁷¹. Gai: ob. cit., p. 46.

anteriores sostenidos con Jacinta y que ahora son proyectados - "resuenan"- en la mente de Stocker, como una compensación necesaria del momento deseado e interrumpido abruptamente. La imposibilidad de concreción de la relación amorosa da paso a una fabulación que amalgama, condensa y transforma lo que suponemos realmente aconteció en aquellos encuentros previos. El "último encuentro" es, pues, la evocación de otro silencio del relato: el dolor abrumador ante la pérdida irreparable de aquello que representa, para él, un vital asidero a la trama del mundo, el vacío que se produce tras la subversión del orden natural que trae consigo la muerte.

Para Enrique Anderson Imbert, la experiencia de lo fantástico entraña "una visión muy humana, una catarsis para satisfacción de nuestras necesidades más imperiosas"⁷². En el relato, esta "catarsis" se traduce en la alucinación de Bernardo Stocker, lo que nos llevaría a admitir que, la historia de Jacinta Vélez, no es más que el instrumento del que se vale su amante, para expresar todo su desamparo con respecto a una "legalidad" (Bessière) que de pronto se le ha vuelto extraña, conflictiva, insoportable⁷³.

La "fantasmalidad" de Jacinta -aún no sospechada por el lector

⁷². E. Anderson Imbert: Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 254.

⁷³. I. Bessière: ob. cit., p. 12: "la legalidad (...) deviene irreal cuando el presente es considerado totalmente problemático" (texto original: "les lois (...) deviennent celles d'un irréalisme lorsque l'actualité est tenue pour totalement problématique").

en este momento de la lectura- se insinúa del modo más sutil en esta frase: "En casa de María Reinoso eras humana". Una vez descubierto el juego de Bianco, tal como está planteada la frase y la meticulosidad con la que el autor ha trabajado su historia para crear la ambigüedad, nos conduce a una incertidumbre mayor: la dificultad de discernir si Stocker está realmente hablando con el fantasma "concreto" de Jacinta o si, el hecho, sólo tiene lugar dentro de su fantasía. Incluso cabe preguntarse si, dentro de esta fantasía, Jacinta es un fantasma perfectamente reconocido por el propio Stocker en su naturaleza fantasmal, la única tenida por válida dentro del espacio de sombras así reconstruido, puesto que la Jacinta "real" se desdibuja irremediabilmente en el ámbito de lo natural, en virtud del desconocimiento, aun parcial, por parte de Bernardo del pasado de ella y a la escasez de datos de que dispone para poder evocar su "virtualidad". Esto es, que Stocker está en pleno conocimiento de que su "Jacinta" es menos la reproducción fiel de un ser borroso suscrito al orden de la legalidad -lo natural- que la justificación de sus recónditos deseos a través de un "reemplazo" portador de una historia en la cual reconocerse, vale decir, de un fantasma concreto. Prieto Taboada lo plantea de un modo parecido:

Stocker se revela como un "tramposo" que subconscientemente utiliza a Jacinta de pretexto, pero también como la víctima de un fantasma: el del

deseo reprimido que la existencia de "Jacinta" a la vez delata y encubre. Trascender lo convencional, lo "razonable", como hace Stocker, equivale a perder la razón, a sufrir un íntimo desencuentro (la alucinación, el deseo inconfesable). El desajuste del sujeto se refleja en la relación entre la realidad y la imaginación, tema del género fantástico que recurre en toda la obra de Bianco y que subvierte los poderes de sus personajes⁷⁴.

Puede afirmarse que este "íntimo desencuentro" es lo que condiciona la conducta toda de Bernardo Stocker. Su profundo desvalimiento y su vulnerabilidad psíquica, aunados a su asidua y sistemática lectura de la Biblia, su despiadado respeto por el dolor ajeno ("Lograste conmoverme. Por eso comprendí que no sufrías" [125], le dice a Jacinta), y el hecho de ser a la vez un razonador y un sentimental, marcan tal desajuste de su personalidad⁷⁵; así parece corroborarlo el mismo Stocker: "me intereso a mí mismo, en el yo de antes, con una especie de afecto retrospectivo".

En el largo y substancial pasaje de la cena en casa de Stocker, encontramos otras frases que remiten siempre al "íntimo desencuentro" de Bernardo y a la intrincada ambigüedad de lo real y de lo imaginario:

⁷⁴. Prieto Taboada: ob. cit., p. 725.

⁷⁵. Prieto Taboada: ob. cit., p. 726, se refiere también a la "profunda escisión de Stocker".

Bernardo, mientras lo saludaba [a Sweitzer], reflexionaba en la ambigüedad de Jacinta. [128]

Bernardo continuaba exponiendo. Con las palabras desaparecía su mal humor de los primeros momentos. Se había vuelto a encontrar a sí mismo, estaba satisfecho de su seguridad, de su memoria, de su erudición. (...) Buscó la aprobación de Jacinta. [129]

Se fue a sentar junto a la chimenea (...) A Jacinta le repugnaba el espectáculo del fuego. ¡Y él, que hubiera deseado consumirse como esos troncos, desaparecer de una vez por todas! [132]

[Stocker:] Mi convicción pertenece a un orden de verdades que acatamos con el sentimiento, no con el raciocinio. [133]

Como podemos observar una vez más, la voz narrativa se conjuga con la perspectiva del personaje -Stocker-, lo que hace difícil dilucidar una de la otra, y así los ya frágiles límites existentes entre lo real y lo irreal acaban por diluirse. Ambos órdenes se suceden de tal manera que pueden llegar a ser intercambiables: se opera lo que Harry Belevan llama un "desbordamiento del sentido de la escritura"⁷⁶.

Según hemos visto, en virtud de las contradicciones entre los diversos verosímiles, el relato fantástico encierra, al decir de Irène Bessière, "una lógica narrativa" que refleja "las

⁷⁶. H. Belevan: Teoría de lo fantástico (Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica), Barcelona, Anagrama, 1976, p. 86.

metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo"⁷⁷. En otras palabras, se puede apostillar que lo fantástico existe por la "perversión" de los criterios relativos a lo real y lo anormal. Italo Calvino, uno de los grandes creadores de literatura fantástica del siglo XX, lo ha expresado de manera muy transparente al afirmar que la materia de lo fantástico

(...) es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. El problema de la realidad de lo que se ve -cosas extraordinarias que tal vez son alucinaciones proyectadas por nuestra mente; cosas corrientes que tal vez esconden bajo la apariencia banal una segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible- es la esencia de la literatura fantástica, cuyos mejores efectos residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables"⁷⁸.

Y tal como dice el autor italiano, "la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige" es la única realidad que Bernardo Stocker acaba por reconocer. Su conducta durante la escena en el comedor de su casa desconcierta a su

⁷⁷. I. Bessière: ob. cit., p. 10 (texto original: "il suppose une logique narrative (...) qui reflète, sous l'apparente jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire").

⁷⁸. Italo Calvino: "Introducción" a Cuentos fantásticos del XIX, 2 vols., Madrid, Ediciones Siruela, 1987, v. 1, p. 9.

invitado, Sweitzer, porque Stocker es ya incapaz de distinguir entre los órdenes de lo natural y lo sobrenatural y su alucinación lo va conduciendo paulatinamente a una forzosa enajenación; como apunta Francisco Rivera, "asistimos a las diversas etapas de la desintegración de una personalidad"⁷⁹.

Cuando leemos que Stocker "reflexionaba en la ambigüedad de Jacinta", esta acción pareciera sintetizar el asunto central de Sombras suele vestir: nos indica, con penetrante ironía, que la problemática existencia de Jacinta Vélez está "puesta a prueba" a cada instante y que lo verosímil de la historia quizás puede llegar a transformarse en una interminable y desproporcionada paradoja. Stocker reflexiona sobre la ambigüedad de un ser real que a su vez ha sido reelaborado con todas sus correspondientes ambigüedades en el marco de su alucinación.

El lector percibe, en una primera lectura, que tal reflexión es perfectamente natural porque remite a la conducta de Jacinta, a su actitud reservada respecto a las proposiciones y demandas de su amante -"Las contestaciones de Jacinta eran reticentes" [128]-, pero después de conocer el desenlace del relato, esa ambigüedad específica se torna, tal como hemos señalado anteriormente, en ambigüedad general y la reflexión de Stocker se desplaza entonces a otro orden, donde se propicia una interrogación sobre la

⁷⁹. F. Rivera: ob. cit., p. 173.

identidad del sujeto y sobre los acontecimientos, tal como propone Bessière⁸⁰.

La contradicción entre raciocinio y sentimiento, tan marcada en la personalidad de Stocker, encuentra su punto de inflexión, por así decir, cuando éste declara, en pleno intercambio de opiniones con Sweitzer en torno a la cuestión de la existencia histórica de Jesucristo, que su convicción "pertenece a un orden de verdades que acatamos con el sentimiento, no con el raciocinio"⁸¹.

El rígido ejercicio de una racionalidad basada en la especulación lucrativa y la lectura exacta y desapasionada -de las cotizaciones de la Bolsa de valores, de los textos sagrados- impone unas normas de conducta tales que conducen a Stocker a reconocer los límites de los poderes de la razón, lo que supone también reconocer los límites del mundo constituido. De esta forma, se produce una íntima discordia consigo mismo cuando Stocker se ve obligado a admitir la fundamental contradicción -alienación cotidiana y genealógica- en la que vive, ya que no ha hecho otra

⁸⁰. I. Bessière: ob. cit., p. 14, plantea de hecho que lo fantástico supone una interrogación sobre la "definición del estatus del sujeto" ("une définition du statut du sujet").

⁸¹. Es interesante constatar cómo coincide esta frase con las ideas expresadas por Bianco en una entrevista: "Las personas que me conocen no ignoran mis convicciones, y digo convicciones, y no ideas, porque no soy un pensador. Mis convicciones, más fuertes que yo mismo, pertenecen a ese orden de verdades que no acatamos con el raciocinio, sino con el sentimiento. Verdades sensibles al corazón". "Conversación con José Bianco", entrev. con Danubio Torres Fierro, en Ficción y realidad, p. 405.

cosa que repetir mecánicamente una historia -la de su padre- que no corresponde con su verdadera identidad, que ha estado viviendo una impostura y ahora puede vislumbrar su desvalimiento afectivo, su vulnerabilidad, su desavenencia con los principios que sostienen el devenir de las cosas. Y, partiendo de la práctica de la exégesis bíblica, acaba por albergar la inútil aspiración de la "salvación" a través del amor de Cristo, asimilarse a un "rebaño" donde "vegetaban otros seres en un estado de misteriosa bienaventuranza, desasidos de la realidad y despreciados por los demás hombres" [134].

Puede decirse entonces que la misma exégesis bíblica aparece sustentando la construcción fantasmagórica de Stocker y ampara su ansia de salvación⁸²; en una anécdota, presuntamente referida por Jacinta, nos cuenta Stocker de un cuadro con la imagen de Cristo que al romperse contra el suelo se descubre que "Cristo no era Cristo":

Era una estampa antigua, un collage de la época colonial adornado en los bordes con terciopelo azul, arrugado, cubierto con un vidrio convexo. Al romperse el vidrio se pudo ver que la imagen era una Dolorosa. Le habían

⁸². Jorge Luis Borges señala que en Sombras suele vestir, "Bianco nos cuenta una historia donde, tal como sucede en la realidad, lo cotidiano y lo fantástico se entretajan. Ayuda a lo fantástico la gravitación de la Biblia, tantas veces recordada y citada por los protagonistas". En "Página preliminar" a José Bianco: Ficción y reflexión, p. 9.

dibujado a pluma rizos y barba, le agregaron la corona de espinas, el manto estaba disimulado por el terciopelo. [133-134]

El tema de la imagen "doble" de Cristo y la Dolorosa funciona como evidente idea análoga a la situación que vive Stocker: el "falso Cristo" no sería otro que Stocker, quien ha estado ocultando otra imagen y que al irse desdibujando y perdiendo sus rasgos "falsificados" va dando paso a otra imagen, la "Dolorosa", que equivaldría a los rasgos -incierto, ilusorio- de Jacinta Vélez. Esto nos remite de nuevo a las palabras que Bernardo ha escuchado de su padre cuando tenía dieciséis años y que se refieren a la "vivificación" de Cristo. Stocker ha estado, pues, "vistiendo la sombra" de Jacinta, la ha hecho revivir y, de esta manera, ha transformado para sí un mundo que resulta conflictivo para seres que, como él, deben vivir en un "estado de misteriosa bienaventuranza". El "falso Cristo" oculta en realidad otra imagen apócrifa: una "Dolorosa" que es a la vez la imagen ilusoria de un fantasma.

En el último capítulo de Sombras suele vestir asistimos a lo que es posible definir como el "declive psíquico" de Bernardo Stocker. Este le ha escrito una carta a su socio, Sweitzer, pidiéndole que se ocupe de sus negocios en virtud de que se ha internado en un sanatorio para someterse a "una cura de reposo". Stocker deja entrever cierto aspecto de su estado: "Cualquier

esfuerzo me fatiga" [135]. En relación con esto dice Bianco:

¿Quién no conoce los abandonos del hombre? Por lo común, es incapaz de elevarse a la santidad, y comprende, a medida que pasan los años, que sólo puede caer hasta cierta degradación⁸³.

La degradación de Stocker se manifiesta en el ámbito de la enajenación mental: al no poder solucionar su honda contradicción racional/sentimental que le impide seguir sosteniendo la impostura que ha heredado y asumido de su padre, y al sentirse desamparado ante un sentimiento de extrañamiento que lo divorcia de una "legalidad" insoportable⁸⁴, entonces opta por recluirse en un sanatorio para enfermos mentales.

La locura, dice Mirta E. Stern, "en tanto ruptura o quiebra de las relaciones entre el yo y el mundo externo, implica (...) la desestructuración de la realidad"⁸⁵. Pero la "locura" de Stocker se relaciona menos con trastornos mentales meramente clínicos y con una ruptura de los mecanismos que sostienen a la razón que con el

⁸³. "Digresión", en José Bianco: Ficción y reflexión, p. 151.

⁸⁴. Louis Vax: ob. cit., p. 28, señala: "El sentimiento de extrañeza del mundo exterior se explica de esta manera: el hombre ha cesado de utilizar la percepción con vistas a la acción o al conocimiento (que es acción intelectual), y soporta la presencia opaca, abrumadora y pesada de las cosas".

⁸⁵. M. E. Stern: "Los mecanismos de la ambigüedad en Sombras suele vestir", ob. cit., p. 652.

"íntimo desencuentro" señalado por Prieto Taboada que, a nuestro parecer, denota un estado de esencial desvalimiento y ensimismamiento ya indicado en el personaje, lo cual se corresponde igualmente con la experimentación del dolor inabarcable ante la desaparición del ser objeto de deseo y con la manifiesta incapacidad -o dificultad- de distinguir entre los hechos del sueño -o la alucinación- y los hechos de la realidad.

Cuando Julio Sweitzer lo visita en el sanatorio -previamente, el director le ha dicho a éste: "El señor Stocker no es un enfermo, como usted sabe" [136]- Stocker le cuenta que Jacinta "se fue" después de una discusión -"Discutíamos. Yo le hacía preguntas, la exasperaba. Uno siempre exaspera a las personas que quiere" [141]- y le revela la honda incertidumbre a la que le conduce este vacío:

(...) yo la necesito. ¿Cree usted que vendrá, don Julio? Yo antes creía, pero ahora dudo de todo. ¿No cree usted en los sueños, don Julio? Yo tampoco creía, pero últimamente...[141]

Con tales palabras, Bernardo Stocker pone de manifiesto un estado en el que es patente su desamparo con respecto al mundo que le rodea: "ahora dudo de todo". Y ésta pareciera ser, también, una de las tantas muestras de doble sentido que presenta el relato: a partir de las dudas que atormentan a Stocker el lector, a su vez, se verá en la obligación de comenzar a dudar de todo lo leído hasta

este momento. Las dudas de Stocker suponen, pues, una "desestructuración" del ámbito de lo real dentro de la ficción narrativa.

Para abundar en la "extraña locura" (Bianco) de Stocker, Hernán Lara Zavala ha señalado lo siguiente:

Stocker sufre de una perturbación "norte-noroeste", como se dice cuando se alude a la locura de Don Quijote. Su ilusión es obra del espíritu, y de la imaginación. Como muchos de los personajes "locos" de la literatura, Stocker habita el espacio donde se producen los espejismos, que es el que hace posible al arte⁸⁶.

Es un juicio que nos parece bastante acertado. La alucinación de Stocker, su "íntimo desencuentro", constituye un proceso creativo en sí mismo: el suyo es un acto de reelaboración de los elementos que conforman la realidad a través de las facultades de la fantasía creadora, de la fuerza inventiva de la imaginación. De alguna manera Stocker lleva a cabo una tarea artística porque, si seguimos el concepto freudiano, todo acto de creación artística representa un acto de neurosis. Y Stocker necesita crear, fabular, una historia -esto es, un relato, un discurso narrativo interiorizado- que transforme lo verdaderamente acontecido, para

⁸⁶. H. Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)", ob. cit., p. 6.

poder expresar plenamente su **imago mundi**, el sentido último de su naturaleza "neurótica".

Esta es la "locura" de Stocker: crear una ficción desde el vértigo de los mecanismos que transgreden a la razón, es decir, desde el recóndito ámbito de los espejismos.

La ficción de Stocker, ya hemos visto, se elabora a partir de sus recuerdos, de sus fantasías, y de los materiales encontrados en el inquilinato, según informa doña Carmen a Sweitzer en el último capítulo ("Iba por las mañanas, revolvía cajones, se llevaba papeles, libros, cuadros" [144]). Pero también Stocker llega a insinuar al mismo Sweitzer que la historia de su Jacinta Vélez bien podría ser el resultado de la apasionada lectura, o del arbitrario examen, en una palabra, de la interpretación -y la correlación con la exégesis bíblica es aquí evidente- de esos materiales -textos e imágenes-, además de sus propias investigaciones:

-En el inquilinato, donde vivió [Jacinta] hasta la muerte de su madre, revisé un escritorio y encontré varias cartas. Pero eran cartas escritas por la señora de Vélez y que el correo había devuelto. (...) No contento con eso, he visto a muchas personas de apellido Vélez. Nadie los conoce. Sin embargo, un hombre con quien conversé (...) que se llama Raúl Vélez Ortúzar, me dijo que en su familia existía un personaje un poco mitológico, la tía Jacinta, a la cual solía referirse su madre. Parece que esta Jacinta era una mujer de mala conducta, que murió en Europa. [141]

Desde luego, aquí los nombres de Jacinta y Raúl no resultan nada casuales y forman parte de la minuciosa estrategia de ambigüedades del relato. La eventual confusión de identidades se traduce en un intercambio entre los datos provenientes de la realidad y la materia del mito. La dificultad de Stocker para reconstruir la vida anterior de Jacinta, su angustiosa necesidad de llenar ese vacío, lo conducen a trastocar la información, a reatribuir caracteres, a mezclar hechos pasados y presentes. Los datos devienen, fatalmente, siempre incompletos, insuficientes (en una ocasión el narrador nos ha dicho que a Stocker "esos detalles no le servían de gran cosa" [123]). A partir de esta inquisición de Bernardo Stocker, el lector ya puede formularse cualquier conjetura sobre la "manipulación" que, forzosamente, han sufrido los datos reales hasta llegar a la historia que ahora leemos, una historia fantasmal y poblada de sombras.

En el ámbito del sanatorio, la alucinación de Stocker encuentra lo que es posible llamar un cierto sosiego⁸⁷, en virtud de su reclusión voluntaria y de admitir que Jacinta "se fue", a pesar de que ha asegurado a Sweitzer que ella "Vendrá al sanatorio a ver a su hermano" [141]. Cabe suponer que Raúl es utilizado por

⁸⁷. "El aquietamiento del fantasma de Jacinta -que se traduce en la desaparición del personaje- corresponde al aquietamiento de la parte activa, diríase, de la obsesión de Stocker". María Luisa Bastos: "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares", ob. cit., p. 41.

Bernardo como "imagen compensatoria", como sustituto por razones de parentesco. Aunque ahora "duda de todo", según propia confesión, no puede dejar de proyectar sus fantasías, o bien, de recrear su mundo particular. Raúl -Stocker ha dicho a Sweitzer que Jacinta "le pidió" que se ocupara de él: "Antes de irse, ella misma eligió este sanatorio" [140]- en cierto modo "reproduce" la imagen del deseo abruptamente arrebatada por la muerte.

Pero, igualmente, en el sanatorio Stocker se abandona al mundo de los sueños ("¿No cree usted en los sueños, don Julio?", le pregunta a su socio). El sueño, "autor de representaciones" (Góngora), en tanto proveedor de vivencias, necesidades expresivas, enigmas inquietantes, es el espacio propicio para continuar reelaborando su fabulación y, puesto que sus lazos con la realidad son muy precarios, teme salir de él -"Temía despertarme" [142]. En este espacio, la imagen de Jacinta es evocada y reelaborada una y otra vez:

En una ocasión yo le atribuí sentimientos que
ella reprueba. Afirmé haberla visto llorar.
Eso la ha herido. [142]

Mas esa evocación, ahora en el ámbito de los sueños, se ve "confrontada" con la imagen de una "Jacinta" que entra en contradicción con sus más imperiosos deseos: "Mis explicaciones, sobre todo, la pusieron fuera de sí" [142].

En una palabra, la experiencia onírica -o el "aquietamiento" de la alucinación- le permite a Bernardo Stocker seguir reconstruyendo el mundo dentro de su irrealdad, continuar practicando "un culto sólo por él conocido"⁸⁸. Pero, debe admitir, finalmente, que esa transformación de los datos obtenidos de la esfera de lo real puede resultar en correspondencias conflictivas, en autorrefutaciones, en piezas que no encajan, cuando el sueño introduce otra forma de percibir las cosas y la realidad reinventada comienza a ser objeto de discordia, de un íntimo cuestionamiento. Son, se diría, las contingencias de la imaginación creadora.

⁸⁸. Véase James Hillman: "El sueño y el inframundo", en K. Kérényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman: Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 135-219.

2.3. LAS DUDAS DE JULIO SWEITZER

Lo racional como negación de lo fantástico

El tercer y último capítulo de Sombras suele vestir tiene como personaje central a Julio Sweitzer, el socio en los negocios de Bernardo Stocker. Puede afirmarse que la última sección del relato está confiada a su perspectiva. Como bien señala Adam Gai, Sweitzer es el "'representante' del lector en el texto"⁸⁹, y tal es así porque este personaje cumple el papel de "investigador" dentro de una trama construida fundamentalmente por un constante juego de ambigüedades y dobles sentidos, los cuales ocultan un enigma que sólo podrá ser "solucionado" hacia el final del relato.

Sweitzer será el encargado de dar con la revelación de ese enigma, y, a través de los indicios que él irá reuniendo, el lector comprenderá que está obligado a revisar, a releer todo lo leído. Sweitzer es, pues, quien de alguna manera nos guía para que nos interroguemos sobre los imprecisos límites de lo real y lo irreal

⁸⁹. A. Gai: "Lo fantástico y su sombra: doble lectura de un texto de José Bianco", ob. cit., p. 36.

en el texto.

La primera mención de Sweitzer se sitúa en el segundo capítulo (y puede decirse con propiedad que "necesariamente"), cuando el narrador refiere los hechos de la vida de Stocker. Ambos personajes están forzosamente relacionados por razones biográficas, laborales, ideológicas y de clase social. Ahí leemos:

También a Sweitzer lo había modelado el señor Stocker. En otra época llevó la contabilidad de la casa; fue ayudante del padre, hoy era socio del hijo, y los admiraba como se admira a una sola persona. [120]

El narrador deja entrever que, al igual que ocurre con Bernardo Stocker, de alguna manera en la personalidad de Sweitzer también se opera un cierto automatismo: ha sido "modelado" por el padre de aquél y, sin llegar a los extremos que hemos observado en la personalidad de Bernardo, es perceptible su repetición de patrones de conducta, inclinaciones intelectuales, oficios. En este sentido no deja de ser irónica la explícita referencia a un "Don Bernardo" -el padre- que, muchos años después de su muerte, acude "puntualmente" a la oficina en la persona de su hijo, aunque despojado de determinados rasgos paternos -afeitado y hablando sin acento "extranjero"-,

pero la sustitución era perfecta cuando

Bernardo y su actual socio (ahora le había tocado el turno a Sweitzer de que lo llamaran don Julio) discutían temas bíblicos en francés o en alemán. [120]

Según hemos visto, el juego de sustituciones, duplicaciones y repeticiones es constante en el relato. Aquí, aparte de ser modelado por Stocker padre, Julio Sweitzer repite con Stocker hijo las discusiones sobre temas bíblicos que sostenía con aquél. Este talante produce una sensación de cierta esterilidad o impersonalidad: Sweitzer -y, claro, también Bernardo, pero su caso ofrece aspectos mucho más complejos, tal como hemos observado- parece estar consagrado a la ciega reiteración de unas normas de conducta dominadas por un racionalismo utilitario y calculador, en donde no tienen cabida las fabulaciones y sólo encuentra sentido el análisis preciso de valores aprovechables económica y dialécticamente. En relación con esta particularidad, Prieto Taboada afirma:

Stocker y Sweitzer, lectores racionales de oficio (corredores de bolsa, intérpretes de las fluctuaciones de valores), pertenecen a una tradición librepensadora, en la que hasta la religión y las emociones se rigen por el patrón del "libre examen" que fundamenta las pujantes aspiraciones de una burguesía comercial en vías de ascenso⁹⁰.

⁹⁰. A. Prieto Taboada: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", ob. cit., p. 725.

A esto habría que añadir el hecho de que Sweitzer lleva una vida solitaria, pues se nos dice que cuando sale a diario de su trabajo -"‘Stocker y Sweitzer’ (Agentes Financieros, Sociedad Anónima Bancaria)-, éste "regresaba a su pensión" [120], lo cual parece aludir a ese mundo donde la repetición y el "libre examen" conducen al individuo a lo que podríamos llamar la alienación afectiva, a la monotonía del vivir y a la extrema soledad.

En Sweitzer se hace patente la reiteración de una conducta inclinada a conservar y perpetuar una legalidad -según el planteamiento de Irène Bessière- que niega toda fractura o desequilibrio con el mundo real. Su personalidad, en este sentido -"no le hacían gracia las irreverencias" [129]-, se opone a la de Stocker, inmerso éste en su aguda contradicción de ser a la vez un razonador y un sentimental, un ser ensimismado propenso a las fabulaciones, aun compartiendo ambos intereses y situaciones comunes. Es decir, Julio Sweitzer habita un espacio que se sitúa en los antípodas de lo fantástico, donde no hay cabida para el sueño y la fabulación.

Durante la secuencia de la cena en casa de Stocker, Sweitzer se muestra "muy confuso" o asombrado ante determinadas actitudes de su socio: la orden a su criado Lucas para que coloque un tercer cubierto en la mesa, el poner el plato de almendras y nueces fuera del alcance de Sweitzer [129-130]. Son situaciones motivadas por la "presencia" de Jacinta en esa cena. Cuando, hacia el final del

relato, nos enteramos de que Jacinta ha muerto, lo equívoco de esta escena queda al descubierto: dentro de su alucinación Stocker imagina la presencia de la muchacha, de ahí la anormalidad de su conducta y el comprensible desconcierto de Sweitzer. Pero cabe pensar igualmente en la "fantasmalidad concreta" de Jacinta, sólo visible a los ojos de Stocker y "percibida" por su criado⁹¹. Como bien dice Todorov:

O bien el diablo es una ilusión (...), o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra⁹²,

y en consonancia con esto, hay que apuntar que la reinterpretación de los hechos a partir de la revelación de doña Carmen permite inferir que el fantasma de Jacinta "existe realmente" y su reconocimiento como tal, podemos añadir, depende exclusivamente de "creer en lo increíble", como asegura Louis Vax. Stocker y Lucas, "implicado" este último por su patrón, pueden ver al fantasma; Sweitzer no. Esto se debe a que Sweitzer es incapaz de fabulación alguna, instalado como está en el espacio del pensamiento

⁹¹. A. Gai: ob.cit., p. 38, se refiere a "lo deseado por el amo y percibido por el criado". Es de suponer que Stocker "enreda" en su delirio a Lucas y en consecuencia éste se hace partícipe de la visión fantasmal de Jacinta.

⁹². T. Todorov: Introducción a la literatura fantástica, ob. cit., p. 34.

sistemático más intransigente y de la legalidad más concreta. Sólo puede creer en aquello que sea demostrable, verificable, y no se percibe en él la menor inclinación a demostrar apasionamiento o emoción.

A la capacidad fabuladora de Stocker, a su tendencia al ensimismamiento y a la reinterpretación del mundo configurado, Sweitzer opone su racionalidad sin fisuras y su plena aceptación de los códigos que gobiernan la realidad: "El señor Sweitzer escuchaba con sorna su apasionada incoherencia" [133]. Aquí es oportuno recordar que, como respuesta al imperturbable rigor dialéctico de Sweitzer, Stocker acaba por reconocer que su manera de ver las cosas pertenece a un orden de verdades que se acatan "con el sentimiento, no con el raciocinio" [133], claro testimonio de la divergencia de visiones entre ambos personajes.

El laberinto racional

Según hemos dicho, el tercer capítulo de Sombras suele vestir está planteado como una investigación llevada a cabo por Sweitzer para determinar, en principio, las razones que han conducido a su socio a dejar los negocios y recluirse en un sanatorio para enfermos mentales. A pesar de haber recibido una carta de Stocker en la que le dice que está haciendo "una cura de reposo" porque en

"los últimos tiempos" se siente muy fatigado, y le pide que "no se moleste" en verle, Sweitzer se decide visitar a su socio. Después de conversar con el director del sanatorio, es conducido por éste, antes de llegar hasta Stocker, a través de un jardín que nos llama la atención:

Sweitzer llegó a una terraza, descendió una escalinata en forma de abanico, atravesó un jardín con canteros bordeados de caracoles, donde crecía un largo césped enmarañado; (...) otros árboles, sin hojas, levantaban al cielo sus ramas gesticulantes. Sweitzer pisaba con cuidado para no embarrarse. Alrededor del jardín se veían casitas de ladrillos, separadas unas de otras por laberintos de boj.
[138]

Es una muestra más de la sutileza narrativa de Bianco. Al adentrarse en el sanatorio por este paisaje que semeja un laberinto -y el término no está puesto ahí por casualidad-, Sweitzer en realidad está adentrándose en otros laberintos más tortuosos e insondables: en los de un mundo alucinado y fantasmal. Al querer encontrar la verdad racional de los hechos, Sweitzer penetra en un ámbito -el sanatorio, que funciona como referencia evidente y también como idea análoga- cuya expresión es lo irracional. Sweitzer entra en un mundo "enmarañado", en donde se opera la

"experiencia de la sinrazón", en palabras de Marcel Schneider⁹³, que supone la experiencia de lo fantástico, pero su racionalidad vigilante -"pisaba con cuidado para no embarrarse"- lo mantendrá siempre al margen de esa experiencia.

Sweitzer comienza a vislumbrar una situación que percibe como extraña y que afecta a sus códigos de conducta: "preguntó con una voz débil, anhelante, que apenas reconocía, a tal punto sonaba extrañamente en sus oídos" [140]. Su conversación con Stocker, aun ubicándose en un plano distinto a las que sostienen Bernardo y Jacinta, cimentadas en la ambigüedad, oscila entre ciertos equívocos, ciertos absurdos:

Sweitzer había olvidado el motivo de su visita, o no quería confesárselo a sí mismo. Quedó consternado. (...) Pero se limitaba a repetir las proposiciones de Bernardo como si a él, Julio Sweitzer, se le hubieran ocurrido en ese instante. Era un poco absurdo. [139]

Stocker le habla de Jacinta Vélez; Sweitzer, a su vez, le pregunta: "¿No le ha escrito?", "¿Y usted espera que Jacinta vuelva?", "¿Pero es enferma?", "¿Se le apareció a usted en sueños?" Por ser "la mirada más 'objetiva' e imparcial del relato", según

⁹³. Cit. por H. Belevan: Teoría de lo fantástico, ob. cit., p. 71.

señala Lara Zavala⁹⁴, Sweitzer se ve en la necesidad de indagar - "Su espíritu de investigador ya estaba sobre aviso" [141]- en este ámbito de vaguedades y de medias tintas que cada vez lo dejan más intrigado.

A través de Sweitzer el lector va percibiendo poco a poco que la historia de Jacinta es un constante e intrincado juego de ambigüedades⁹⁵ y que el orden de lo real en el relato se debate entre engañosas percepciones y rupturas del sentido. Las preguntas de Sweitzer dan a entender, de entrada, que éste no conoce a Jacinta, y, por lo tanto, la secuencia de la cena en casa de Stocker debe leerse ya desde otra perspectiva. Jacinta Vélez se le presenta a Sweitzer, pues, como un enigma o interrogante que debe investigar porque ha podido comprobar que por causa de ella Stocker ha decidido aislarse.

Cuando Stocker le relata a su socio los sueños en los que Jacinta se le "aparece", la opinión de Sweitzer, referida por el narrador, pone de evidencia el intransigente racionalismo que lo caracteriza: "No había que dejarse sugestionar por los sueños" [142]. Antes, Stocker le ha preguntado si cree en los sueños, pero no obtiene respuesta, clara señal del marcado contraste de

⁹⁴. H. Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)", ob. cit., p. 5.

⁹⁵. George Yúdice sostiene que "Sweitzer es un medio para 'pasarle' la ambigüedad al lector". Cit. por Prieto Taboada: ob. cit., p. 721.

posiciones ante lo real y lo imaginario entre los dos personajes. Desconociendo aún la realidad de los hechos, Sweitzer no puede menos que alentar a Bernardo a partir de la información proporcionada por éste; su buen juicio sólo puede indicarle que Jacinta volverá para ver a su hermano Raúl: "Era lo más lógico" [142].

Después de su entrevista con Stocker, Sweitzer busca la salida del sanatorio pero lo que encuentra de nuevo es el laberinto: "No podía llegar a ese jardín que tenía ante su vista" [143]. Diríase que busca escapar de un ámbito donde imperan la enajenación, lo desconocido, lo irreal, y que supone la negación de su sistema racional de concebir el mundo. No quiere verse arrastrado a un espacio donde nada se pueda dilucidar lógicamente ni contabilizar. Pero la salida del laberinto lo conduce a mayores desconciertos:

Al fin se abrió paso y anduvo entre los árboles, atento a las ventanas iluminadas del edificio principal. De pronto se llevó por delante un bulto imponente y oscuro, más oscuro que las sombras. Retrocedió sobresaltado. [143]

El "bulto imponente y oscuro" es doña Carmen, la encargada del inquilinato donde vivían los Vélez. Esta le revelará la verdad sobre Jacinta y a partir de aquí el relato impone una necesaria revisión de los acontecimientos. El lector debe entonces decidir

entre las opciones posibles. El mismo Sweitzer, siempre llevado por su imperturbable rigor analítico, se muestra desconfiado con respecto a las sorprendentes declaraciones de doña Carmen, de ahí la insinuación del narrador en el sentido de que Sweitzer se encuentra ante algo "más oscuro que las sombras"⁹⁶. Ante el escepticismo de éste, doña Carmen lo conduce hasta María Reinoso, la alcahueta: "Quiere que le digas la verdad" [145], le requiere. Pero la búsqueda de la verdad se plantea siempre como una compleja articulación de indicios y contraindicios, evidencias e incertidumbres, por lo que la advertencia de María Reinoso a Sweitzer -"(...) yo le diré lo que sepa. Pero quedará decepcionado..." [145]- supone también una advertencia dirigida al lector; así lo expresa Prieto Taboada:

Como en la narración fantástica, la economía y la rigurosa organización de Sombras, y de la obra de Bianco en general, están destinadas a implantar un sistema de equívocos dentro del cual el lector habrá de reconocer su "clarividencia inútil"⁹⁷.

El testimonio de María Reinoso confirma y concreta el

⁹⁶. A. Prieto Taboada: ob. cit., p. 721, señala con acierto que "la falta de opiniones y el desconcierto de Sweitzer, investigador del misterio que rodea a Jacinta, implican un reconocimiento tácito de lo inexplicable y delegan en el lector la plena responsabilidad de dilucidar las ambigüedades de lo fantástico".

⁹⁷. Ibid., p. 724.

testimonio de la encargada del inquilinato y a la vez contradice el de Stocker. Al querer enterarse de la historia real de Jacinta Vélez, Sweitzer se adentra en un ámbito de equívocos e imprecisiones que lo lleva al desconcierto y que poco a poco lo abruma. Esto se expresa muy sutilmente en la manera como el narrador nos refiere el espacio físico y el estado de ánimo de Sweitzer, cuando éste deja a las dos mujeres y se dirige a la casa de Stocker:

Las calles estaban desiertas. En el centro de la calzada la luz eléctrica hacía brillar el asfalto: grandes charcos de agua donde era peligroso aventurarse. Después la oscuridad y de nuevo, en la otra cuadra, el reflejo ficticio del estanque. Sweitzer apenas se atrevía a cruzarlo. Así anduvo un largo rato, vacilando al llegar a cada bocacalle, pegado, confundido a las paredes como el insecto a la hoja. De vez en cuando el boquete de un zaguán iluminado lo ponía en descubierto. Estaba cansado, tenía frío, no podía entrar en calor. Tampoco podía detenerse. El mismo cansancio lo impulsaba a caminar. [146]

Puede decirse que ante Sweitzer se abre un mundo en constante oscilación entre oscuridades y "reflejos ficticios" y que lo deja totalmente confundido, "vacilando" en su afán de reconocer el funcionamiento de lo real. Es un mundo que significa un desajuste de sus códigos racionales y una ruptura de la coherencia natural, en el cual es "peligroso aventurarse".

El testimonio de Lucas, el criado de Stocker, contradice ahora los testimonios de doña Carmen y María Reinoso y apoya en buena medida el de Stocker: nos hallamos aquí ante una verdadera suma de ambigüedades, "otra vuelta de tuerca" que encierra todo un cuestionamiento de los mecanismos que parecen sostener la verdad de las cosas y una directa agresión a nuestra forma de percibir e interpretar la realidad⁹⁸.

Las insistentes preguntas de Sweitzer relativas a la presencia de Jacinta en la casa de Stocker -"¿ella ha vivido aquí?", "¿La vio alguna vez?", "¿Cómo era?", "¿Pero usted no la vio nunca dentro de la casa?" [147-148]- traslucen ya su obsesión por reconstruir las circunstancias relativas a la existencia de Jacinta, que subyace a través de todo el relato. Por un lado, Stocker, en medio de su alucinación; por el otro, Sweitzer, desde su pesquisa racional. Pero los resultados de la inquisición de Sweitzer se verán burlados, desvirtuados, puestos en entredicho, cuando Lucas aporta información que alude de modo inequívoco a la posible presencia de lo fantasmal en la historia; en un momento del diálogo leemos:

⁹⁸. H. Lara Zavala: ~~ob. cit.~~, p. 6, opina que "cuando creemos haber descubierto 'la clave', Bianco mismo se encarga de volver a sembrar la duda con el testimonio de unos personajes que contradicen -aunque no enteramente- los descubrimientos logrados por Sweitzer a través de sus investigaciones".

-Verla, lo que se llama verla...La encontré en la puerta de calle. Era después de almorzar. Ella salía del departamento en momentos en que yo entraba. En seguida la reconocí.
 -Pero si nunca la había visto antes.
 -No importa.
 -¿Cómo era?
 -Tenía ojos grises.
 -¿Y cómo supo que era ella? -le preguntó Sweitzer.
 -Me di cuenta -contestó el negro-. Me miraba sonriendo. Parecía decirme: "¡Al fin me descubres!", pero con simpatía. (...) Es una mujer muy bondadosa. [147-148]

Si los testimonios de doña Carmen y María Reinoso relegaban los hechos evocados a una mera aventura mental de Stocker y parecían poner orden en el embarullado juego de equívocos, la declaración de Lucas, no hace otra cosa que reintroducir el enigma en la articulación del relato, y acreditar la convivencia o "coexistencia pacífica" de los órdenes de lo real y de lo fantástico. Ante el metódico interrogatorio de Sweitzer, las engañosas réplicas de Lucas -"¡Como si necesitara verla!" [148]- nos conducen a ratificar la "perversión", según expresión de Irène Bessièrre, que sufren los criterios relativos a lo real y a lo anormal.

En la siguiente declaración del criado de Stocker, cabe observar cómo el tejido de contradicciones lleva implícito un juego con lo verosímil: "Pero ahora no está, lo sé, así como sé que antes estuvo viviendo más de tres meses en esta casa" [148]. ¿Esta

"certeza" de Lucas supone también una "perversión" de criterio, quizás "instigado" por la alucinación de su patrón, o bien confirma la "fantasmalidad concreta" de Jacinta? Como señala Hernán Lara Zavala, está claro que Bianco ha evitado que, después de la investigación llevada a cabo por Sweitzer, "al final encontremos una 'solución', que encontremos las pistas que nos conduzcan a reinstalar el orden. La solución yace en el enigma"⁹⁹.

La configuración de lo fantasmal en la trama de Sombras suele vestir se pone de manifiesto cuando Lucas finalmente asegura reconocer a Jacinta a través de un rasgo muy característico:

¿Y el olor? Vea usted, señor Sweitzer, yo no quisiera ofenderlo, pero la señora Jacinta no tiene ese olor tan desagradable de los blancos. El de ella es diferente. Un olor fresco, a helechos, a lugares sombreados, donde hay un poco de agua estancada, quizá, pero no del todo. Sí, eso es; en la bóveda, cuando vamos al cementerio de los Disidentes, hay el mismo olor. El olor del agua que empieza a espesarse en los floreros. [149]

Aunque la conclusión de Sweitzer -"En resumidas cuentas, usted no la vio nunca dentro de la casa" [148]- parece precisar el territorio de la verdad -la esfera de lo real- y reclamar una solución racional en el orden del discurso ficcional, de inmediato el autor introduce otro elemento que entraña una nueva "perversión"

⁹⁹. Ibid., p. 6.

en la percepción del mundo configurado. Así, nueva "vuelta de tuerca".

Al reconocer a Jacinta -anteriormente ha dicho que ella tiene "ojos grises", ahora es a través de su olor: "cuando vamos al cementerio de los Disidentes, hay el mismo olor"-, Lucas está determinando la **presencia** de un fantasma en la trama del relato y la definitiva convivencia de hechos normales y para anormales. En síntesis, el testimonio de Lucas ratifica, por una parte, la alucinación de Stocker, y por la otra, la "fantasmalidad concreta" de Jacinta Vélez, es decir, el reconocimiento implícito de lo inexplicable¹⁰⁰.

Después de esta desasosegante investigación, que supone para el lector la revisión del texto y, en consecuencia, tomar una decisión sobre la naturaleza de los acontecimientos, el señor Sweitzer parece hundirse en el desconcierto total y en la más absoluta soledad. Podría pensarse que, después de asistir a semejante representación de la enajenación, la ambigüedad y lo inexplicable, la imperturbable racionalidad de su percepción del mundo, quizás comience a agrietarse. Pero la única dificultad que muestra es la de conciliar el sueño, o mejor, dormir y no soñar, porque el mundo de Sweitzer es el mundo del rigor dialéctico, del

¹⁰⁰. No obstante, Adam Gai: ob. cit., p. 38, opina que "los testimonios de Bernardo y Lucas no son confirmados por alguna prueba material y contundente. La 'llave' del texto es imperceptible".

desapasionamiento, del utilitarismo, de la repetición mecánica de hábitos consagrados por la legalidad, en fin, de la incapacidad de soñar -de fabular. Es de notar, ya prácticamente en las últimas líneas del relato, un hecho que cobra especial relieve a la luz de este rechazo a lo imaginario y lo extraño, a lo que no entra en la contabilidad de lo real:

Al pasar junto al ropero se vio reflejado en el espejo, con la papada temblorosa y más bajo que de costumbre porque andaba descalzo. Rechazó esta imagen poco seductora de sí mismo, apagó la luz (...). [149]

El gesto de mirarse al espejo¹⁰¹ denota una representación o manifestación de lo otro, implica en cierto modo una realidad que "necesita ser otra", tal como lo señala Louis Vax, pero Sweitzer rechaza esa posibilidad en la misma medida que rechaza la irrealidad de una historia que lo obligaría a abandonar el seguro y cómodo refugio construido con convicciones inveteradas y actos al margen de todo riesgo. Como dice Mirta E. Stern:

Julio Sweitzer, tras haber enfrentado el espectáculo de la locura, rechazará la contemplación de su propia imagen reflejada en el espejo. Rechazo significativo de lo

¹⁰¹. Sobre este tema puede consultarse a Lucien Dällenbach: "La lección del espejo", en su El relato especular, Madrid, Visor, 1991, pp. 199-203.

especular en el único personaje que investiga el principio de realidad de los hechos¹⁰².

Jacinta, en su agonía, se mira al espejo y contempla su propia muerte, "su cara de planos vacilantes, sus rasgos inocentes y finos" [113]; Sweitzer también se mira al espejo y rechaza la imagen desagradable que lo reproduce, esto es, su propia realidad. Dos gestos que delatan un juego de duplicidades y perspectivas operando en un mundo en constante metamorfosis¹⁰³.

¹⁰². M. E. Stern: "~~Sombras suele vestir~~ de José Bianco. Los mecanismos de la ambigüedad", ob. cit., p. 640.

¹⁰³. Sobre el problema de la alteridad realidad / ficción y sus "correlatos", escribe Víctor Bravo: ob. cit., pp. 56-57: "El ámbito de la ficción siempre existe en relación con el ámbito de lo real, y esa relación tiene, en términos generales, dos vías de manifestación: en la primera, la ficción intenta transparentarse, dejar de existir, para que en su lugar exista lo real; la ficción se identifica con un verosímil que se identifica con lo real. La ficción adquiere y demuestra así su razón de ser: existe porque expresa lo real al constituirse en su verosímil. Es el caso, como sabemos, de la literatura realista; la otra vía es de separación: la ficción intenta asumir su textura, convertirse en una realidad distinta, con sus leyes y razones de ser propias, y guardar con ese 'afuera' que es lo real relaciones complejas".

2.4. SILENCIO E IRRACIONALIDAD

La enfermedad como imagen de lo irreal

Raúl Vélez, el hermano de Jacinta, parece a primera vista cumplir un papel poco claro en la trama de Sombras suele vestir. Es un personaje privado de la palabra -en realidad su "discurso" se reduce a una sola frase, referida de manera indirecta por el narrador- y su acción es casi nula, por estar bajo el signo del estatismo (de hecho, se nos dice desde el principio que "tenía esa expresión atónita de las estatuas, llena de dulzura y desapego" [105]). Sin embargo, nos inclinamos a pensar que Raúl Vélez es una especie de catalizador o incentivo de deseos y ambiciones que mueven a ciertos personajes¹⁰⁴ y se constituye igualmente en imagen de lo inexplicable y en persistente enigma que sostiene la lectura de lo fantástico.

El relato comienza precisamente con una referencia a Raúl,

¹⁰⁴. Hugo Beccacece: "Estudio preliminar", en J. Bianco: Páginas de José Bianco..., ob. cit., p. 16, va más allá y sostiene que Raúl es "el verdadero centro de la narración" y "el móvil oculto de la acción del resto de los personajes".

aunque no se menciona su nombre:

-Lo echaré de menos; lo quiero como a un hijo
-dijo doña Carmen.
Le contestaron:
-Sí, usted ha sido muy buena con él. Pero es
lo mejor. [105]

Este brevísimo diálogo sólo cobrará sentido mucho después, cuando nos enteramos que Bernardo Stocker se ha internado junto con Raúl en un sanatorio para enfermos mentales, cumpliendo así una supuesta promesa hecha a su amante Jacinta. En el diálogo, es Stocker -presumimos- el que conversa con doña Carmen y ha ido al inquilinato a buscar al muchacho ("podía aparentar veinte años, a lo sumo", nos informa el narrador [105]). Desde el principio, el carácter de Raúl se expresa bajo el signo del desapego, el desasimiento, de "lo anormal" -"Raúl no siente el frío" [126], dice Jacinta-, en suma, bajo el signo de una fundamental inocencia, de manera semejante a como es presentado Stocker (no es casual, y podría decirse que en Sombras suele vestir nada es casual, que ambos personajes aparezcan relacionados a través de estos rasgos comunes). Pero esta inocencia denota una total ausencia de los códigos que rigen el ámbito de la legalidad para inscribirse en la instancia de lo irracional, de lo que carece de sentido según el orden establecido:

La señora de Vélez hacía el Metternich o el Napoleón¹⁰⁵. (...) A veces Raúl se detenía junto a su madre. De pie, con la mejilla apoyada en una mano y el codo sostenido en la otra, seguía la lenta trayectoria de las cartas. La señora de Vélez, para distraerlo, lo hacía intervenir en un afectuoso monólogo entrecortado por silencios jadeantes dentro de los cuales sus palabras parecían prolongarse y perder todo sentido. [108]

En Raúl, la instancia de lo irracional deviene enfermedad, esto es, retraso mental, autismo. Esta condición se hace explícita al lector en un diálogo -supuesta última cita- entre Jacinta y Stocker, cuando éste lo da a entender referido por la instancia narradora: "las palabras idiota o imbecil flotaban en el aire" [114], confirmada hacia el final del texto por el director del sanatorio:

El diagnóstico diferencial de la demencia precoz hebefreno-catatónica con la debilidad mental es muy difícil. En ambos casos hay ausencia de signos físicos: el enfermo conserva una fisonomía inteligente, pero parece vivir al margen de sí mismo, indiferente a todo y a todos. [137]

De inmediato, Jacinta siente necesidad de darle un sentido distinto a esa condición -a esa realidad: "Es un inocente, como el

¹⁰⁵. Juegos de barajas.

de L'Arlésienne"¹⁰⁶. De esta manera, la enfermedad de Raúl - llamémosla de una vez autismo- adquiere un significado ambivalente, esquivo, en tanto manifestación de lo natural y lo irracional, y expresión de una inocencia que lo sitúa dentro de un mundo irreal, difuso. La misma Jacinta -o su concreción fantasmal- lo transporta a esta irrealidad, cuando en trance de muerte mira "a sus dos queridos fantasmas en esa atmósfera gris" [109], refiriéndose a su madre y a Raúl. Pero su madre ha muerto y, en consecuencia, conviene preguntarse por qué ve también a su hermano como un fantasma. Arturo García Ramos afirma que Raúl es "un anormal cuya deficiencia mental tiene un halo fantástico"¹⁰⁷, lo que apunta al reconocimiento de su autismo como medio enunciador de lo irreal y a la confirmación de rupturas de sentido en el orden del discurso narrativo.

La posibilidad de una interrelación Raúl-fantasma de Jacinta, o lo que es lo mismo, la convivencia de los órdenes de lo real y lo irreal en el relato, se pone de manifiesto cuando en el segundo capítulo el narrador refiere las visitas de Jacinta a Raúl en el

¹⁰⁶. En este relato del escritor francés Alphonse Daudet (1840-1897), publicado en 1866, hay un personaje llamado Inocente (Innocent), hermano de Frédéric, el protagonista, que es enfermizo y débil mental, pero que es también una especie de talismán para la casa, pues, según una profecía, cuando recobre la razón, su hermano perecerá.

¹⁰⁷. A. García Ramos: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", en E. Morillas V. (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 241.

inquilinato, después que ella "se trasladó a vivir" con Stocker:

Casi todas las mañanas iba Jacinta al inquilinato de la calle Paso. A menudo Raúl había salido con otros muchachos del barrio; Jacinta, a punto de marcharse, lo veía desde la puerta avanzar hacia ella con su paso irregular (...). Entraba de nuevo al inquilinato, esta vez acompañada de Raúl; sentada a su lado, se atrevía a rozarlo tímidamente con los dedos. Tenía miedo de que el muchacho se irritara, porque se mostraba más esquivo cuanto mayores esfuerzos hacía para comunicarse con él. En una ocasión, desalentada por tanta indiferencia, Jacinta dejó de visitarlo. Al volver, al cabo de una semana, el muchacho le dijo: "¿Por qué no has venido estos días?" Parecía alegrarse de verla. [121]

El fragmento citado delata el permanente juego de ambigüedades en el que se fundamenta el texto y que da forma a lo fantástico. Una vez que conocemos la verdad sobre Jacinta, se puede determinar -algo ciertamente arduo en un texto de esta naturaleza- que en este punto del relato ella **está muerta** y que por tanto es ahora su fantasma quien visita el inquilinato de la calle Paso¹⁰⁸. Este hecho expresa un afecto "constante y equívoco más allá de la muerte"¹⁰⁹ de parte de Jacinta por su hermano. Vemos que ella hace

¹⁰⁸. Desde luego, queda planteada también la posibilidad de que esto sea producto de la alucinación de Stocker, por lo que aquí "Jacinta" no sería más que el reflejo de su "doble personalidad".

¹⁰⁹. A. Prieto Taboada: ob. cit., p. 724.

muchos esfuerzos para comunicarse con él, lo cual puede interpretarse como constatación de un espacio de extrañamiento habitado sólo por el fantasma, mientras que Raúl permanece al margen de todo orden o sistema.

Sin embargo, cuando Jacinta deja de visitarlo un tiempo, "desalentada por tanta indiferencia", y vuelve, Raúl pronuncia sus únicas palabras en todo el relato, pero referidas de manera indirecta a través del narrador ("¿Por qué no has venido estos días?"). Esto es, se establece la "comunicación" sólo después que Raúl puede reconocer ese otro orden a partir de la negación de todo orden, incluido el orden de lo fantasmal. No en vano ha dicho Bessière que "el relato fantástico es esencialmente paradójico"¹¹⁰. Su autismo se traduce en un estado autosuficiente, excluyente, oculto, desde el cual puede "percibir" lo inexplicable, el mundo de lo otro. Por esta razón, Raúl es la imagen de lo inalcanzable y de lo que no puede ser poseído:

Jacinta abandonó su afán de dominación y llegó a sentir por Raúl una necesidad puramente estética. ¿A qué buscar en él las estériles reacciones de los humanos, la connivencia de las palabras, el fulgor sentimental de una mirada? Raúl estaba ahí, sencillamente, y la miraba sin fijar la vista en ella (...) [121-122]

¹¹⁰. I. Bessière: ob. cit., p. 23 (texto original: "le récit fantastique est essentiellement paradoxal").

Acercarse a Raúl requiere, pues, una sensibilidad estética. Y en este sentido, es posible concebir el desapego, el silencio y la inocencia de Raúl como una representación o imagen de la obra de arte, la cual ejerce un evidente poder **contestatario** con respecto al orden de la legalidad. El orden estético personificado por el muchacho se sitúa, por lo tanto, al margen de toda ley social y de "las estériles reacciones de los humanos", o, como bien apunta Prieto Taboada, "más allá de la utilidad y de las utilidades"¹¹¹. "El 'autismo' de Raúl, como dicen los médicos, no es para ella [Jacinta] una tara. Se le antoja un signo de superioridad" [141], le comenta Stocker a Sweitzer en el sanatorio. La necesidad estética que siente Jacinta por su hermano entraña, por así decir, una concepción irracional y transgresora del arte, otorgándole el rol de trastornador y reordenador del mundo configurado.

Parentesco, deseo y transgresión

Es evidente también, en la relación Jacinta-Raúl, la importancia del parentesco, como elemento a la vez de atracción y de trastocamiento. Al respecto, escribe Hugo Beccacece:

¹¹¹. A. Prieto Taboada: ob. cit., p. 727.

Jacinta y Raúl están unidos por un lazo invisible, pero real, que se hace patente en su pasado y en sus gestos. El tiempo ha amasado en ellos su parecido. Así como el tiempo se engendra a sí mismo y es su propio heredero, las familias se transmiten rasgos comunes que tienen para los otros un encanto enigmático. La sangre tiene el mismo poder mágico que la imaginación¹¹².

Al igual que ocurre en la relación entre los hermanos Delfín y Julio en Las ratas, Jacinta busca en su hermano los rasgos ocultos de su propia naturaleza ~"Trata de parecerse a él" [141], dice Stocker-, lo que encierra una interrogación sobre el problema de la identidad, la definición del "estatus del sujeto"¹¹³. Se diría que Jacinta busca una respuesta a su irrealidad. De alguna manera, para ella Raúl sintetiza el enigma insondable, que subyace en el mundo físico:

De pronto, el aspecto de una casa sólida y firme, provista de un amplio cancel y dos balcones a cada lado, con las paredes pintadas al aceite, un poco desconchadas, la llenaba de felicidad. Encontraba cierto espiritual parecido entre esa casa y Raúl. Y también los árboles le hacían pensar en su hermano, los árboles de la plaza Vicente López. [122]

Aquí el parentesco remite, en última instancia, a la

¹¹². H. Beccacece: ob. cit., p. 17.

¹¹³. Véase I. Bessière: ob. cit., p. 14 y ss.

metamorfosis de la personalidad y la disgregación de los límites de la percepción individual del mundo, lo que igualmente se corresponde con los extrañamientos, que se producen en el orden de lo fantástico¹¹⁴.

La presencia de Raúl Vélez trastoca a su vez, o sería mejor decir que desquicia, el mundo particular de Bernardo Stocker. Su renuncia a las actividades que lo ligan a la legalidad, esto es, al ámbito de lo lucrativo y de lo materialista, y su reclusión junto a Raúl en el sanatorio, comportan una evidente "abdicación" de lo establecido y el pleno reconocimiento de lo irracional, lo inexplicable. Se opera lo que podríamos llamar una intermitente identificación en los terrenos de la enajenación: ¿acaso, como sucede con Jacinta, también Stocker quiere "parecerse" a él, o su alucinación lo asimila a los códigos ocultos del autismo de Raúl?

Aquí es oportuno señalar que, la relación que se establece entre Raúl y un Bernardo Stocker retirado de su mundo particular, configura, como lo ha expresado Prieto Taboada, "una doble recurrencia emocional e intelectual de lo irracional"¹¹⁵; la constatación del orden afectivo -identificación Raúl-Jacinta- y el

¹¹⁴. Mirta E. Stern: ob. cit., p. 627, señala que esta confusión de perspectivas supone la existencia de un "límite entre realidad y fantasía, límite entre la vida y la muerte, límite difuso de la identidad que hace de cada personaje varios y que sintetiza otros en una sola función".

¹¹⁵. A. Prieto Taboada: ob. cit., p. 726.

encuentro con lo espiritual -identificación con la "misteriosa bienaventuranza", encarnada por Cristo.

Pero, por otra parte, Stocker busca a Jacinta a través de Raúl, y quizás a la inversa; el uno está presente en la otra porque Bernardo refleja su fantasía en él (no olvidemos la profunda identificación que impone el parentesco, como bien apunta Beccacece¹¹⁶). Ahora bien, hay algo en esta relación Raúl-Stocker que impide la comunicación; cuando Sweitzer visita a Stocker en el sanatorio, leemos lo siguiente:

De pronto el muchacho avanzó hacia ellos (...). Caminaba con los ojos fijos en Bernardo. Bernardo lo miraba a su vez. Una sonrisa lenta y profunda se había dibujado en su rostro. Pero sucedió un incidente imprevisto. El viento hacía volar un papel de diario que fue a caer a los pies del muchacho. Este se detuvo a pocos metros de ambos hombres, recogió el papel, lo miró con la expresión de alguien que piensa "es demasiado importante para leerlo ahora", lo dobló cuidadosamente, lo guardó en el bolsillo y, girando sobre sus talones, se alejó. (...) -Ya ve usted: acude espontáneamente a mí. Pero siempre habrá de interponerse algo entre nosotros. Ahora ha sido ese maldito papel. [140]

No está de más insistir en el tejido de reticencias que sostiene la estructura toda de Sombras suele vestir. Podría

¹¹⁶. Cf. H. Beccacece: ob. cit., p. 17.

colegirse que ese "algo" que se interpone es, justamente, lo que no puede ser revelado en su totalidad, aquello que se sitúa más allá de lo comprensible y que se aleja cuanto más se desea conocer su enigma. Stocker quiere encontrar un sentido en alguien que representa la negación misma del sentido. En tanto orden ambivalente, contradictorio y paradójico, lo fantástico plantea interrogantes y desecha respuestas.

La ambigüedad del deseo constituye otro aspecto evidente a caracterizar en Raúl Vélez y cabe inferir que éste funciona como objeto deseado de tres personajes: Jacinta, Stocker y doña Carmen. El desvalido máximo del relato es, a la vez, el centro del deseo, intocable e inalcanzable. Ya hemos visto cómo a Jacinta "le gustaría parecerse" a él y cómo siente un cariño más allá de la muerte -"Jacinta pensaba en Raúl. Tenía urgencia de estar a su lado" [134]-, esto es, una atracción equívoca que opera desde el orden de lo imaginario, desde su fantasmalidad. Igualmente se ha indicado el hecho de que Stocker se recluye junto a Raúl en el sanatorio y proyecta sobre él su pasión truncada por Jacinta y, que además, se establece una cierta identificación afectiva-intelectual (el director del sanatorio le dice a Sweitzer que Stocker "siente por este muchacho un afecto verdaderamente paternal" [137]; el énfasis es de Bianco).

También doña Carmen participa en esta "disputa" por el

muchacho autista¹¹⁷; cuando se encuentra con Sweitzer a la salida del sanatorio, le pide insistentemente a éste que interceda ante Stocker y permitan volver a Raúl junto a ella: "Que a Raúl lo dejen en paz y le permitan volver al inquilinato. Lo quiero como a un hijo" [143]. Más adelante, la alcahueta María Reinoso se encargará de otorgarle un cariz incierto a este afecto:

-Está furiosa -dijo mirándolo a Sweitzer-
porque no puede verlo el día entero. ¡Carmen,
Carmen, parece mentira! Una mujer sería, a tus
años...
-Lo quiero como a un hijo.
-Como a un nieto, dirás. [146]

Y así, entre equívoco y equívoco, vamos observando cómo, a través de Raúl, el deseo se ramifica en engañosas percepciones y dudosas oscilaciones¹¹⁸. A nuestro parecer, en doña Carmen se efectúa más bien la confluencia del deseo y el poder: la encargada del inquilinato "desea" a Raúl, porque él representa la resistencia ante cualquier orden, el desafecto por la norma, y su afecto "maternal" supondrá el sometimiento de esa anormalidad, contraria

¹¹⁷. Doña Carmen dice que "Raúl no es un enfermo. Es distinto, nada más" [143], y cabe resaltar cómo coincide su juicio con el de Jacinta, habiendo un odio recíproco entre las dos mujeres.

¹¹⁸. A. Prieto Taboada: ob. cit., p. 725, se refiere a "las dudosas configuraciones del deseo".

a su esfera de relaciones de dependencia y utilitarismo¹¹⁹. Someter a Raúl significa de alguna manera rechazar el poder de lo otro y la usurpación de una inocencia transgresora de lo real. Asimismo, la cuestión del deseo implica, forzosamente, la irrupción de la represión, y aquí conviene citar a Prieto Taboada:

En el sueño de Stocker, "alguien" le retiene la mano cuando está por destapar "indebidamente" una carta: símbolo de lo reprimido, la carta es una imagen de Raúl ("el valet de pique se te parece", le ha dicho su madre). Ese alguien representa la acción restrictiva y enajenante de las convenciones sociales que influyen en el individuo y que lo llevan a recurrir a lo imaginario para justificar lo inadmisibile en el plano de la realidad¹²⁰.

Raúl es, pues, símbolo de lo prohibido en el ámbito del deseo y los mecanismos represivos del orden de la legalidad, no hacen otra cosa que dar origen a la experiencia fantástica, cuando la frustración se torna insoportable. Tal como "piensa" Jacinta:

"¿A qué buscar en él las estériles reacciones de los humanos, la connivencia de las palabras, el fulgor sentimental de una mirada?" [121].

¹¹⁹. A. Prieto Taboada: ~~ob. cit.~~, p. 719, sostiene por su parte: "El enigma fantástico adquiere espesor, por último, al conjugarse con la ambigüedad temática del deseo y del poder".

¹²⁰. *Ibid.*, p. 725.

2.5. EL ESPACIO DE LO ILUSORIO

El juego de los espejos

Hay en Sombras suele vestir un momento en que la coyuntura de lo real y lo imaginario, en expresión de Harry Belevan, da lugar a un juego de sentidos textuales extremadamente significativo. Este juego es revelador de una manera de concebir el mundo que se resiste a escudriñar y mostrar todos sus misterios -cosa por lo demás imposible- y a la que le basta sugerir -palabra muy querida por Bianco- la realidad para decirnos que no podemos aspirar a un conocimiento y dominio absolutos del espacio que habitamos. Esto es, busca preservar el fundamental enigma del hombre y de las cosas, sin el cual todo sería evidencia muerta, desolación de lo imaginario.

El momento al que nos referimos se sitúa en el primer capítulo, justo en plena agonía de Jacinta, ese hecho cuyo conocimiento experimenta una continua postergación. Citamos a continuación el pasaje:

Había en sus ojos el orgullo de los que son señores y dueños de su propio rostro (...) Le traían reminiscencias de otras personas, de alguien, de algo. ¿Dónde había visto una mirada igual? Durante un segundo su memoria giró en el vacío. En un cuadro, tal vez. El vacío se fue llenando, adquirió tonalidades azules, rosadas. Jacinta apartó los ojos del espejo y vio abrirse ante ella un balcón sobre un fondo nocturno; vio ánforas, perros extáticos, más animales: un pavo real, palomas blancas y grises. Era Las dos cortesanas, del Carpaccio. [113, énfasis de Bianco]

Nos encontramos aquí ante una serie de elementos que pueden resultarnos en primera instancia confusos, o bien, extraños. Todo pareciera indicar que la "fijación" de lo real y de lo imaginario, tal como lo plantea Todorov, depende de la aceptación de ciertas leyes, las cuales desconocemos, que rigen este mundo y condicionan su proceso de "inteligibilidad".

Comencemos por señalar que Jacinta está en su habitación y se mira en el espejo: se encuentra con sus "ojos de muerta", expresión que ya insinúa la metamorfosis por la que empieza a atravesar lo que podríamos llamar la "condición real" de Jacinta. El espejo -ese "otro lado" de lo concreto- refleja esta metamorfosis, esta visión de la realidad, sometida a una transformación que se traduce en el acto irreversible de la muerte. El mundo conocido se torna esquivo, impreciso; como observa Louis Vax:

No es otro universo el que se encuentra frente

al nuestro; es nuestro propio mundo que, paradójicamente, se metamorfosea, se corrompe y se transforma en otro¹²¹.

Los ojos de Jacinta "entran", pues, a reconocer otro espacio - lo especular¹²² - donde se confirman los límites precisos del "mundo familiar" (Todorov) y a la vez se configura lo imaginario que, por así decir, se desliza fuera de ese espacio y se proyecta en otro: del espejo a un cuadro ("El vacío se fue llenando, adquirió tonalidades azules, rosadas"). Toda esta transformación se opera a través de la mirada de Jacinta o, dicho de otra manera, a través de la mirada de un ser que, paulatinamente, se disuelve en la nada. El espejo, en tanto medio reproductor -o deformador- de lo real y símbolo de la imaginación¹²³, pasa a ser el espacio donde se refleja la sustitución de lo concreto por la sombra, para a continuación "fundirse" o, mejor, "continuar" en otro simulacro de reproducción: "Jacinta apartó los ojos del espejo y vio abrirse ante ella un balcón..."¹²⁴.

¹²¹. L. Vax: Arte y literatura fantásticas, ob. cit., p. 17.

¹²². Cf. Lucien Dällenbach: El relato especular, ob. cit.

¹²³. Véase Juan-Eduardo Cirlot: Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1992, pp. 194-195.

¹²⁴. Sobre la noción de espacio literario, véanse Gaston Bachelard: La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1994; Maurice Blanchot: El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992, y Mariano Baquero Goyanes: "Espacio y visualidad", en su Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1995, pp.

Las dos cortesanas es una de las obras más célebres del pintor italiano del Renacimiento Vittore Scarpazza, más conocido como Carpaccio (h. 1465 - h. 1525), gran maestro de la escuela veneciana. Vemos ahí a dos mujeres sentadas de perfil en un balcón, estáticas, con la mirada fija en un punto situado a la izquierda, fuera del alcance del espectador. Al fondo y a la izquierda encontramos otro personaje, de pie, no sabríamos precisar si un niño o un hombre joven, mirando al suelo, medio oculto por la balaustrada del balcón. Sobre esta balaustrada hay dos ánforas, una manzana, dos palomas. En el suelo hay otros animales: un perro, un pavo real, otra ave, y a la izquierda se puede ver la cabeza de otro animal, quizás un perro -en el relato leemos "perros extáticos"-, además de unas sandalias¹²⁵ y lo que parece ser un enorme naípe (baraja de diamantes).

Se desconoce qué representan ambas mujeres, mas según el crítico e historiador de arte José Pijoán, "el vestido, el peinado, la manera de sentarse y los animales exóticos que les distraen

219-233.

¹²⁵. Mirta E. Stern: ~~ob. cit.~~, p. 642, da su particular descripción e interpretación del cuadro: "'dos' mujeres nobles, sensuales, en posición estática, con los 'ojos muertos', fijos en el vacío. Un ánfora con las armas de la familia, resabios de un nombre y de una posición perdidos (...). En un segundo plano, un 'niño' con los ojos bajos, una 'carta' arrojada o caída, y una serie de animales, únicos elementos dotados de vida y portadores de un movimiento insinuado".

confirma la reputación de liviandad"¹²⁶ de tales mujeres lo cual corrobora el título de "cortesanas" por el que es conocido. Esta "liviandad" remite instantáneamente a la condición de prostituta de Jacinta y los tres personajes del retrato "reproducen" en cierta forma a los miembros de la familia Vélez.

Puede decirse entonces que la reproducción pictórica se constituye en representación de la historia personal de Jacinta y comporta un juego de espejos, en el que lo imaginario se torna concreto al ocupar un lugar en el espacio y fluir en el tiempo de los seres y de los objetos materiales. La imagen estética y la habitación en donde agoniza Jacinta se confunden, se **continúan**: se complementan en la esfera de lo fantástico. Las dos cortesanas articula así una transgresora reconstrucción del espacio. Como dice Irène Bessière: "Interioridad y exterioridad se comunican necesariamente"¹²⁷.

La duplicación ilusoria

El cuadro de Carpaccio refleja asimismo la degradación social

¹²⁶. José Pijoán: "Víctor Carpaccio", en Summa Artis. Historia general del arte, vol. XIV: "Renacimiento romano y veneciano, siglo XVI", 8ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 461.

¹²⁷. I. Bessière: ob. cit., p. 14 ("Intériorité et extériorité communiquent nécessairement").

a la que han llegado Jacinta y su familia. Cuando leemos que en sus ojos se expresaba "el orgullo de los que son **señores y dueños de su propio rostro**" (el énfasis de Bianco remite a unos versos que no hemos podido localizar), se alude claramente a un grupo social venido a menos y al desajuste emocional que esto implica, según vemos en el concepto que tiene Jacinta de ese mundo:

Observaba con interés el espectáculo de la miseria. Desde lejos parecía un bloque negro, reacio (...). La miseria no estaba reñida con momentos de intensa felicidad. [106]

Jacinta (...) reflexionó en la capacidad de ilusión, en la innata afición al melodrama que tienen las llamadas "clases bajas". [107]

Se evidencia también en la opinión que tiene doña Carmen de Jacinta, comunicada a Sweitzer en el tercer capítulo: "Jacinta era orgullosa, despreciaba a los pobres" [145]. Es una situación social en la que reina la despreocupación por la conducta convencional - "las cosas, contempladas por su madre, parecían despojarse de todo significado moral o convencional" [107]; "Abandonó [Jacinta] toda aspiración a cambiar de género de vida. Ya no hizo más esfuerzos" [111]- y se cultivan los sentimientos y cierta sensibilidad estética. Pero esta decadencia social está representada sobre todo en las mismas "cortesanas" del cuadro de Carpaccio: es el mundo sórdido de la prostitución -Jacinta- y el mundo vicioso de los

naipes -su madre-, que traducen, por otra parte, una suerte de liberación de parámetros sociales concebidos como alienantes y despersonalizadores:

No aborrecía sus encuentros en casa de María Reinoso. (...) eran encuentros inexistentes: el silencio los aniquilaba. Jacinta sentíase libre, limpia de sus actos en el plano intelectual. [110-111]

La identificación de Jacinta y su madre con las dos mujeres del cuadro, a través de la mirada de la muchacha agonizante (obsérvese que Jacinta ve el espacio, los objetos y los animales del cuadro, pero en ningún momento ve a las cortesanas porque ahora ella asume su mirada), supone una explícita correspondencia con los hechos del relato: las dos mueren el mismo día, las entierran juntas y ambas serán "duplicadas" por las dos cortesanas. Es una duplicación que las iguala en el acto de la muerte y en el ámbito de lo imaginario ("¿Dónde había visto una mirada igual?"). Al respecto escribe Stern:

Las dos cortesanas parece sugerir el proyecto de cualquier mujer frente a un espejo. Espejo que recoge los rasgos vacilantes y fijos de Jacinta -quien ofrece ya un cuadro de inmovilidad definitiva-, y que se constituye, al mismo tiempo, en imagen especular de las

dos mujeres muertas¹²⁸.

Y esta duplicación ilusoria de seres entregados al ritual de la muerte, reproducción imaginaria de la habitación donde Jacinta se ha suicidado, la encontraremos luego en la casa de Bernardo Stocker¹²⁹:

Sweitzer lo esperaba en la biblioteca, examinando una reproducción en colores de Las dos cortesanas que habían colocado sobre el escritorio, en un marco de cuero [128],

lo cual parece dar a entender, o más bien, confirmar, que el mundo de Jacinta sólo existe ahora dentro del marco -del espacio- de aquel balcón, de aquel niño y de aquellas mujeres de mirada estática, imagen especular del "impalpable tejido de los sueños"¹³⁰.

¹²⁸. M. E. Stern: ob. cit., p. 642.

¹²⁹. No olvidemos el testimonio de doña Carmen cuando afirma que Stocker iba al inquilinato "por las mañanas, revolvía cajones, se llevaba papeles, libros, cuadros" (énfasis nuestro).

¹³⁰. Cristina Piña y Federico Peltzer: "Dos personajes solitarios en la novela actual", Revista Universitaria de Letras, tomo I, nº 1, Mar del Plata, abril-mayo 1979, p. 90.



2.6. INVENTARIO DE SOMBRAS

La verdad postergada

Resulta evidente advertir que la estructura narrativa de Sombras suele vestir está determinada por dos elementos: una falsa hipótesis planteada por el narrador -al cual, convencionalmente, damos crédito- y unos hechos verdaderos que el mismo narrador nos permite elucidar, mediante datos postreros, al cerrar el relato. Este final obliga al lector a reanudar la lectura, a releer lo leído, ya no pasivamente, sino con la misión expresa de reorganizar y reinterpretar el material que repasa.

El lector del relato se siente tentado, en la lectura y en las relecturas que haga del texto, por atrapar un sentido, percibir la verdad de la historia, hallar certezas (¿es esa Jacinta aún viva el producto de una mente alucinada o una concreción fantasmal? ¿cuándo es Jacinta un personaje real, cuándo un fantasma y cuándo una alucinación?), pero el relato le devuelve una y otra vez a la

incertidumbre, al inacabable juego de las ambigüedades¹³¹. En este sentido se expresa García Ramos:

Si la ruptura de la linealidad de la historia obliga al lector a la recomposición del relato, a medida que el puzzle se compone se va revelando que el juego está incompleto, que la búsqueda es infructuosa, o no sacia las expectativas del lector. Porque en última instancia la perplejidad con la que se nos sorprende es ¿qué ha sucedido en el relato?¹³²

En efecto, tras esta intrincada articulación de indicios y contraindicios, evidencias y reticencias, ¿qué ha ocurrido en realidad con Jacinta Vélez? El texto es esquivo al respecto; únicamente los testimonios de doña Carmen y María Reinoso, hacia el final del relato, nos permitirán conocer su verdad hasta ese momento oculta: Jacinta se suicidó el mismo día de la muerte de su madre. Este es el hecho central del relato, la verdad constantemente postergada, diferida, lo que condiciona todo el sentido de los acontecimientos.

Pero el conocimiento de esta verdad no nos conduce necesariamente a la solución de los muchos equívocos y los

¹³¹. Enrique Pezzoni observa que Sombras suele vestir "expresa casi hasta la perfidia este juego". "José Bianco", en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (eds.): Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 88.

¹³². A. García Ramos: ob. cit., p. 241.

"pequeños enigmas" que subyacen en el texto, antes bien, nos encontramos con toda una propuesta narrativa fundamentada en la **desestructuración** del orden de lo real y en lo que podríamos llamar la puesta en escena del "tiempo de incertidumbre" formulado por Todorov. La muerte de Jacinta se nos revela finalmente como un hecho concreto, pero no sabemos si todos sus actos son reales o no, o si son imaginados o reelaborados dentro de la fantasía de Bernardo Stocker. Tal como señala Irène Bessièrè:

La falta de realidad introduce siempre la interrogación sobre el acontecimiento, pero este acontecimiento es una agresión al orden del bien, del mal, de la naturaleza, de lo sobrenatural, de la sociedad¹³³,

y en función de esto, la "falta de realidad" se pone de evidencia cuando percibimos la existencia de una "zona ambigua" entre lo real, lo onírico y lo fantástico, en la cual Jacinta oscila entre su condición real, su carácter de proyección o alucinación y su "fantasmalidad concreta".

A partir, pues, de la revelación que hace doña Carmen a Julio Sweitzer, la existencia de Jacinta se torna aún más vaga, más imprecisa, más desvaída, y lo que creíamos que era la solución del

¹³³. I. Bessièrè: ob. cit., p. 18 (texto original: "La non-réalité introduit toujours la question sur l'événement, mais cet événement est une atteinte à l'ordre du bien, du mal, de la nature, de la surnature, de la société").

enigma no es más que el comienzo de una serie de engañosas percepciones y de frecuentes reconstrucciones del sentido; como dice Adam Gai, "el texto no pierde, ante cualquier aproximación, su estrategia de insinuación de sentidos que no se plasman como definitivos"¹³⁴.

La confusión de perspectivas entre Jacinta y Stocker en los dos primeros capítulos acentúa aún más la situación de irrealidad que poco a poco va apoderándose del relato¹³⁵. El narrador interviene activamente en este trastorno de percepciones, sensaciones y puntos de vista de ambos personajes, llegando en determinados momentos a asumirlos como propios. Su aparente omnisciencia no es más que un engañoso recurso textual que oculta en realidad un conflicto de identidad: puesto que estamos en un ámbito de ambigüedades, la Jacinta "real" es a veces la Jacinta "fantasmal", Stocker es a veces -o muchas veces- Jacinta y la instancia narradora sigue un punto de vista u otro, prácticamente sin transición:

Hoy, como de costumbre, detuvo los ojos en Raúl. (...) Pensó con asombro (...). Y también pensó, con tristeza...[105]

¹³⁴. A. Gai: ob. cit., p. 44.

¹³⁵. Según Louis Vax: ob. cit., p. 13, para que se produzca lo fantástico "es necesario que se insinúe poco a poco, que adormezca a la razón".

En apariencia, se trata de la misma persona, pero una vez que conocemos el desenlace del relato resulta difícil determinar si quien "detuvo los ojos en Raúl" remite a la identidad de quien "pensó con asombro" y de la persona que "pensó, con tristeza". La confusión de identidades entraña una perversión en la manera de captar y concebir el espacio de lo real y establece un sostenido juego de duplicidades y desplazamientos del ser y el parecer.

Muerte y locura

Jacinta y su madre mueren el mismo día en la primera parte del relato; Stocker se recluye junto con el hermano de Jacinta en un centro para enfermos mentales en el capítulo final. Esta especie de sutil simetría entre muerte y locura configura un mundo acechado por lo desconocido y lo irracional, lo inefable y lo psicopatológico¹³⁶. Mirta E. Stern lo dice de esta manera:

Dos muertes al comienzo, y dos reclusiones en un sanatorio para enfermos mentales al final, enmarcan el relato trazando los límites de un permanente movimiento oscilatorio entre locura y muerte¹³⁷.

¹³⁶. "¿Novela de fantasmas o psicopatológica?", se pregunta H. Lara Zavala: ob. cit., p. 6.

¹³⁷. M. E. Stern: ob. cit., pp. 639-640.

La muerte de Jacinta determina la aparición de lo fantástico, fundamenta el espacio de sombras en el que se mueve su presencia fantasmagórica. "Durante un segundo su memoria giró en el vacío": esta frase parece marcar el momento en que la historia entra en un irreversible extrañamiento, esto es, cuando se rompe lo que podríamos llamar la unidimensionalidad del mundo y se produce un reconocimiento explícito de lo ilusorio. Surge así un conflicto de perspectivas, pues los órdenes de lo real y lo irreal se alternan o se mezclan¹³⁸, dando lugar a una multiplicidad de significados, que condicionan el sentido mismo del relato.

A partir de entonces ya no queda terreno firme donde pisar. "Tengo ojos de muerta" [113]: esta declaración comporta varios niveles de lectura, puesto que, inicialmente, remite a la visión de Jacinta en el espejo -"una tarde difícil de olvidar" [112]-, pero luego la verdad escondida del texto hace que el punto de vista adquiera aquí una complejidad insospechada. De tal forma, nos encontramos ante la representación de la muerte de la muchacha, vista desde su lenta agonía, que es a su vez la representación especular de lo irreal y de la "percepción" que de sí misma tiene ese fantasma que llamamos "Jacinta".

La dificultad para dilucidar lo natural de lo ilusorio se hace patente cuando, a esta incertidumbre, añadimos la firme

¹³⁸. Adam Gai: ~~ob.~~ cit., p. 49, habla de "estructura de perspectivas alternadas".

posibilidad de que Bernardo Stocker **también** esté imaginando -o fabulando- esos "ojos de muerta" de Jacinta. Advertimos, en consecuencia, que la realidad se nos presenta manipulada, viciada, en lo que respecta al personaje central del relato. Toda esta confusión o alternabilidad de perspectivas y situaciones supone, en una palabra, la **convivencia** en el texto de dos órdenes, en apaciencia irreconciliables, y que se expresa plenamente cuando, en una de las muchas "vueltas de tuerca" de Sombras suele vestir, leemos que Jacinta entra en un restaurante, pero los mozos no se le acercan; de inmediato el narrador nos asegura que ella "pellizcó unos restos de pan", para finalmente dejarnos sin asidero real: "Nadie pareció advertir su presencia".

En un texto donde la realidad está siendo constantemente reelaborada, reconstruida, Bernardo Stocker se encarga de demostrarnos que la historia de Jacinta Vélez es una manera de revivir lo inexistente y hacerlo real dentro de su irre realidad. Su alucinación, podría decirse, es la plasmación de una infranqueable incertidumbre: "¿es posible luchar con las potencias invisibles?" [117].

Sostenemos que la "fantasía" de Stocker es, en cierto modo, la respuesta a un silencio "incolmable", como diría Rosalba Campra, la manifestación de un sentimiento de pérdida producido por la abrupta desaparición de quien representa el objeto del deseo y la vinculación afectiva -y concreta- con el mundo configurado. Al

respecto, dice Juan-Eduardo Cirlot:

De un lado, el sentimiento de pérdida va ligado al de culpa y también al presentimiento de purificación, a la idea de peregrinación y de viaje. De otro lado, el tema de perderse y volver a encontrarse o el del "objeto perdido" que angustia al extremo,¹³⁹ es paralelo al de la muerte y la resurrección.

Stocker, de esta forma, al ir en búsqueda de sí mismo persigue un "estado de misteriosa bienaventuranza" que le permitirá acceder a lo otro, al encuentro con el "objeto perdido". La existencia de Jacinta es evocada -reconstruida- como proyección de este proceso pérdida/reencuentro/purificación (no olvidemos aquí la incidencia del tema de la exégesis bíblica y las palabras del padre de Bernardo: "Con la ayuda de su espíritu [de Cristo] se ha transformado el mundo") y como expresión del deseo frustrado:

Creo que mis deseos te hicieron venir. Y ahora mismo creo que mis deseos te vencen, te retienen. [125]

Es una situación enajenante -"el dolor verdadero no admite consuelo" [117]- que lo llevará a un paulatino ensimismamiento con respecto a la "legalidad" del mundo y a un acercamiento al autismo

¹³⁹. J. E. Cirlot: Diccionario de Símbolos, ob. cit., p. 357.

de Raúl Vélez¹⁴⁰, lo cual supone la entrada a otra esfera de lo inexplicable.

Relato marcado por lo ilusorio, lo equívoco, lo ambiguo, los hechos narrados formulan la "coexistencia inestable" de dos ámbitos que se atraen y repelen mutuamente dentro de un mundo que a menudo suele vestirse de sombras.

¹⁴⁰. "La pasión de Bernardo Stocker (...) por los hermanos Jacinta y Raúl Vélez busca dilucidar cuál es la distinción entre realidad e irrealdad", señala Hugo Beccacece: ob. cit., p. 19.

CAPITULO III

IRREALIDAD E IDENTIDAD EN LAS RATAS

... la realidad no es todo lo que parece.

JULIO CORTAZAR

3.1. DELFIN HEREDIA Y EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

La interrogación por el yo

En Las ratas¹, leemos las "páginas inéditas" escritas por Delfín Heredia, en las que relata, "después de tantos años"[23], la historia de su familia y ciertos acontecimientos ocurridos durante su adolescencia. Desde el principio, el narrador-personaje subraya que el relato autobiográfico que escribe permanecerá siempre inédito:

Estas páginas serán siempre inéditas. Sin embargo, para escribirlas necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a relatar. Necesito tomar las cosas desde el principio.
[17]

Ya en la primera página, Delfín menciona el hecho central del relato: "Julio se había suicidado"[13], el cual remite al último capítulo (XV), donde se narra ese desenlace. Los acontecimientos que se cuentan al principio de la obra -aquellos

¹. Las ratas / Sombras suele vestir, segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Los números de páginas que figuran entre corchetes en el texto se refieren a esta edición.

producidos a raíz de la muerte de Julio- y que le sirven de introducción, son como el epílogo de la trama principal, la cual culmina justamente en la muerte de Julio Heredia.

El primer capítulo, de los quince que consta la novela, representa, no tanto la introducción de lo que sigue, cuanto un desenlace anticipado. El relato, de esta manera, presenta lo que podríamos llamar una doble dimensión retrospectiva: lo narrado se encuentra subordinado no sólo al momento en que Delfín escribe sus recuerdos -esto es, al momento de la enunciación- sino, además, al momento en que comienza el primer capítulo. Como observa Jorge Luis Borges en una de las primeras reseñas sobre esta novela, el tema de Las ratas "es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre"².

De manera análoga a como sucede en Sombras suele vestir, en Las ratas, una vez que finaliza la lectura, el lector se ve obligado a revisar lo leído, puesto que este final contradice flagrantemente la afirmación hecha por Delfín en el primer capítulo: el "suicidio" es en realidad un crimen, Delfín envenena a su medio hermano. Esta es la **verdad** constantemente diferida, postergada por el narrador-personaje.

Pero mientras en Sombras suele vestir el acontecimiento central -la muerte de Jacinta-, sólo nos será revelado al final, en Las ratas la muerte de Julio Heredia es un dato que el lector

². Borges: "José Bianco: Las ratas", Sur, nº 111, enero de 1944, p. 76.

ya conoce desde el comienzo mismo de la novela. De manera que si en Sombras... los hechos están envueltos por una serie de pequeños enigmas que ocultan un enigma mayor, en Las ratas la muerte de Julio se nos presenta como algo explícito, todo está dado como una realidad concreta, sin fisuras. Sólo al final, sabremos que la muerte de Julio se ha producido de forma muy distinta de como nos la ha relatado Delfín. Este termina el primer capítulo con las siguientes palabras:

En ese drama de familia, me imaginaba a mí mismo como un personaje secundario a quien le han confiado funciones de director escénico. Creía ser el único en conocer realmente la pieza. Estaba en posesión de muchas circunstancias más o menos pequeñas, y de algún hecho, no tan pequeño, quizá decisivo, cuya importancia escapaba a los demás. [15]

El narrador-protagonista admite, pues, que oculta al lector cierta información que a la postre será decisiva para conocer el verdadero significado del "suicidio" de Julio³. El hecho de que la mención inicial de la muerte de éste como tal suicidio, no cobre hasta el final de la obra su valor de desenlace anticipado y de elemento que requiere la reinterpretación de los hechos, significa que, al igual nuevamente que Sombras suele vestir, el trabajo principal de interpretación, por parte del lector, se

³. Enrique Pezzoni señala que "es el protagonista quien demora el dato revelador, quien al engañarse, nos engaña". "José Bianco", en P. Orgambide y R. Yahni (eds.): Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 89.

pone en movimiento tardíamente, aunque sin estar sometido a la estrategia de intensa ambigüedad que caracteriza a esa otra obra.

Si en Sombras suele vestir la instancia narrativa se expresa a través de tres perspectivas -Jacinta, Stocker y Sweitzer-, en Las ratas, al ser un relato autobiográfico, esta perspectiva sólo puede asumirse en la primera persona del narrador-personaje, Delfín Heredia. En el segundo capítulo, éste "revela" su identidad al lector y se refiere de inmediato a su genealogía familiar:

Me llamo Delfín Heredia. En mí, como en todos los hombres, se acumulan tendencias heredadas. Por eso, al hacer en este capítulo una historia sucinta de mi familia, hablaré de otros Heredia que han nacido o muerto antes que yo, pero que aún subsisten en mí, puede decirse, bajo su forma más negativa. Hablaré de sus defectos, de mis defectos. Será una manera de condenar la raza para salvar al individuo, de librarme de unos y otros a la vez, de hacerlos morir -irrevocablemente. [17]

Las generaciones parecen repetir un destino que va divergiendo a lo largo de los años. La declaración de Delfín plantea, de entrada, el tema de las relaciones familiares -las leyes de la herencia-, en tanto medio que posibilita una cierta visión irreal del mundo. Tal como señala Hugo Beccacece:

Las historias de José Bianco en las que están tan íntimamente mezcladas lo fantástico con el amor y la sangre [el parentesco], responden en verdad a una

profunda y compleja investigación sobre la identidad. Si toda existencia es repetición de un destino familiar, si la libertad se limita a una mera variación sobre temas ya dados, la irrealidad campea sobre toda la vida⁴.

Según esto, al "investigar" en su historia familiar, Delfín se adentra en un ámbito en el que el individuo se interroga sobre los enigmas del yo, esto es, donde se expresa eso que Irène Bessière denomina "diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias"⁵, que determina una cierta "perversión" en los criterios relativos a lo real y lo irreal⁶. Delfín se propone, en sus páginas autobiográficas, hablar de sus defectos y de los de su familia como una manera de actualizar ese diálogo con los rasgos comunes transmitidos a través de la sangre, que se traduce a la vez en una especie de fascinación mágica y de aversión disgregadora. Este conflicto de identidad supone la puesta en escena del mecanismo de atracción-repulsión⁷,

⁴. H. Beccacece: "Estudio preliminar", en Bianco: Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, ob. cit., p. 18.

⁵. I. Bessière: Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, ob. cit., p. 12 (texto original: "Le fantastique, dans le récit, naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs conséquences").

⁶. "Quien trata de desentrañar -dice Beccacece- las leyes de la herencia, como Bianco, se está preguntando por la propia identidad. Más aún, se pregunta ¿qué es la realidad? ¿Un individuo sólo puede ser él mismo una vez que se ha desembarazado del pasado?" Ob. cit., p. 18.

⁷. Enrique Pezzoni alude a "su sinuosa ambigüedad, sus inquietantes sugerencias, tan equívocas (tanto en el nivel de los acontecimientos, como en el de las estrategias para contar y como

característico en la obra de Bianco.

Si Delfín evoca a sus fantasmas familiares no es para contarnos una historia que concuerde con la **verdad** de los hechos, ni por la escrupulosa relación de sus "tendencias heredadas": habla de ellos para "hacerlos morir -irrevocablemente". Podría decirse, pues, que esta "profunda y compleja investigación sobre la identidad" notada por Beccacece, obedece en Las ratas a una permanente -o quizás sería más conveniente decir cíclica- repetición de los conflictos del yo, que condicionan la fijación de lo real y de lo imaginario. Es lo que podríamos llamar una "problematización del yo".

Retrato de familia

Los hechos principales que relata Delfín tienen lugar cuando éste cuenta catorce años, dentro de un marco espacial y temporal preciso: Buenos Aires, 1916, es decir, durante los años de la Primera Guerra Mundial. El padre de Delfín, Antonio Heredia, que ejerce entonces la profesión de abogado, tuvo en su juventud inclinaciones artísticas; estudió pintura en Francia y regresó

en el de las atracciones-repulsiones que unen y apartan a los personajes)". "El autor que elegía a sus lectores" (respuestas a un cuestionario de Antonio Prieto Taboada), "Primer Plano", suplemento cultural de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 5.

con un baúl lleno de lienzos, cuyo mérito, si se exceptúa un autorretrato, sólo pudieron apreciar las paredes de un altillo de mi casa (porque allí quedaron siempre, colgados del revés). [19]

Según veremos más adelante, este autorretrato del padre de Delfín cobrará decisiva influencia en la percepción de lo real y de lo imaginario por parte del narrador-protagonista. En el pasaje citado, es de notar que los lienzos pintados por Antonio Heredia están "colgados del revés", lo cual es una manera muy sutil de insinuar los conflictos de la personalidad: las imágenes que se ocultan parecen guardar un paralelismo con el relato de Delfín, es decir, que hay otras imágenes ocultas, vueltas "del revés" para que no veamos todos sus enigmas y todos sus equívocos, sus signos inquietantes.

Al regresar de Europa, su padre trae consigo a un hijo natural de diez años de edad, Julio, alrededor del cual se suceden los acontecimientos centrales de la novela y de quien hablaremos con más detenimiento en otro apartado.

Las relaciones de Delfín con su madre son, en cierto modo, complejas. En ocasiones siente una cierta atracción física por ella, en otras, la juzga de manera severa (atracción-repulsión):

Por entonces no me gustaba oír hablar de mi madre. En una ocasión, al sorprenderla a solas después de la muerte de Julio, la encontré tan abrumada y deshecha, con esa expresión de falsa dulzura que la tristeza pone en los rostros, que no pude hacer un gesto o articular una palabra de consuelo.

(...) Y yo ajustaba mi conducta a la actitud de mi madre, trataba de "ser afectuoso con ella" facilitando su juego, apartándome de su camino, dirigiéndole estrictamente la palabra, con el cuidado de un actor que se esfuerza en no turbar la armonía del espectáculo y se limita a dar la réplica en el momento convenido. [14-15]

Pero en el tiempo presente de la narración -"después de tantos años" [23]- Delfín necesita de su madre para "hacerle preguntas sobre el pasado" [23], lo que indica que, en sus páginas autobiográficas, la distancia temporal impone una necesaria oscilación de perspectivas, en lo que respecta a la interpretación del pasado. Los acontecimientos son registrados a través del punto de vista de Delfín, pero su testimonio está sometido a la incertidumbre de un silencio que determina la comprensión de la historia, y en el que el narrador-personaje adjudica a su madre no poca responsabilidad, como se verá en su momento ("Mi madre insiste en que estos recuerdos han perdido sobre ella todo poder nocivo, quiere seguir hablando. Pero yo la obligo a callar" [25]).

El personaje de Isabel, hermana mayor de Antonio Heredia y tía de Delfín, está descrito con ciertos rasgos tenebrosos, casi como de una presencia sobrenatural:

La imagen de Isabel no es fácil de evocar. (...) Sus ojos vigilaban desde el fondo de las órbitas, cernidas de venas azules (...): parecían oscuros. Es decir, los ojos eran claros, y la mirada, muy intensa, casi negra, contribuía a empalidecer un rostro de

fantasma. Este fantasma le dio más de un sobresalto a su marido. [19-20]

Sin embargo, quizás sea este "fantasma" el personaje más rotundo, por así decir, de la novela. Isabel pertenece al ámbito del poder económico, religioso y familiar, a la manipulación de la conducta, a la norma social, en una palabra, a la más estricta legalidad, según diría Irène Bessière. Así parece reconocerlo Delfín cuando se refiere más adelante al "mundo de Isabel, ese mundo afirmativo, temerario, allegado a la magia, donde las cosas parecían auténticas por el solo hecho de hallarse en él incluidas" [20].

Llama la atención que aquello que representa Isabel esté concebido como "allegado a la magia": es posible ver en esto una alusión a la relatividad de toda verdad -las cosas siempre "parecen" auténticas- y al hecho de que Isabel es el sostén material y espiritual de la familia Heredia, algo así como un talismán que ejerce una influencia benigna o maligna. En tal sentido, es bueno destacar que el abuelo de Isabel, también llamado Delfín Heredia (no en vano Beccacece señala que toda existencia es repetición de un destino familiar), fue protegido y educado por religiosos (franciscanos), proclamándose siempre amigo de la Iglesia, pero en determinada época -gobiernos de Roca y Suárez Celman- es el verdadero autor de sueltos anónimos apoyando iniciativas anticlericales; antes de morir, su hija Isabel tiene que alisarle las mangas del camión, "para que no

le vieran las insignias masónicas tatuadas en los antebrazos" [18]. Esta relatividad -o ambigüedad- de la verdad se traduce, en cierto modo, en un constante juego de equívocos que tiene como fin enmascarar la duplicidad del yo, conducta que se repite en el Delfín narrador, quien también tiene otras insignias -no precisamente masónicas- que ocultar.

La trama gira en torno a estos personajes, los miembros de la familia Heredia. Pero hay además otros personajes: Cecilia Guzmán, amiga de la madre de Delfín, que se hospeda durante un tiempo en su casa y que será objeto del deseo tanto de Delfín como, principalmente, de Julio; Claudio Núñez, maestro de piano de Delfín; dos sacerdotes jesuitas que conversan con Delfín en un tren durante un viaje de verano. Podemos considerar a estos como personajes marginales, aunque la presencia de Cecilia Guzmán da lugar a un hecho que será decisivo en el desenlace de la novela.

La música y lo "otro"

Delfín nos cuenta su etapa de "iniciación" a la vida y se centra en el momento en que el adolescente, como hemos dicho, tiene catorce años, dentro de una experiencia artística determinada: la música. Delfín estudia piano y en esa época

prepara la difícil Sonata en si menor de Franz Liszt⁸:

Vuelvo a la Sonata de Liszt. Pocas obras me han exigido más trabajo. Había llegado a deprimirme, a desconfiar de mis medios, a perder la memoria, mi excelente memoria musical. A veces me sucedían cosas tan inverosímiles como quedar encajado en una tonalidad, prisionero de ella para siempre. Buscaba desesperadamente la modulación (...). Era como si la sonata me hubiera echado un maleficio. Me levantaba del piano. [34]

La música cumple en Las ratas una función determinante como propiciadora de la irrupción de lo insólito -lo fantástico- en la realidad configurada. A través de la música se opera una compleja identificación Delfín / Julio, que supone un patente desajuste en la lógica del discurso narrativo, que estudiaremos con detenimiento en otro lugar. Pero la música refleja asimismo cierto estado, en el que el individuo se "disgrega" en lo que se podría llamar su "nada esencial", esto es, en una noción de origen que anula cualquier otra noción de realidad; dice Delfín:

Después de todo, lo que buscamos en la música es una representación del cosmos antes que el hombre exista, una pequeña orgía de infinito. [78]⁹

⁸. El pianista y compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886) es una de las grandes figuras del Romanticismo musical europeo. La Sonata es considerada su obra maestra.

⁹. Lo que, de alguna manera, plantea también el tema del eterno retorno. Véase Mircea Eliade: El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza, 1989.

De este modo, el elemento musical parece desempeñar el papel de introductor de reflexiones y cuestionamientos en torno al origen de un orden reconocible, es decir, en torno a la representación de un imaginario anterior al hombre y a la historia¹⁰, lo que entraña la necesaria interrogación del individuo sobre su relación con los órdenes de lo objetivo y lo subjetivo. Al preguntarse por ese imaginario, Delfín está de alguna manera adentrándose en un ámbito donde es posible la manifestación de lo otro o, como señala Víctor Bravo, donde

las diversas manifestaciones de lo otro desprenden al ser de las certezas de lo real y lo sumergen en ese tránsito entre lo real y lo irreal, entre lo subjetivo y lo objetivo que es la incertidumbre¹¹.

Con esto queremos decir que en Las ratas la música organiza el espacio propicio donde puede producirse ese "tránsito" señalado por Bravo, el momento en que el relato propone una ruptura con la realidad que, "de pronto, se nos vuelve

¹⁰. Sobre las nociones de origen y de imaginario, véanse Gilbert Durand: Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general, Madrid, Taurus, 1982; Maurice Blanchot: "Las dos versiones de lo imaginario", en su El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 243-252; e Isabel Paraíso: "Antropología y psicoanálisis: crítica mítica y poética del imaginario", en su Literatura y psicología, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 177-204.

¹¹. Víctor Bravo: Los poderes de la ficción, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993, p. 17.

extraña"¹². Delfín busca en la música esa "representación" de lo originario que es, asimismo, una investigación en los enigmas del mundo y una persistente incertidumbre de hallarse sometido a un extrañamiento frente a ese mundo configurado. Y no olvidemos que quien realiza esta búsqueda es un adolescente: el tiempo de la adolescencia es el de la fabulación, la ensoñación, la transgresión de lo racional¹³. En una ocasión Julio le ha dicho que la música es "enemiga del pensamiento" [64].

Cuando toca la Sonata de Liszt, Delfín se sitúa justo ante lo otro, porque a través de la comunicación musical se ha revelado el enigma de ese otro: su medio hermano, que es también él mismo, desdoblado o reflejado en el otro (y no dejemos de subrayar aquí el conflicto de la sangre, o del parentesco, indicado ya por Beccacece). La materia musical se postula, pues, como vía para expresar esa problematización de lo real, inherente a la problematización del yo.

¹². I. Bessière: ob. cit., p. 23.

¹³. Cintio Vitier: "Sobre Las ratas", Orígenes, nº 3, La Habana, octubre de 1944, p. 41, escribe: "el adolescente toca el poso común de la conciencia y se extraña. (...) Quizá por eso decía Proust que la adolescencia es la única edad en que aprendemos algo, porque la extrañeza, el sentirse entraña rechazada es siempre la vía del conocimiento poético. La onírica andanza por los subterráneos de la especie, y la extrañeza lacerante del que ya está desprendiéndose de su placenta esencial".

Problematización del yo

En el capítulo XIII, Delfín hace un viaje en tren para conocer la casa que le servirá de albergue durante las vacaciones de verano; después de conversar con dos sacerdotes jesuitas, intenta leer un libro:

Quise leer, pero al cabo de un momento observé que en los cristales de la ventanilla se reflejaba el vacío rosado de la lámpara, un brazo, la mano, el libro. Entonces, armándome de valor, resolví mirarme a la cara. Soy Delfín Heredia, pensé. No lo puedo negar. [90]

El problema de la identidad se plantea aquí con toda su carga trastocadora de sentido. En tanto narración en primera persona, el narrador-protagonista de Las ratas indaga hasta tal punto sobre las oscilaciones del yo, que acaba siempre "de cara" ante las incertidumbres que esto provoca, lo cual se constituye como centro de un círculo vicioso al cual todo nos devuelve. El acto de mirarse al espejo para reafirmar la propia identidad ("Soy Delfín Heredia, pensé. No lo puedo negar"), guarda cierta analogía con la organización misma del texto, en el sentido de que el Delfín narrador también es un personaje creador en la medida en que redacta el relato, y nos lleva a preguntarnos, por ende, si esa creación no es también una forma de ilusión o irre realidad -esto es, de ficción. ¿La problematización del yo no es, en cierto modo, una problematización de los sentidos posibles

del discurso narrativo? Esto quizás se corresponde con el planteamiento formulado por Bessière:

La identificación del narrador con el protagonista, del juicio sobre los hechos con el relato de esos hechos, del yo con él, trae consigo que la representación de los acontecimientos sea a la vez una relación con la realidad y una "enunciación" subjetiva. (...) El relato se hace pasar simultáneamente por una ficción y por el punto de vista sobre lo que ha sido, y traduce la suspensión del juicio propio de un sujeto incapaz de distinguir lo verdadero de lo falso¹⁴.

Tal problematización del yo, y sus consecuencias con respecto a la compleja distinción entre lo real y lo irreal en Las ratas, encontrará su momento de inflexión cuando Delfín Heredia se identifique con un cuadro: el autorretrato de su padre, que es también una equívoca duplicación de la imagen de su medio hermano Julio¹⁵, según veremos en el siguiente apartado.

¹⁴. Bessière: ob. cit., pp. 170-171 (texto original: "L'identification du narrateur au protagoniste, du jugement sur les faits à l'histoire des faits, du je au il, entraîne que la représentation des événements soit à la fois une relation sur la réalité et une 'énonciation' subjective. (...) Le récit se donne simultanément pour une fiction et pour le rapport de ce qui a été, et il traduit la suspension du jugement propre à un sujet incapable de distinguer le vrai du faux").

¹⁵. A este respecto, conviene recordar la presencia de retratos y autorretratos en la literatura occidental, ejemplificada en El retrato de Dorian Gray (1891), de Oscar Wilde.

3.2. LOS ENIGMAS DE JULIO

Los dos Julios

En Las ratas, la relación que se establece entre Delfín Heredia y su medio hermano Julio es lo que da lugar a una situación que podríamos calificar como fantástica o, en palabras de Todorov, como una "violación del orden real"¹⁶.

Delfín nos cuenta cómo todas las tardes, en el vestíbulo de su casa, estudiaba en su piano la Sonata en si menor de Liszt delante de un cuadro, un autorretrato pintado por su padre en su juventud ("¿Cómo ha ido a parar al vestíbulo ese autorretrato que mi padre pintó treinta años antes, cuando tendría, aproximadamente, la edad de Julio?" [29], se pregunta Delfín). Desde el primer momento en que se le menciona, el cuadro parece adquirir un carácter indefinido, ambiguo, equívoco. En tanto imagen pictórica del padre, se discute en todo momento el referente real de esa imagen, lo que ya plantea de entrada el problema de la identidad como asunto central del relato. Delfín describe así el cuadro:

¹⁶. T. Todorov: Introducción a la literatura fantástica, ob. cit., p. 44.

Es un autorretrato de mi padre, lo sé, lo he sabido siempre, pero no se parece a mi padre. El personaje del cuadro, sentado en una silla blanca, lleva sobre la cabeza un sombrero de paja echado hacia atrás y sostiene en las manos, apoyadas en el bastón, un par de guantes. Al fondo se ven unas hojas verdes, una pared. El cuadro está apenas manchado (la tela rugosa imita la pared, la silla, los guantes) y la pintura sólo adquiere un leve empastamiento al llegar a la cara tensa y bruñida del modelo que no es sino Julio -el único hombre joven de la casa. Un mechón de pelo rubio le cae sobre la frente y los ojos se destacan dorados, muy risueños, entre una confusión de pestañas y cejas parduscas. [29]

El autorretrato de Antonio Heredia supone aquí, en la visión de Delfín, una representación del individuo que se interroga por su identidad, por los rasgos comunes transmitidos a través de la sangre (las leyes de la herencia). Se podría decir que esta imagen es la "repetición de un destino familiar", tal como sugiere el ya citado Beccacece. Delfín reconoce en ese "personaje del cuadro", y este tono impersonal no es nada casual, a su padre -"lo sé, lo he sabido siempre", reitera-, pero en realidad lo identifica con su medio hermano: "no es sino Julio".

El cuadro suscita así, en la visión del Delfín adolescente, lo que podemos llamar la negación de la representación de lo fáctico: la imagen "verdadera" -su padre- es sustituida por su "reflejo" -su medio hermano- y, en consecuencia, se produce una identificación imaginaria, una "perversión" (Bessière) de los

criterios relativos a la verdad¹⁷. A este respecto, Hernán Lara Zavala ha notado que el autorretrato "no es sino el reflejo de un reflejo"¹⁸.

Una tarde, Delfín logra tocar completa la difícil Sonata de Liszt:

Había ejecutado la Sonata al movimiento exacto, sin el menor tropiezo. Y entonces pude oír, no precisamente aplausos, pero sí un murmullo de admiración, un aliento. Alguien, conmigo, había escuchado la Sonata. Tuve la certeza de una presencia real. Miré a uno y otro lado: al enfrentarme con el cuadro, encontré en los ojos de Julio ese fulgor de simpatía que sólo iluminaba su rostro cuando hablaba con mi madre. Entonces toqué de nuevo la Sonata (...). Y mientras tocaba eché la cabeza hacia atrás, detuve los ojos en los ojos de Julio. Julio sonreía como las personas que han sido sorprendidas en un momento de debilidad y comprenden que ya es inútil continuar fingiendo. [35]

Al mirar el cuadro, colgado delante del piano, Delfín se encuentra con "los ojos de Julio", pero al mirar hacia atrás también se encuentra con los ojos de su medio hermano, con lo que la imagen del cuadro experimenta un proceso gradual de animación. La novela se sitúa a partir de este momento dentro de una

¹⁷. Véanse también Edward C. Whitmont: "La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir", y David DeBus: "El Yo es una diana móvil: el arquetipo de la individuación", en Christine Downing (ed.): Espejos del Yo, Barcelona, Kairós, 1993, pp. 39-44 y 87-99.

¹⁸. Hernán Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)", Revista de la Universidad de México, abril de 1978, p. 6.

estrategia de duplicidades, desdoblamientos y ambigüedades que suponen la aparición -o irrupción- de lo extraño. Se insinúa entonces la existencia de dos Julios: uno pertenece a la realidad objetiva del mundo ficticio, el otro surge del espacio imaginario del cuadro. Hay un Julio real y un Julio que se postula como evidencia de los límites de la percepción individual del mundo. El Julio del cuadro, por así llamarlo, es la respuesta a la capacidad transgresora de la mirada de Delfín, la cual otorga una nueva dimensión a la representación de lo real. Según afirma Víctor Bravo:

La irrupción de lo fantástico está determinada muchas veces por la "visión" que de esta irrupción se tenga. Muchas veces, desde la perspectiva de una particular subjetividad, un acontecimiento es fantástico y, desde otra -o, desde un criterio objetivo-, es "natural", explicable racionalmente. El paso de una valoración subjetiva a una valoración objetiva supone, en algunos casos, la reducción parcial o total del hecho fantástico. Cuando la reducción es parcial, el texto introduce la ambigüedad y no sabemos nunca si la irrupción realmente se produjo o fue un efecto subjetivo de una específica visión¹⁹.

En función de esto, podría decirse que en Las ratas se da una "reducción parcial" del hecho fantástico. A diferencia de Sombras suele vestir, donde lo fantasmal se configura como hecho evidente, en Las ratas la manifestación de lo fantástico depende

¹⁹. V. Bravo: ob. cit., p. 121.

de, por llamarla así, la interacción entre lo objetivo y lo subjetivo que establece Delfín con el Julio del cuadro, y a su progresiva identificación con él.

La existencia perceptible o imperceptible del Julio del cuadro es el centro de los indicios ambiguos -o de los equívocos- que propicia la percepción subjetiva del Delfín adolescente. La primera referencia al Julio del cuadro se sitúa un poco antes, en el capítulo precedente (III) y de una manera muy sutil:

Por las mañanas Julio trabajaba en su laboratorio; por las tardes, en un instituto de investigaciones bioquímicas. No era fácil verlo, a no ser durante las comidas. Sin embargo, **me atrevo a decir que yo lo veía todas las tardes, mientras tocaba el piano.**
[29, énfasis nuestro]

El atrevimiento mencionado se refiere, por un lado, a la identidad de la imagen, al hecho de que Delfín vea en ella, no a la figura que representa literalmente (la del padre) sino a su medio hermano; por otro lado, se refiere a la ambigüedad del acto de "ver", lo cual insinúa ya en esta escena una problemática relación entre lo imaginario y lo real. En el episodio en que Delfín toca la Sonata de Liszt y tiene la certeza de "la presencia real" de Julio, el narrador-protagonista se refiere al primer "diálogo" con éste:

[Julio] Hablaba despacio, y las palabras no alteraban el tono de su voz, una voz blanda, dúctil, que seguía los delicados arabescos

del cantabile y me inducía a responder: en un determinado instante, era yo quien hablaba. Y hablaba sin esfuerzo alguno: había tomado la palabra obedeciendo a un impulso tan espontáneo e imperceptible como el de la cromática descendente que le permite a la mano izquierda apoderarse de la melodía, una octava más abajo, y pasar a los altos el acompañamiento. [35]

En las escenas en que este Julio y Delfín "conversan" se produce un desdibujamiento entre los límites de lo perceptible y lo imperceptible, semejante al que vemos en Sombras suele vestir (cuando en ésta resulta difícil saber en qué momento Jacinta deja de ser real para ser un fantasma o ser "reinventada" por Stocker). Delfín se refiere a la voz de Julio, que luego parece transformarse en su propia voz: "en un determinado instante, era yo quien hablaba". Las voces se confunden con las frases musicales de la Sonata; la conversación se desliza de un interlocutor a otro, obedeciendo al movimiento de la música. El Julio del cuadro va "tomando cuerpo", por así decir, a través de estos borrosos diálogos, teniendo como "mediadora" a la música interpretada en el piano por Delfín, la cual se confirma como medio ideal para la realización de las aspiraciones artísticas y afectivas del adolescente:

Habló [Julio] de las "cosas materiales". Le contesté, un poco ruborizado, que ese talento musical que me reconocía llevaba implícito un absoluto desdén por las cosas materiales. En todo caso, desde ahora renunciaba a cualquier aspiración de esa naturaleza: no tenía otra aspiración que la

música o, mejor dicho, que perderme a través de la música en el afecto de Julio y de mi madre. [36]

Cintio Vitier señala que hay en Las ratas un "ambiente mágico" que emana de "la respiración familiar y metafísica del adolescente que allí vive", lo cual otorga a las acciones de Delfín un doble carácter de "aventura fabulosa y realidad de los días"²⁰. En cierto modo, Delfín vive una aventura íntima, iniciática, disgregadora, como quien comienza a explorar e identificar una realidad que resulta menos fascinante o desconcertante, que imbuida de cansadas contradicciones y de la abrumadora repetición de actos cotidianos que acaban por ser absurdos. La aventura de Delfín se corresponde con la dimensión fabuladora y plena de revelaciones, propia de la edad adolescente.

El paulatino descubrimiento del mundo por parte de Delfín viene acompañado de un proceso de ensoñación que hace que los datos provenientes de ese mundo, en constante mutación, queden subordinados al poder disgregador de lo imaginario. Comenzar a percibir el espacio de lo real supone para Delfín reconocer a la vez otro espacio, donde es posible encontrarse con lo que Roger

²⁰. C. Vitier: ~~ob. cit.~~, p. 40. Para este autor, Las ratas es, en lo fundamental, una reflexión sobre la adolescencia: "Testimonio de la adolescencia nos ha parecido ante todo este libro; forma de la adolescencia su asunto y su forma íntima, ésa que gobierna a la visible (la que acaba por ser, como un cristal, invisible: premio último de la palabra). (...) Libro con un secreto, además, como toda adolescencia" (ibid., pp. 40-41).

Caillois llama la "Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido"²¹.

Por otra parte, el Julio del cuadro es quien pone en movimiento el proceso de aprendizaje del protagonista que se traza en la novela. Las conversaciones con Julio le permiten a Delfín darse cuenta de sus limitaciones y de sus obsesiones de adolescente:

Yo hablaba, insisto, con la mayor soltura. Y a veces no dudaba en consultarlo sobre ciertas circunstancias que perdían, al enunciarse, todo carácter escabroso, confesional. Dejaban de ser revelaciones impúdicas. Las obsesiones de los catorce años subían de las zonas penumbrosas de mi alma, llegaban a la superficie, después me abandonaban, y después, todavía después, las sentía flotar a mi alrededor despojadas de su residuo oscuro, venenoso, del maléfico imperio que ejercían sobre mí. [40]

Las conversaciones lo ayudan, asimismo, a "liberarse" de la "cruel esclavitud" que le imponen los íntimos fantasmas de la sexualidad, a la que Delfín cree transformar en una especie de mera contienda intelectual²²:

²¹. R. Caillois: "Prefacio" a su Antología del cuento fantástico (60 cuentos de terror reunidos y presentados por R. C.), Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 9.

²². A este respecto, Beverly Jean Gibbs: "Spatial treatment in the contemporary psychological novel of Argentina", Hispania, 45, n°3, septiembre de 1962, p. 413, ha señalado: "El cometido fundamental de Las ratas es describir el conflicto de personalidad del adolescente protagonista Delfín Heredia, dentro

En problemas apasionantes que me concernían de una manera puramente intelectual, en perspectivas agudas, esenciales, sobre la naturaleza del hombre y su destino en el mundo, reconocía mis antiguas obsesiones milagrosamente transformadas: no contentas con haberme libertado de una cruel esclavitud, luchaban para ponerse a mis órdenes, para inundarme de optimismo y sabiduría. [40-41]

La imagen del cuadro le previene también contra los excesos del sufrimiento:

Julio me puso en guardia contra el culto inmoderado al sufrimiento. Una persona puede sentirse triste por motivos tan inexistentes como ella misma: eso no basta para concederle nuestro interés. [60-61]

El Julio del cuadro, por lo tanto, se convierte en una especie de íntimo confidente de Delfín, aquel a quien el pianista adolescente recurre diariamente para confiarle sus pensamientos e inquietudes: "Mi diálogo con el retrato proseguía todas las tardes. Ahora que entre Julio y yo se había roto el hielo

del cual existen dos seres divergentes, irreconciliables: uno, el artista sensible cuyos principios altruistas lo llevan a rechazar los deseos y necesidades carnales como antiestéticos y repulsivos; el otro, el animal humano cuyos impulsos e instintos sexuales le exigen gratificación y satisfacción" (texto original: "Las ratas function primarily to portray the personality conflict of the adolescent protagonist Delfín Heredia, within whom there exist two divergent, irreconciliable beings: one, the sensitive artist whose altruistic principles caused him to reject physical desires and needs as unaesthetic and repulsive; the other, the human animal whose sexual impulses and drives demanded recognition and satisfaction").

definitivamente, teníamos muchas cosas que decirnos" [39].

Julio hace que Delfín se percate de una serie de rasgos de los personajes de la familia, sobre todo de su tía Isabel. Le señala, por ejemplo, el hecho de que ésta subvenciona la infidelidad del padre ("En una ocasión hablamos de nuestro padre y aludimos, de manera velada, a su infidelidad conyugal. (...) Era una aventura ordinaria, venal. '¡Qué pensará mi madre!', exclamé. 'Nada, contestó Julio. Ya esas cosas no pueden herirla. Isabel lo sabe'" [39]); le señala, además, el carácter dominante de su tía ("Desconfía [Isabel] de cualquier persona que se resista a sus designios o pretenda vivir prescindiendo de ella. Necesita rodearse de esclavos" [36]) y la influencia que ésta ejerce sobre él ("Me hizo notar que la música exigía de mí algunos sacrificios, y el primero de todos: sobrellevar a Isabel" [36]); le señala, por último, las contradicciones del interés de Isabel por el arte:

"Le gusta la música, insistía yo, es una mujer muy instruida". Julio, sin desmentirme, señalaba algunos rasgos en el carácter de Isabel que venían a modificar insensiblemente mis palabras: "Es una mujer muy instruida que no desdeña las cosas materiales. A veces, la música otorga renombre, éxito. A Isabel le gusta el éxito (...)" [36-37]

Salir de la influencia de Isabel, en cierto modo, significa para Delfín liberarse del "mundo afirmativo" que representa su tía, escapar al orden regulador de la norma.

Si bien las conversaciones entre el narrador-protagonista y el Julio del cuadro le permiten a Delfín superar la influencia de Isabel, ello se debe a que le permiten ante todo superar los obstáculos y las incógnitas que inicialmente lo alejan del Julio real. Entre esos obstáculos se destaca la división topográfica de la casa de los Heredia ("Julio ocupaba tres habitaciones, encima del garaje, separadas por el jardín del resto de la casa" [37]), que crea una distancia física entre los dos personajes. A este obstáculo material cabe añadir, además, la ausencia de Julio del ámbito familiar: ya hemos observado que Julio es alguien al cual "no era fácil ver". Así, cuando, al conversar con Cecilia Guzmán, Delfín comete la "indiscreción" de declarar que Julio "es la única persona de quien soy realmente amigo" [60] y que habla con él "todas las tardes", Cecilia se asombra y se molesta:

Pero ¿cuándo? ¿En qué momento? -me preguntó [Cecilia] súbitamente irritada-. Por las tardes estudias el piano y él está fuera de casa.
Julio iba a ser sorprendido en flagrante delito de ubicuidad. [60]

El "delito" que casi se revela en este pasaje es, más bien que la "ubicuidad" del Julio real, la función **desrealizadora** del Julio del cuadro.

La comunicación ilusoria

Desde el principio de la novela, se hace hincapié en los rasgos diferenciadores entre Delfín y su medio hermano. Años después de la muerte de Julio -esto es, en el tiempo presente de la narración-, la madre de Delfín le dice: "Sé que ustedes no se parecían. Julio tenía otros ojos, otra voz, otras aficiones. ¿Hay algo más distinto de un hombre de ciencia que un artista? Entre la biología y la música ¿existe alguna relación?" [24], para señalar después que se parecen "en algo más profundo: en el carácter" [24]. Delfín se apresura en negar tal parecido: "Yo alego que mi carácter no se parece al de Julio" [24]. Ahora bien, para Delfín el "verdadero Julio que me ofrecía todas las tardes, desde un marco grisáceo, el estímulo heroico de su amistad" [71], es decir, el Julio del cuadro, reúne una serie de cualidades:

grandeza de alma, penetración, entusiasmo, energía, espíritu crítico; en quien la asombrosa germinación de ideas no era consecuencia de un lamentable empobrecimiento afectivo y el culto escrupuloso del bien, la práctica intensiva de cada virtud, no redundaban jamás, por esa misteriosa transmutación de valores que tantas veces señalan los Evangelios, en vanidad y orgullo. [71-72]

El juego de ambigüedades y sutilezas²³ se pone de

²³. Arturo García Ramos: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 242, dice:

manifiesto una vez más cuando el narrador-protagonista se refiere a continuación a "la apariencia un poco engañosa del Julio verdadero, al Julio de todos los días" [72], del cual distingue otros rasgos:

este Julio era un hombre decente; irradiaba exuberancia juvenil, salud moral. Hasta la falta de imaginación que hubiera podido leerse en su rostro lo preservaba de cierto desorden en que suelen caer temperamentos más sensibles, más enfermizos, y que es algo así como el rescate que pagan por los mismos privilegios que les fueron concedidos. [72]

El Julio del cuadro -el "verdadero Julio"- le ofrece a Delfín "el estímulo heroico de su amistad", mientras que el Julio "de todos los días" -el "Julio verdadero"- se le muestra bajo una imagen "un poco engañosa". Hay que recalcar que en toda la novela Delfín apenas habla con su medio hermano: el Julio real, a este respecto, es observado en todo momento por el narrador-protagonista según la perspectiva que se ha formado a través de sus conversaciones con el Julio del cuadro. El Julio real le resulta "engañoso" puesto que resulta un perfecto desconocido

"Este juego de ambigüedades y sutilezas exige que el lector esté en disposición de participar en él; para lo que ha sido necesario que el cuento fantástico atravesase por diversos estadios narrativos en relación con esa ley básica que es la verosimilitud. Ha pasado de la afirmación de la realidad de lo fantástico, por la afirmación de la realidad de la ficción, por el cuestionamiento de la realidad, para llegar finalmente a la ruptura de la lógica narrativa". El autor se refiere a Sombras suele vestir, pero pensamos que en buena medida esto mismo puede aplicarse a Las ratas.

para el pianista adolescente, un enigma que le exige una interrogación sobre el yo y lo real. Bianco ha dicho que en Las ratas "lo irreal es lo que uno de los personajes, Delfín, imagina sobre su hermano mayor. Vive un sueño"²⁴.

Puede decirse entonces que lo imaginado por Delfín presenta un doble valor: por un lado, todo lo imaginario que puede ser el Julio del cuadro, representación también imaginaria de lo que en realidad es el autorretrato de su padre²⁵; por otro lado, el aspecto "engañoso" del "Julio verdadero", el cual requiere de una interpretación, esto es, de un proceso de imaginación, por parte de su medio hermano.

El Julio real no le ofrece a Delfín su amistad, a diferencia del otro, porque aquél prácticamente no tiene ninguna relación cotidiana con su medio hermano y, en consecuencia, Delfín debe intentar "llenar" esa carencia imaginando rasgos y características de un ser que de alguna manera entra en contradicción con el "verdadero Julio", o el que él cree como tal. Después de asegurar que el diálogo con el Julio del cuadro "proseguía ininterrumpidamente, límpido, fluido, musical" [41], Delfín declara:

²⁴. "Escritor y testigo", entrevista con H. Beccacece, en Bianco: Ficción y reflexión, p. 377.

²⁵. Sobre el problema de la representación literaria de lo real, véase el estudio clásico de Erich Auerbach: Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Claro está que ese mismo día, o al día siguiente, yo encontraba un Julio menos comunicativo. En la mesa nos sentábamos el uno frente al otro. Parecía ignorarme. Lo veo almorzar en silencio y levantarse con el último sorbo del café. Besa a mi madre, ya no está en el comedor, oigo sus pasos por el jardín. Al cabo de un momento, vuelvo a oír los mismos pasos. Julio atraviesa el jardín en sentido inverso y sale a la calle, después de haberse despedido de sus ratas. [41]

El pasaje es significativo. En el espacio de la cotidianidad, Delfín encuentra "un Julio menos comunicativo": en realidad, este Julio es casi por completo ajeno a Delfín, en tanto personajes que comparten una experiencia vital (familiar) común; el Julio real no establece comunicación alguna con su hermano menor, más bien lo ignora, pasa por alto su presencia ("Parecía ignorarme"). En toda la novela apenas hay dos momentos en los que se puede decir que ambos personajes traban algún diálogo: una ocasión (cap. VI) en que Delfín sube al laboratorio de Julio ("Las ratas me atraían. Me gustaba subir al laboratorio, al caer la noche" [43]) y éste lo sorprende, pero Julio sólo le pregunta secamente: "¿Qué haces aquí?", y a continuación Delfín se disculpa y su medio hermano finalmente le dice, con cierta indiferencia: "No me molestas" [43]. La otra ocasión tiene lugar al final de la obra, poco antes de que Julio se "suicide", pero se trata de una única frase que Julio "lanza" violentamente contra Delfín, después de propinarle un puñetazo a éste: "Ahora puedes irte a tocar el piano, y a contárselo a Isabel" [102]. (No

deja de ser revelador el hecho de que ambos momentos tengan lugar en el laboratorio de Julio, como si las ratas fueran los único y mudos testigos de esas palabras marcadas por el distanciamiento y la violencia).

Como se puede observar, la relación entre ambos hermanos es prácticamente inexistente, o quizás cabe decir que Julio no tiene el menor interés en relacionarse con su hermano menor, cuya presencia ignora, soslaya, como si se tratara de un ser insignificante. Por el contrario, Delfín busca ansiosamente la comunicación con Julio, pero ese Julio real se le revela siempre como una presencia extraña, esquiva, engañosa. En una ocasión, Delfín quiere expresarle silenciosamente su agradecimiento por dejar de trabajar durante las noches en el laboratorio y quedarse en la sala a escuchar sus interpretaciones al piano:

Lo miré fijamente. La emoción, la gratitud, el temor, la delicadeza, los más variados sentimientos debieron de leerse en mi rostro, pero Julio (en todo diferente de esos personajes de Balzac que descifran desde la platea, a través de la rápida mirada que les llega desde un palco, el más inesperado y especioso mensaje) continuó conversando con Cecilia, al parecer francamente seducido. No tomaba en cuenta mi expresión. [65]

Una vez más, el intento de Delfín de acercarse a su hermano mayor queda burlado, frustrado: Julio no se interesa en absoluto en la música de Delfín, sino en Cecilia Guzmán. Ciertamente, Julio ignora por completo todo lo que proviene de los intereses

particulares de Delfín.

En el siguiente pasaje, vemos cómo resulta patente el desdibujamiento entre los límites de lo deseado por Delfín y lo que se presenta como realidad objetiva:

Ahora, después de jugar con mi madre una partida de crapette, Julio no manifestaba ninguna prisa en abandonarnos, y yo tuve el placer de triunfar en su presencia muchas noches, en el piano de la sala, con las mismas obras que había estudiado ante su retrato, por las tardes, en el piano del vestíbulo. Debo confesar que Julio, esas noches, parecía un oyente poco entusiasta.
[69]

Delfín siente que, en virtud de esos "triumfos" musicales, Julio se dispone entonces a establecer una comunicación con él, confirmar los lazos de sangre, reconocerlo más allá de su mera existencia, pero Julio se mantiene, aun en su presencia, ausente, inalcanzable, ajeno al imaginario de Delfín.

El pasaje citado muestra, también, la sutil separación que se establece entre los dos Julios: un Julio -el del cuadro, ya totalmente asumido por Delfín como "su retrato"- que posee conocimientos profundos sobre música, cuyo marco referencial es "el piano del vestíbulo" y que parece cobrar vida -o bien, animarse- sólo "por las tardes", frente al Julio real, que se muestra indiferente a la música (es "un oyente poco entusiasta"), ante el cual Delfín toca inútilmente en "el piano de la sala" durante las noches.

El Julio del cuadro le hace apropiadas observaciones sobre su manera de tocar el piano: "Julio, demostrando su excelente sentido musical, me señalaba algunos errores de mi ejecución -un pasaje, sobre todo, en que perdía el compás" [60], y se permite teorizar sobre la música y el arte en general: "Debo añadir que vinculaba el arte a la moral y alguna vez, hablando de música, me explicó el motivo por el cual nos conmueve la belleza. La belleza (desarrolló largamente esta idea) es el signo exterior y visible de una interior e invisible verdad" [65]. El Julio real no sólo no soporta la música, la cual asocia con el culto excesivo de la sensibilidad (cabe recordar que Julio es un hombre de ciencias):

He notado que los melómanos sufren mucho. Se pasan la vida saturándose de impresiones que sólo pueden definir por el vago placer que les producen, y están siempre al borde de la tristeza, oscilando entre el éxtasis y el hastío [50],

sino que, además, la considera "enemiga del pensamiento" [64]. Pero dentro de las alternabilidades subjetivo / objetivo, imaginario / real, imperceptible / perceptible, que sostienen la mirada del pianista adolescente, las instancias de los dos Julios tienden a confundirse, atribuyendo así al Julio real los conocimientos e intereses musicales que de hecho "pertenecen" al Julio del cuadro: "Yo no ignoraba que Julio era aficionado a la música, aunque en casa todos creyeran lo contrario" [64]. En una

ocasión en que Julio "se hubiera dicho que dormía" y la madre le sugiere que se acueste, observa Delfín:

Comprendí que Julio había cerrado los ojos con el doble propósito de que ninguna impresión visual lo perturbara y de simular una actitud indiferente, que no diera pábulo a los comentarios de la familia. Porque todos seguían creyendo que Julio, en el fondo, no entendía nada de música. [69]

Esta "comprensión" de la actitud del Julio real resulta ser de nuevo una suposición, una interpretación de Delfín de lo que piensa y siente su medio hermano, lo cual supone una proyección de sus deseos expresados en sus conversaciones con el Julio del cuadro (en suma, Julio no entiende nada de música, y en un momento Delfín nos dice que Cecilia canta cierto repertorio "con el propósito de halagar a Julio, admitiendo su absoluta incompetencia musical" [71]). Delfín lleva a cabo, por así decir, una lectura de los "signos exteriores" a partir de una "interior e invisible verdad" que los explica, pero que al hacerlo los vacía de sentido y les confiere un sentido distinto, un sentido que supla la ausencia de respuestas -de comunicación- por parte de Julio.

Los contrastes entre la conducta del Julio cotidiano y la imagen suya que se forja Delfín a partir del personaje del cuadro, es decir, los indicios disgregadores que acompañan a la progresiva eliminación de las transiciones entre lo objetivo y lo subjetivo, acentúan cada vez más las discrepancias entre los

dos Julios. No sólo se va haciendo patente la indiferencia del Julio real por su medio hermano; las discrepancias se centran, según hemos observado, en torno a la música -esto es, del medio mismo de comunicación entre Delfín y el Julio del cuadro-, y se expresa con claridad en un momento en que Julio demuestra cierto interés por ella. Ese interés, de primer momento, le confirma a Delfín la identidad de los dos Julios:

Esa noche, después de comer, le pedí a Cecilia que cantase un aria de Le devin du village. (...) Al levantar los ojos de la partitura, admirado de su virtuosismo, observé que Julio, en vez de marcharse como todas las noches, escuchaba la melodía de Rousseau con los ojos brillantes y los labios entreabiertos (...). Tuve la sensación de estar tocando en el vestíbulo, frente a su retrato, y no pude reprimir un movimiento de sorpresa cuando lo vi levantarse, aproximarse a Cecilia, felicitarla. [63]

Pero según lo indica el final del pasaje, Delfín se da cuenta inmediatamente de que Julio no se interesa por él sino por el canto de Cecilia y, más adelante, por un tipo de música (de "café-concert" [75]) ante la cual el Julio real, así como todos los demás personajes, "parecían olvidar que existía otra música, la Música" [76], es decir, el tipo de composición más culta -Liszt- que sirve de fondo a las conversaciones musicales entre Delfín y el Julio del cuadro. Estas contradicciones desconciertan al pianista adolescente: "Sí, yo estaba desconcertado" [76].

La crisis por la que atraviesa el mundo imaginario de

Delfín, sin embargo, no se resuelve sin un intenso proceso interpretativo ante los hechos que se resisten a encajar en su modo de entender las cosas -de concebir la realidad. Esta tensión entre lo que es y lo que Delfín cree que es -o, mejor, quisiera que fuera-, entre lo objetivo y lo subjetivo, se agudiza en la medida en que sus conversaciones con el Julio del cuadro lo llevan progresivamente a un desdoblamiento, a eliminar la distancia -real e imaginaria- que lo separa de su hermano: en una palabra, lo impulsan a la acción de ser Julio²⁶.

Para una superación de lo real

La reinterpretación de la conducta del Julio real de acuerdo con los datos que adquiere Delfín en sus conversaciones con el Julio del cuadro supone, pues, una inversión de los niveles de lo real y de lo imaginario, y corrobora la formulación de Louis Vax de que "lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible"²⁷. Así, al referirse a dichas conversaciones, Delfín nos dice:

era, por antonomasia, el diálogo entre

²⁶. H. Lara Zavala: ob. cit., p. 6, observa que "Delfín prescinde de su personalidad con la esperanza de perderse en la identidad de su medio hermano".

²⁷. L. Vax: Arte y literatura fantásticas, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, p. 6.

hermanos: de una fraternidad absoluta, genérica, como sólo puede concebirse entre dos hermanos. Como en la vida, entre dos hermanos, no se puede concebir. [41]

El planteamiento de la vida, del ámbito de lo real, como un nivel superficial, en el que tanto la comunicación como el conocimiento son incompletos, vagos, ya se insinúa desde las primeras declaraciones que hace Delfín en cuanto al significado de los diálogos con el Julio del cuadro:

El lector se formará una idea equivocada si cree que mis diálogos con Julio versaban siempre sobre hechos. No niego que a veces partíamos de un detalle material, pero en seguida lo escamoteábamos y ese detalle, simple pretexto, nos llevaba en pujante ascensión hacia regiones más nobles y abstractas. Al evadirnos de la realidad cotidiana, nos encontrábamos, de pronto, en la verdadera realidad. Conseguíamos explicarla, superarla. [40]

Según hemos visto²⁸, para Bianco el propósito fundamental de lo que él denomina la "literatura de imaginación" -por oposición a la literatura realista- consiste en olvidar la realidad para darnos su esencia, y en este sentido leemos el pasaje. "Superar" la realidad cotidiana para alcanzar la "verdadera realidad", tal es el móvil que articula los actos de Delfín y alimenta su deseo de ir más allá de los

²⁸. Cf. "Ficción y realidad", en "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", ob. cit., p. 15.

condicionamientos del yo para encontrar respuestas a sus propios enigmas. Como señala Enrique Pezzoni, para Bianco "la realidad nunca es un don gratuito, sino un objeto de interpretación que admite, con engañosa exactitud, claves muy opuestas"²⁹.

Al evadirse de la realidad cotidiana, Delfín cuestiona esa realidad configurada como único ámbito posible para la puesta en escena de sus actos, y al trascenderla, "superarla", se encuentra con otra dimensión de las cosas: descubre que el Julio perteneciente a esa realidad cotidiana acaba por ser un personaje "equívoco", sin consistencia, moralmente cuestionable, y por esta razón decide "corregir" el contraste, llevando a cabo la plena identificación con él, desdoblándose en su medio hermano, creando al otro a partir de su imaginario. "Si nos es dado -observa Rosalba Campra- escuchar al 'otro', es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros"³⁰.

Puede decirse que para Delfín Heredia, como señala Irène Bessière, las leyes que rigen lo real "devienen irreales cuando el presente es considerado problemático"³¹. Y lo problemático aquí es lo que cabe llamar la "inadecuación" del Julio real al mundo imaginario de Delfín y, en consecuencia, su necesidad de

²⁹. E. Pezzoni: ob. cit., p. 89.

³⁰. R. Campra: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, ob. cit., p. 68.

³¹. I. Bessière: ob. cit., p. 12 (texto original: "ces lois (...) deviennent celles d'un irréalisme lorsque l'actualité est tenue pour totalement problématique").

transgredir la norma³² para lograr así la ansiada comunicación con el "verdadero Julio", lo que lo conducirá a la tragedia.

El otro, el doble

Cintio Vitier observa, en su temprano artículo sobre Las ratas, que todo adolescente atesora "un secreto exclusivo, una verdad oculta y sellada que acaba por confundírsele con la totalidad esencial del mundo", y el secreto exclusivo de Delfín es una comunicación esencial:

Se trata de la comunicación con el propio ser a través de otro, es decir, con El Otro que nos hace Uno; comunicación escondida, celosamente disfrutada y que no obstante organiza y tiñe los más lejanos detalles del universo. Misterio del doble psicológico por cuyo conducto realizamos, si bien fugaz y angustiosamente, la levitación del mundo, el éxtasis de lo empírico, la anhelada compañía e identidad³³.

³². Dice Bessière: ob. cit., pp. 18-19: "el relato fantástico tiene por fundamento el problema de la naturaleza de la ley, de la norma. La falta de realidad introduce siempre la interrogación sobre el acontecimiento, pero este acontecimiento es una agresión al orden del bien, del mal, de la naturaleza, de lo sobrenatural, de la sociedad" (texto original: "le récit fantastique a pour ressort le problème de la nature de la loi, de la norme. La non-réalité introduit toujours la question sur l'événement, mais cet événement est une atteinte à l'ordre du bien, du mal, de la nature, de la société").

³³. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

A medida que Delfín siente la necesidad de comunicarse con ese otro, sus diálogos con el Julio del cuadro se le revelan como un sucedáneo insuficiente, estéril y la música deja de ser un elemento propiciador de preguntas y cuestionamientos en torno a la representación de la realidad: "Ya no me bastaba la música, ese monólogo estéril frente al retrato" [94]³⁴. Delfín reconoce, por tanto, que esos diálogos con el retrato no son otra cosa que las imágenes pertenecientes al mundo secreto de su adolescencia fabuladora, la expresión irreprimible de su imaginario particular. Pero el "retrato de Julio" continúa siendo el medio a través del cual Delfín seguirá interrogándose por la propia identidad y expresando su problemática relación con lo real. En tanto "substituto fantástico", el Julio del cuadro permite al narrador-protagonista plantearse -y plantearnos- de manera directa la problematización del yo, que se traduce en duplicidad, en el "doble psicológico" indicado por Vitier:

desde el piano del vestíbulo, levantaba los ojos, me contemplaba en el retrato. Me contemplaba atentamente, admirativamente. ¡Qué fisonomía tan franca, tan bondadosa! El mismo retrato parecía asombrado de su duplicidad, o de nuestra duplicidad, como

³⁴. Cristina Piña y Federico Peltzer: "Dos personajes solitarios en la novela actual", ob. cit., p. 89, señalan al respecto: "Delfín Heredia, ante la imposibilidad de acercarse a su medio hermano Julio, intenta, en primera instancia, la comunicación a través de la música. Pero dicho acercamiento es producto de la fantasía del protagonista, y la música se le revela como un falso puente. Delfín, entonces, buscará el ansiado contacto a través del crimen, desesperado sustituto de la comunicación imposible".

quieran ustedes llamarla. Porque la identificación que ahora existía entre nosotros había hecho ilusoria cualquier tentativa de diálogo. [82-83]

Apartando las interpretaciones psicoanalíticas³⁵, el doble, sostiene Louis Vax, es "la imagen de nosotros mismos que aparece, bien a nuestros propios ojos, bien a ojos ajenos, cuando no debiera ser vista"³⁶. Sergiu Pavel Dan, según Todorov³⁷, señala que uno de los temas o categorías dentro de los que se puede clasificar lo fantástico es el de la **mutación**, que incluye varios grupos, entre ellos, el **desdoblamiento fantástico**, que a su vez se subdivide en los temas del doble, la sustitución de identidad, la duplicidad, entre otros. Para Víctor Bravo, como expresión de lo fantástico, el doble "aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo"³⁸.

En Las ratas, la manifestación del desdoblamiento fantástico nos parece evidente, si ya no bajo la forma clásica del doble que nos ha entregado la literatura -podrían mencionarse a este respecto textos como "William Wilson" de Edgar Allan Poe, "La princesa Brambilla" de E. T. Hoffmann o El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson-, sí

³⁵. Véase Otto Rank: El doble, Buenos Aires, Orión, 1976.

³⁶. L. Vax: ob. cit., p. 38.

³⁷. T. Todorov: Introducción a la literatura fantástica, ob. cit., p. 36.

³⁸. V. Bravo: ob. cit., p. 100.

representada como otra forma de duplicidad o, en palabras de Cintio Vitier, como un "drama de la dualidad"³⁹. De hecho, creemos que la problematización del yo, que Delfín Heredia manifiesta de manera tan patente, tiene una correspondencia -o correlación- lógica con tal dualidad y casi se diría que su trágico desenlace es una consecuencia inevitable de esta premisa.

Cuando Delfín se contrasta físicamente con su medio hermano, su necesidad de encontrarse con el otro lo lleva a un proceso de corrección imaginaria de los rasgos propios. Luego que una noche sorprende sin ser visto a Julio saliendo de la habitación de Cecilia Guzmán, leemos esta declaración del protagonista:

A la noche, irremediabilmente, me conducían los gestos, las palabras de Julio. Y yo me asociaba a sus gestos, a sus palabras. Una vez, de sobremesa, mientras Julio retenía una mano de mi madre entre las suyas, me sorprendió como la cara de un desconocido mi propia cara, proyectada sobre los vidrios de una puerta, entre las luces del comedor. Bajé los ojos y observé mis manos deformadas por el estudio, nerviosas, demasiado expresivas, diferentes de las manos de Julio. A partir de entonces, mi apariencia física empezó a molestarme como si fuera un disfraz. [82]

Así, al contrario de un acto de "destrucción" -tal como propone Víctor Bravo- se puede hablar aquí más bien de una mutilación del yo a partir de los signos exteriores del otro. El

³⁹. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

proceso de desdoblamiento que se opera en Delfín quizás tiene más que ver con lo que Bessière llama "las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo"⁴⁰, que con los impulsos autodestructivos subyacentes en el abismo psicopatológico del individuo. No se destruye el yo de Delfín: se le somete a una especie de purga, de suplicio, de tácita y deliberada mutilación, que propiciará el proceso de duplicidad como una respuesta a su imaginario particular⁴¹, una vez que los hechos le exijan un replanteamiento de su relación con el mundo real, en tanto ámbito racionalmente reconocible. Tal acto, por decirlo de alguna manera, es una puesta en escena de la subjetividad autosuficiente del yo de que hace gala el pianista adolescente: "Después de todo, yo era el único sitio desde donde podía prescindir de mí mismo, olvidarme" [82]⁴².

⁴⁰. I. Bessière: ob. cit., p. 10 (texto original: "les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire").

⁴¹. Desde la perspectiva de la duplicidad en la obra de arte, escribe Maurice Blanchot: El espacio literario, ob. cit., p. 231: "El arte supone la duplicidad. Esta duplicidad le permite escapar de su propio riesgo, liberarse de él transformándolo en seguridad, le permite participar en el mundo, de los éxitos y ventajas del mundo, sin participar de sus deberes. Así, el arte se hunde en este otro riesgo sin peligro, que sólo significa la pérdida inadvertida del arte, la insignificancia brillante, la charlatanería tranquila en el seno de los honores. La duplicidad no puede ser desbaratada, sino que debe padecerse hasta el fin".

⁴². David DeBus: "El Yo es una diana móvil: el arquetipo de la individuación", en C. Downing (ed.): Espejos del Yo, ob. cit., p. 89, se refiere así a la "sucesión de paradojas" que presenta el estudio del yo: "Tanto si el Yo se relaciona con la personalidad como un igual recíproco o como un contenedor superior, ocurre una sucesión de paradojas de lo más difícil: el Yo a la vez contiene y es el contenido de la persona completa;

Lo relativo de toda verdad

Al ir "corrigiendo" los signos exteriores que no concuerdan con la imagen que se va formando del "Julio verdadero", Delfín interpreta los actos de su medio hermano hasta el punto de transformarlos en meros simulacros, apenas una "verdad ficticia" de la realidad objetiva:

De pronto creí comprender: en la disyuntiva de oponerse a mis deseos o a su íntimo sentir, tironeado entre el amor fraternal y el amor a la verdad, Julio había llegado a crearse una verdad ficticia. En ese momento expresaba lo que creía sentir. ¡Estaba mintiéndose a sí mismo! A este proceso concurría el don casi mágico de Julio para leer en el corazón de los hombres y discernir los motivos secretos de sus actos, que hacía extensivo, con inexplicable humildad, a la pobre Cecilia. Pensaba que Cecilia se daría cuenta inmediata de que su entusiasmo por ella era fingido y, para engañarla, no le quedaba otro remedio que engañarse. [65-66]

En su afán por conciliar esos signos exteriores con su verdad interior, Delfín nos dice que Julio, para no contrariar

el Yo es a la vez aquello de lo que venimos y aquello que anhelamos; el Yo incluye el ego, pero el Yo y el ego pueden dialogar como representantes del conjunto de la persona y de la más limitada personalidad consciente; el Yo está oculto pero ama ser descubierto; el Yo tiene un valor supremo, como una 'valiosa perla' psicológica, pero se halla en medio de la vida ordinaria, 'en la paja y el estiércol', como decían los alquimistas".

sus deseos, finge interés por Cecilia, esto es, que se miente a sí mismo. Pero esta "verdad ficticia" resulta, asimismo, irreal: Delfín se crea una justificación que resulte adecuada para, digamos, intentar "compensar" la conducta de Julio, que a todas luces difiere por completo de los intereses del adolescente. El "amor a la verdad" que le atribuye a su medio hermano es, en todo caso, la contraparte irónica de su propia visión de las cosas, en razón de que su verdad es pura ambigüedad; cuando dice que Julio se miente a sí mismo, es el mismo Delfín quien se miente, quien se crea una "verdad ficticia".

Todo este complejo juego con la verdad⁴³ comporta justamente uno de los aspectos fundamentales de Las ratas: la relatividad de toda verdad, lo engañoso de toda interpretación de los actos humanos. La verdad que condiciona la trama de la novela, esto es, el envenenamiento de Julio, no será finalmente reconocida por el narrador-protagonista, porque Delfín sólo puede tener una visión "pervertida" de la realidad y, a fin de cuentas, es incapaz de "discernir los motivos secretos de sus actos", particularidad esta que atribuye a Julio. Como bien apunta Antonio Prieto Taboada, Bianco:

⁴³. José Luis Rodríguez García: Verdad y escritura. Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Beniamin, Blanchot, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 242-243, refiriéndose a Blanchot, señala que "el problema de la representación de la Verdad pone de manifiesto el perturbador signo de un nuevo problema: pues por qué no renunciar a la representación de la Verdad -acaso la manera más legítima de llevar a cabo la catalogación de la Verdad en el archivo de los sueños perdidos".

se empeña no ya en demostrar la complejidad de la verdad, sino en expresar esta última -apenas sugiriéndola, nunca nombrándola- mediante las ambigüedades que se ordenan en torno a ella. Justamente la expresión de una verdad que rehúye las formulaciones analíticas, y que por ende es indisociable del misterio, constituía para Bianco uno de los fundamentos -una de las funciones privilegiadas- de la "literatura de imaginación"⁴⁴.

A medida que el relato se acerca a su fatal desenlace, Delfín continúa interpretando los actos de Julio de modo que la realidad objetiva quede sometida a su imaginario particular: "Julio no se contentaba con amoldar su conducta a mis deseos: mis deseos eran sus deseos" [66]⁴⁵.

En el episodio final de la obra, el episodio del crimen, el proceso de desdoblamiento de Delfín desemboca en lo que podríamos llamar un minucioso desdibujamiento del sentido, donde se alternan diferentes planos de realidad e irrealidad. Antes de irse de veraneo con su madre y su tía, Delfín sube al laboratorio para despedirse de Julio, pero éste entra y Delfín decide

⁴⁴. A. Prieto Taboada: "Ficción y realidad de José Bianco", Revista Iberoamericana, 137, Pittsburgh, octubre-diciembre 1986, pp. 960-961.

⁴⁵. En relación con ésta y otras frases similares en Las ratas, y con el tema de la verdad, es interesante confrontar con lo que expresa el narrador anónimo de La pérdida del reino refiriéndose a Rufo Velázquez: "Cuando ya nada se interpusiera entre nosotros, cuando su voz fuera mi voz y yo no distinguiera entre lo cierto y lo incierto, lo ficticio y lo real, tal vez alcanzara esa realidad literaria que, más que ver, nos permite entrever como en un relámpago la verdad de un ser humano sin disipar por completo su misterio" (ed. cit., pp.76-77).

ocultarse tras los armarios de las ratas; desde este escondite el adolescente observa a su medio hermano y reflexiona sobre los hechos que le "atormentan":

Hacía estas reflexiones mientras se adueñaba de mi alma el personaje identificado con Julio. Mañana, pensaba, nos vamos a Las Flores y aquí queda el retrato. Pasaré dos meses, tres meses sin verlo. Tengo derecho a contemplarlo esta tarde. Entregado a mi función de espectador, hasta llegué a olvidarme de ser espectador para no tener conciencia sino de ese hombre alto y rubio, parado frente a mí, que observaba con fastidio una puerta y en el cual estaba yo encarnado, quizá por última vez. [96]

Dentro del desdibujamiento apuntado, el mundo en trance de metamorfosis de Delfín se desplaza sutilmente en estas líneas: mientras de primer momento su visión remite evidentemente al Julio del cuadro ("aquí queda el retrato. Pasaré dos meses, tres meses sin verlo"), acto seguido remite, según lo indica la continuación del pasaje, al Julio real ("Tengo derecho a contemplarlo esta tarde").

También cabe observar lo que se podría llamar la correlación del referente en la puesta en escena de la duplicidad: del alma de Delfín se adueña "el personaje identificado con Julio"; en Julio "estaba yo encarnado, quizá por última vez" (lo cual entraña una premeditada "intencionalidad" del crimen, nunca asumida posteriormente). No obstante, a lo largo de la escena, el Julio real se aleja cada vez más de la

imagen idealizada que Delfín se ha formado de él. Es lo que ocurre cuando se destaca la materialidad -la corporeidad- del personaje en el momento en que Delfín ve a Julio desnudo:

En efecto, cuando Julio entró al laboratorio estaba desnudo (...). Así, ante su mesa de trabajo, abstraído, sudado, escultórico, ligeramente obeso, repugnante, se puso a tallar con el cortaplumas el minúsculo cráneo de una rata. La carne húmeda, en contacto con el cuero de la silla y la dura superficie de la mesa, así como el vello lustroso que a uno y otro lado le acentuaba el modelado del pecho, contribuían a darme esta sensación de repugnancia. [96]

La repugnancia que Delfín siente ante el cuerpo del otro, es la misma que lo invade ante la contemplación de la falta de rectitud que revela la conducta de Julio (los amores secretos con Cecilia Guzmán y lo que considera una "traición" a su madre: "Engañaba piadosamente a mi madre" [83]), y es, asimismo, la repugnancia que experimenta por lo que es admisible llamar la "duplicidad del yo" ("La repugnancia que señalo más arriba, y que pocas veces me inspiran los otros, a menudo la siento por mi propia persona" [97])⁴⁶. Es cuando Delfín descubre en el Julio cotidiano un aspecto que su imaginario rechaza -cuando, según Irène Bessière, lo real se torna insoportable-, y que es preciso "corregir"; en el momento en que la madre sube al laboratorio a despedirse de Julio, dice Delfín:

⁴⁶ L. Vax: ob. cit., p. 38, apunta como otra característica del doble la de ser "la parte repugnante de uno mismo".

Y la repugnancia que yo había sentido un momento antes, se apoderaba nuevamente de mí. Descubría en Julio un aspecto blando, equívoco. [99]

Delfín ve, pues, a Julio desnudo tanto en un sentido físico como moral. (En este punto, podemos pensar de nuevo en El retrato de Dorian Gray, de Wilde, como reflejo de la miseria moral del individuo). Pero es precisamente cuando la realidad objetiva desmiente la visión idealizada del Julio real en términos del Julio del cuadro, que Delfín se reafirma -se duplica- en "ambos" Julios. La inversión de los planos de lo real y de lo imaginario, de lo objetivo y de lo subjetivo, se formula con toda su estrategia de "problematicidad"⁴⁷, cuando Julio "no puede ver" a Delfín:

Se levantó [Julio], pasó a mi lado. Era imposible que no me descubriera, pero en ese momento me pareció muy natural, a tal punto había conseguido olvidarme de mí mismo. (...) En fin, es el caso que Julio pasó a mi lado sin verme y yo lo vi pasar sin ningún sobresalto. [96-97]

Finalmente, en el momento en que Delfín ha conseguido "olvidarse" de sí mismo y una vez que su madre se ha ido (ésta le ha exigido a Julio que abandone la casa, como castigo a su "traición" con Cecilia, habiendo denunciado Delfín estos "amores

⁴⁷. Véase Ana María Barrenechea: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, XXXVIII, 80, Pittsburgh, julio-septiembre 1972, pp. 391-403.

secretos" a su tía Isabel, que a su vez lo ha revelado a la madre de aquél), decide "aparecer" ("Yo aparecí en ese momento" [101]) y, por así decir, completar el proceso de desdoblamiento, ver en el rostro del otro el propio rostro, ser a la vez su mirada y la transgresión de esa mirada:

Julio me observaba. Poco a poco, el estupor de los primeros segundos fue cediendo ante una furia que iluminaba todo su rostro. Nunca he visto un rostro a tal punto inspirado por la furia. A veces lo tenía muy cerca del mío, y cuando una metralla de insultos, al cegarme, me privaba de su resplandor, con una mano que me tomaba del cuello de la camisa y el rostro se acercaba de nuevo. Y a la par que mi abyección, yo sentía su grandeza, su terrible grandeza, su brillo sobrenatural, y le iba dictando, uno tras otro, los mismos insultos que me dirigía. Al fin me tumbaron de un puñetazo en el sillón donde estuvo sentada mi madre. El rostro pareció alejarse. [101-102]

Al verse agredido por Julio, Delfín coge un frasco de veneno -"aconitina al diez por ciento"- (el narrador-protagonista sólo se refiere en este momento a "un frasco") y, en un momento en que su medio hermano le da la espalda, vacía la mitad de su contenido en el vaso de limonada que Julio ha estado bebiendo. En virtud de su desdoblamiento, Delfín siente que debe dar cumplimiento a la voluntad de Julio (Delfín ha oído a éste decir a su madre: "¿qué quieres que haga? ¿Que me mate?" [101]) y lo envenena. Es

lo que Hernán Lara Zavala llama "un suicidio diferido"⁴⁸.

En la medida en que los demás personajes creen que Julio se ha suicidado, el envenenamiento supone la creación de otro Julio: al morir, al "suicidarse", el Julio real adquiere las cualidades del Julio del cuadro y, de esta manera, Delfín "desrealiza" un acto criminal cuya culpabilidad nunca sabrá asumir. En última instancia, cabría señalar que el "suicidio" de Julio representa, en razón del acto de desdoblamiento, un suicidio ficticio, imaginario, del propio Delfín, en tanto aventura iniciática de un adolescente en busca de un "secreto exclusivo" que acaba por confundírsele con la totalidad esencial del mundo, como ya ha notado Cintio Vitier⁴⁹.

⁴⁸. H. Lara Zavala: ~~ob.~~ cit., p. 7: "Delfín escucha la proposición y a causa de los problemas de identidad que sufre se desdobla en Julio, acepta la propuesta y lo envenena. Se trata de un suicidio diferido".

⁴⁹. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

3.3. VERDAD O REPRESENTACION

La evanescente imagen de la verdad

El Julio real, corpóreo, desnudo, que Delfín tiene la oportunidad de contemplar en la escena final del relato, y que le provoca una "sensación de repugnancia" [97], contradice, según ya señalamos, la imagen idealizada, enaltecida, que el pianista adolescente se ha formado de su medio hermano. Las "vibraciones ficticias" [99] que cobra la voz de Julio cuando éste trata de engañar a la madre, aun siendo inseparables de ese "aspecto blando, equívoco" [99] que Delfín descubre en él, confirman por otra parte la transgresión de los límites existentes entre lo deseado por el protagonista y la realidad objetiva.

Delfín se encuentra de pronto con un Julio demasiado humano y demasiado parecido -aquí podría decirse que se "normaliza" el referente real del cuadro- a su padre, es decir, "demasiado Heredia". Ello es de hecho lo que le reprocha la madre al compararlo con Isabel:

Y ahora descubro, sencillamente, que eres el
hijo de Antonio, el sobrino de Isabel. Eres
idéntico a Isabel, eres idéntico a los

Heredia. Ni siquiera eso, ni siquiera tienes las cualidades de tus defectos. Porque los Heredia, después de todo, comprenderían mis reproches, son sensibles. Tú no comprendes. [101]

Al envenenar a Julio, Delfín hace que el otro recupere -de la única forma posible a estas alturas: "dolorosamente" [100]- "su ya perdida integridad moral" [100], las cualidades que él le había atribuido. El protagonista "obedece" y preserva lo mejor de Julio, de su Julio: ese aspecto del personaje que se manifiesta en "su terrible grandeza" [102], o sea, la indignación de Julio cuando descubre a Delfín en su laboratorio y, aún más, en el "ofrecimiento" de suicidarse. De ahí que al envenenar a Julio, Delfín le devuelva al otro las cualidades que ha perdido. (Cabe indicar en este sentido el ambiguo significado simbólico que tiene el veneno en Las ratas: la aconitina, de acuerdo con la dosis en que se administre -así lo señala Julio-, puede tener un efecto mortal o curativo [66-67])⁵⁰.

Al matar a su medio hermano, Delfín también "mata" la realidad objetiva: "rescata" al Julio del cuadro del Julio real. Mediante la negación definitiva del "Julio verdadero", mediante el envenenamiento, Delfín logra que prevalezca la imagen del

⁵⁰. "El simbolismo -escribe Juan-Eduardo Cirlot-, como constante del pensamiento humano, como modalidad artística o en su más reciente aspecto de teoría psicológica, descansa siempre en una aniquilación de las cosas, en una ruptura de sus límites, para sumirlas en el limbo de lo borroso, de lo que se une con los miles de invisibles filamentos de la analogía". El mundo del objeto a la luz del Surrealismo, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 92.

Julio creado a través de su desdoblamiento -el "verdadero Julio". Al matar al otro, Delfín crea a otro⁵¹. En la escena final, se pasa de la realidad física, objetiva, a la cual Delfín se ha acercado cada vez más, a lo que cabe llamar una realidad espiritual, que coincide con el imaginario del pianista adolescente y que le devuelve al Julio imaginado, a partir del cuadro, su desvanecida trascendencia.

No está de más advertir que Delfín se presenta -mediante la visión de Julio que impone en su familia, gracias a ese acto de creación, y mediante la que le impone al lector, gracias a la escritura de sus "páginas inéditas"- como un personaje poderoso y creador ("Estaba en posesión de muchas circunstancias más o menos pequeñas, y de algún hecho, no tan pequeño, quizá decisivo, cuya importancia escapaba a los demás" [15], declara Delfín, aunque un momento antes se ha referido a sí mismo como "un personaje secundario"). Esto, de alguna manera, plantea una reciprocidad entre el creador y la creación, entre lo irreal (la ficción) y la realidad; como observa Bianco, a propósito de Henry James:

Un buen novelista dice, pero sugiere más de lo que dice. Cuando pinta la realidad, le da amplitud, trascendencia (hasta se da amplitud y se trasciende, se inventa a sí mismo, porque él, quiéralo o no, forma parte

⁵¹. Bianco ha señalado que las acciones de Delfín "son maquinaciones que hace un personaje para desechar a otro". "No se puede tocar una flor sin mover una estrella", entrevista con Noemí Ulla, en Ficción y reflexión, p. 360.

de esa realidad que está elaborando estéticamente)⁵².

Asimismo, en La pérdida del reino leemos esta declaración del protagonista, Rufo Velázquez: "el escritor es un elemento de esa realidad que está elaborando estéticamente"⁵³. Al Delfín identificarse totalmente con Julio en las últimas páginas de la novela, se activa lo que podríamos llamar el doble sentido de la superposición (desdoblamiento): superación del otro a través del crimen y, al mismo tiempo, ocupación de su lugar. Esto último hace que como en todo suicidio, el victimario también sea la víctima. La referencia figurada -"enmascarada"- al crimen como un suicidio, por ende, cobra validez no sólo desde la perspectiva de Delfín o desde la de los demás personajes del relato, sino a partir de las complejidades de las relaciones entre el yo y el otro (problematización del yo). El "suicidio", de este modo, cae dentro de ese concepto de la relatividad de toda verdad⁵⁴, como algo ciertamente inalcanzable, según la concibe el mismo Delfín:

Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua,
y presida de tan lejos nuestras modestas
indagaciones humanas, que todas las
interpretaciones puedan canjearse y que, en

⁵². "Ficción y realidad", en "Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", compilación de J. G. Cobo Borda, Cuadernos Hispanoamericanos, 516, p. 14.

⁵³. La pérdida del reino, p. 48.

⁵⁴. Cf. José Luis Rodríguez García: Verdad y escritura, ob. cit.

honor a la verdad, lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla. [84]

La verdad, pues, remite siempre a una verdad más alta, que trasciende los hechos materiales de la anécdota, esto es, a una verdad "otra", según afirmaría Irène Bessière. La verdad que encierra la referencia al suicidio depende en gran parte del desdibujamiento de los límites de la individualidad (del yo).

Crear y recrear la ilusión

En relación con el significado del acto de creación de Delfín, cabe advertir ciertas caracterizaciones, que podríamos considerar explícitas, que encontramos en la obra. Se puede pensar, por ejemplo, en la definición que, refiriéndose a Delfín, da Claudio Núñez, su profesor de piano, de ese intérprete de signos musicales que es el pianista: "Un pianista no es un mero intérprete", le dice a Isabel, para luego añadir: "Es también un creador o, si usted quiere, un recreador" [47]. El Delfín narrador es también un personaje creador en la medida en que escribe sus páginas autobiográficas -el relato-, que es también una ficción, una interpretación de signos, una forma de crear -recrear- una ilusión.

La correspondencia entre el Delfín narrador y el Delfín protagonista va señalada por una misma "bipolaridad" que Bessière

ha observado en los relatos fantásticos:

Protagonista-narrador, protagonista-escritor (y otras variantes), el personaje está marcado por la misma bipolaridad, por la misma ambigüedad que el acontecimiento sorprendente (afirma la autenticidad de su experiencia, pero no deja de confirmar lo verosímil)⁵⁵.

Según esto, tanto uno como otro comparten una misma instancia ambigua, que entraña la confirmación de un hecho "extraño" y a la vez la exigencia de lo verosímil. Bessière añade: "El juego del narrador-protagonista corresponde en general a una referencia explícita del acontecimiento fantástico, constituido de esta manera como una unidad narrativa"⁵⁶.

El Delfín protagonista no es el único que se "evade" de la realidad ("Al evadarnos de la realidad cotidiana, nos encontrábamos, de pronto, en la verdadera realidad" [40]): al plantearnos el significado de dicha evasión, es preciso tener en cuenta que, aunque el narrador es el que construye, mediante su escritura, el escenario en que se encuentra el protagonista, en

⁵⁵. I. Bessière: ob. cit., pp. 176-177 (texto original: "Protagoniste-narrateur, protagoniste-scripteur (et autres variations), le personnage est marqué de la même bipolarité, de la même ambiguïté que l'événement surprenant (il affirme l'authenticité de son épreuve, mais ne cesse d'établir le vraisemblable)").

⁵⁶. Ibid., p. 187 (texto original: "Le jeu du narrateur-protagoniste correspond en général à une référence explicite à l'événement fantastique, ainsi constitué comme une unité narrative").

la narración en primera persona él también se encuentra dentro del teatro (es bueno recordar que al comienzo de la novela Delfín se presenta a sí mismo como un personaje "a quien le han confiado funciones de director escénico" [15]). Al Delfín narrador, por así decir, nada le impide tomar parte en la representación y, en consecuencia, ratificar la ambigüedad de los hechos.

En este juego continuo de desdoblamientos, substituciones, superposiciones⁵⁷, resulta reveladora una escena que se sitúa en el capítulo VI, en la que Antonio Heredia, su esposa, Isabel y Claudio Núñez hablan del cuadro, es decir, del autorretrato pintado por el primero en su juventud. En primer lugar, la madre también ve en el autorretrato de su marido una representación de Julio:

-Yo admiro mucho ese cuadro -dijo [la madre] en voz alta-, Antonio lo pintó antes de casarse, es un autorretrato. Y ahora se parece a Julio. Es extraño. [46]

El parecido al que alude la madre va más allá de lo material, lo que de alguna manera introduce otro elemento "distorsionador" en el problema de la identidad y en la interpretación de los signos exteriores del Julio real. Cuando Isabel trata de explicarlo apelando a factores biológicos, a las leyes de la herencia ("No es extraño que Antonio y Julio se

⁵⁷. No en vano señala H. Lara Zavala: *ob. cit.*, p. 7: "Sustitución, duplicidad, cambio de personalidad: he ahí una de las constantes de la obra de José Bianco".

parezcan" [46], puesto que son padre e hijo), la madre declara:

Antonio y Julio no se parecen. Hablo del cuadro. ¿No encuentran ustedes que el cuadro se parece a Julio? [46],

y, dirigiéndose al primero: "Si hubieras continuado pintando, es posible que aún te parecieras al retrato" [46]. Estas palabras parecieran revelar que para la madre, al igual que para Delfín, la imagen del cuadro representa un aspecto fundamental del Julio real, pero también reproduce un "extraño" equívoco: según la madre, Julio "no se parece" a su padre, pero ahora el autorretrato del padre "se parece" a Julio (en otro lugar [24], la madre también niega el parecido entre Julio y Delfín). Y así, recalcando "esa sensación de irrealidad que produce la herencia" notada por Beccacece⁵⁸, el juego de identificaciones y substituciones se torna aún más complejo cuando Delfín asume, de manera definitiva, que ese cuadro es Julio, el "verdadero Julio". Y, a través de esa imagen, se produce a la vez su identificación con su medio hermano. Resulta, pues, sintomática la coincidencia de la opinión de Delfín con la de su madre:

Yo iba a sostener la opinión de mi madre, pero en ese momento las miradas de Isabel, Núñez y mi padre se fijaron en Julio, y creí notar que Julio se ruborizaba; de todos modos, para sustraerse a esa molesta confrontación mental, desvió los ojos y los

⁵⁸. H. Beccacece: ob. cit., p. 18.

detuvo en los míos. Fue un segundo, pero interpreté su violento deseo de que me callara. Nada había dicho, por suerte, pero no necesitaba hablar para que Julio leyera en mi pensamiento. [46]

Por otra parte, cabe pensar que el parecido que la madre encuentra en Julio con el cuadro refleja, en cierto modo, su propia infelicidad conyugal, es decir, el continuo adulterio cometido por Antonio Heredia, puesto que éste lleva una "vida irregular" [40] ("subvencionada", como ya hemos visto, por Isabel)⁵⁹. Esto hace que entre la madre y su hijastro (Julio) exista una, digamos, incierta -o equívoca- relación afectiva (en algún momento la madre le dice a Delfín: "Yo tomé el partido de Julio" [23]; Delfín declara en otro lugar: "Es verdad que Julio, antes de morir, era también la única persona que sacaba a mi madre de su indiferencia" [27]), que podemos leer como un acto de substitución del padre por ese otro que lo duplica, pero que, al mismo tiempo, supone "corregir" el ultraje moral perpetrado por el padre ("Ahora tienes una expresión diferente" [46], le dice la madre a su marido, aludiendo al cuadro).

De ahí que cuando la madre descubre la "traición" de Julio -sus citas nocturnas con Cecilia- y se lo reocrimina en el momento

⁵⁹. El Julio del retrato se lo revela a Delfín cuando alude a su tía: "¿supones que recursos tan limitados como los suyos [del padre] le permitan mantener a una familia, costear nuestra educación y llevar, por añadidura, una vida irregular? Alguien ha hecho posible ese milagro, alguien que no ignora su inconducta y a quien su inconducta complacía, no digo ahora, pero sí en otros tiempos, cuando pudo afligir a tu madre" [40].

de despedirse de él⁶⁰, ésta descubra "un Julio" distinto del que creía ver en el cuadro, y que no es más que la efectiva duplicación de la repudiable conducta del padre ("Y ahora descubro, sencillamente, que eres el hijo de Antonio" [101]). La madre así lo reconoce: "no quiero verte tal cual eres. En realidad, no me has engañado. Yo misma me he engañado" [101], y Delfín, quien, como sabemos, escucha esta conversación escondido en el laboratorio, a su vez reconoce en las palabras de la madre su propio rechazo a una conducta -la de Julio- que es preciso corregir:

Y yo comprendía, al escucharla, que mi madre había subido al laboratorio para convencerse de que existía un Julio a quien su propia conducta había dejado tan ultrajado como a ella. [100]

La muerte del otro

Asimismo, el problema de la identidad y de la representación del otro⁶¹ (y de lo otro) y, por ende, de la repetición de un

⁶⁰. La incierta relación entre ambos sale a relucir en este episodio: "Julio la tomó en los brazos, la besó. Mi madre ladeaba la cara para evitar sus caricias, pero él la obligó a sentarse y empezó a decirle que tenía el propósito de verla esa misma noche, que nunca la hubiera dejado partir sin una palabra de adiós". [99]

⁶¹. "El pensamiento moderno -escribe el pensador francés Gilles Deleuze- nace del fracaso de la representación, a la vez que de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de

destino común, parece reflejarse en otro aspecto del arte pictórico, en las copias de otros cuadros realizados por el abuelo de Delfín, también llamado Delfín Heredia:

Esas copias que había en su casa (se necesitaba conocer mucha pintura para distinguirlas de los originales) las había hecho Delfín Heredia en su juventud. [22]

En la escena en que hablan del autorretrato, el padre se refiere a éste como "un boceto" y, ante la pregunta de Claudio Núñez de si prefería los bocetos a las obras definitivas, el narrador nos dice:

Mi padre aclaró el sentido de sus palabras refiriendo la impresión que tuvo días antes, en casa de un amigo, frente a un cuadro de Z., el pintor español. El dibujo, la composición, el colorido, le habían parecido francamente malos y, sin embargo, el cuadro en sí le repugnaba menos que otros cuadros de Z. Se acercó y comprendió que era la obra de un imitador de Z., un discípulo sin ningún talento. [47-48]

En los dos pasajes asistimos a un análogo carácter de duplicidad, que observamos en el "parecido" de Julio con el autorretrato del padre y en el proceso de desdoblamiento de Delfín en su medio hermano. Como señala Jorge Luis Borges, "la

todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico". Cit. por V. Bravo: Los poderes de la ficción, p. 16.

rica y voluntaria ambigüedad"⁶² que se percibe a lo largo de la novela parece teñir este incesante tejido de copias, imitaciones, repeticiones, de su indeleble ambigüedad, como si la realidad fuera el resultado de un perverso proceso de copia de copias. Por lo tanto, creemos que el elemento pictórico cumple en Las ratas una función "desrealizadora", en razón de que la representación de la imagen es menos esa imagen que su simulacro, su reducción a simple copia de copia, a reproducción de otra reproducción.

De esta manera, creemos que uno de los aspectos centrales que se plantean en la novela nos insinúa, y esto coincide de alguna manera con las intenciones del narrador-protagonista, que toda identidad es canjeable, que toda realidad es susceptible de ser sustituida por una copia de esa realidad, y que, al intentar fijar una visión invariable del mundo, puede ocurrir muchas veces lo que a Delfín cuando intenta dominar la Sonata de Liszt: hacer "falso sobre falso" [31].

En La pérdida del reino, encontramos esta declaración del redactor anónimo:

Quizá todos fuéramos el mismo hombre. Por unos segundos, en el corredor del sanatorio, me pareció morir de la muerte de Velázquez, a la vez que prorrogaba el inmediato desenlace de su vida⁶³,

⁶². Borges: ob. cit., p. 77, observa en esto una influencia de Henry James: "Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; la otra, la rica y voluntaria ambigüedad".

⁶³. La pérdida del reino, p. 70.

y nos parece que lo mismo podría decirse de la muerte de Julio, ya que al "suicidarlo", al matar a ese otro, Delfín también "muere de la muerte" de su medio hermano, porque no se puede dar muerte al otro, sin de algún modo darse muerte a sí mismo⁶⁴.

Si todo parece estar encadenado, y "la irrealidad campea sobre la vida", como señala Beccacece, los actos humanos no serían más que una interminable y alucinante prorrogación de duplicaciones e identificaciones imaginarias. Por emplear una expresión de Jorge B. Rivera, "la ambigua seducción que ejerce lo otro"⁶⁵ es lo que impulsa al imaginario de Delfín a matar a ese otro que es Julio, como una forma de "prorrogar" en sí mismo "su grandeza, su terrible grandeza, su brillo sobrenatural" [102].

⁶⁴. Aquí conviene recordar la formulación hecha por Rosalba Campa en el sentido de que si es posible escuchar al "otro", es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros. "Los silencios del texto en la literatura fantástica", ob. cit., p. 68.

⁶⁵. Jorge B. Rivera: "Lo arquetípico en la narrativa fantástica argentina del 40", en J. Lafforgue (ed.): Nueva novela latinoamericana, vol. II: "La narrativa argentina actual", Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 190.

3.4. INOCENCIA Y CULPABILIDAD

Responsabilidad e identidad

Refiriéndose a uno de sus diálogos con el Julio del cuadro, Delfín declara lo siguiente:

Julio me hizo comprender que de una acción cualquiera es difícil hacer responsable a una sola persona. Y tantas personas intervenían más o menos directamente en ella, por comisión u omisión, que nadie podía sentirse ajeno a la culpa expuesta así; por momentos, adquiría la textura prolija e intrincada de un tapiz; por momentos, la diafanidad envolvente de una nube. [39-40]

El problema de la responsabilidad y la culpa aparece expresado -o insinuado- de manera insistente a lo largo de la novela. El hecho mismo de la muerte de Julio plantea el silencio que envuelve al momento culminante de Las ratas y que Delfín sólo revelará al final de sus "páginas inéditas": un suicidio que es en realidad un crimen, un asesinato. Pero la responsabilidad de esa acción criminal no es en ningún momento reconocida (asumida) por el narrador-protagonista, quien "diluye", por así decir, toda

su carga de cuestionamiento moral y social en el momento de pronunciar la última e impersonal frase de la obra: "Se había envenenado con una solución de aconitina al diez por ciento" [102], cuyo tono impersonal ("se") deriva en ambigüedad gramatical en cuanto al papel de Julio en la acción, que a fin de cuentas viene a desdibujar la responsabilidad del verdadero agente de la muerte de Julio, vale decir, de Delfín. Y si, tal como lo concibe Delfín, "es difícil hacer responsable a una sola persona" de cualquier hecho, incluso un crimen, entonces sólo cabe formular una especie de responsabilidad colectiva ante toda culpa: o todo hombre es culpable de algún modo, "por comisión u omisión", o nadie lo es. Hernán Lara Zavala expone el siguiente interrogante:

Volvemos a hallarnos en el terreno de las sombras y los espejismos. ¿Es culpable Delfín? ¿Cómo puede serlo si ha intentado actuar exactamente como si fuera Julio?⁶⁶

Ciertamente, al identificarse con su medio hermano, Delfín es incapaz de distinguir lo objetivo y lo subjetivo: luego de escuchar las últimas palabras que Julio le dirige a su madrastra -"Pero entonces ¿qué quieres que haga? ¿Que me mate?" [101]- Delfín siente que debe cumplir la voluntad así expresada por el

⁶⁶. H. Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)", ob. cit., p. 7.

otro y, por tanto, lo mata (¿"se mata"?)⁶⁷. En otros términos, el protagonista se "encarna" ("en el cual estaba yo encarnado, quizá por última vez" [96]) en el otro y al escuchar la voz de Julio ("más que nunca mi propia voz" [100]) comprueba que el otro responde a los reproches de la madre por haberla engañado con "las únicas palabras que yo hubiera pronunciado en su lugar" [101], esto es, con la expresión de una fatal voluntad que él desea llevar a cabo sin vacilar.

Al envenenar a Julio, Delfín, como hemos dicho, ocupa su lugar: realiza por Julio el "ofrecimiento" que éste formula figuradamente, vale decir, lo "suicida". En este "suicidio" convergen inextricablemente el problema de la identidad y la rivalidad, la responsabilidad y la concepción de la verdad, como parte del juego de la ambigüedad que caracteriza a la narrativa de José Bianco.

La cuestión de la responsabilidad de los actos propios, en el pasaje en que Julio le pide perdón a la madre por su conducta, le permite a Delfín hacer esta reflexión:

¿No somos, acaso, las primeras víctimas de nuestros actos? ¿Y qué otra cosa hacemos, al juzgarlos con severidad, sino salir en nuestra defensa? De ahí que haya siempre algo irrisorio en un hombre que pide perdón.

⁶⁷. Por su parte, A. Prieto Taboada: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", ob. cit., p. 719, plantea otro interrogante: "¿Es Delfín Heredia un asesino o más bien la víctima de una ilusión, de una identificación tal con Julio que al envenenarlo cree en realidad cumplir la secreta voluntad de éste?".

Sólo a él le incumbe perdonarse, y el perdón es subsiguiente a esa mirada escrutadora que mide, paso a paso, la distancia que ha debido franquear hasta cometer el hecho que se le imputa. Ahora, fuera de sí mismo, desde la exacta perspectiva que da el alejamiento, añora su ya perdida integridad moral. Es verdad que aún puede recobrarla, dolorosamente. [100]

Según podemos ver, Delfín considera que en el acto de pedir perdón, de admitir la culpa, siempre hay "algo irrisorio", como reconociendo que todo acto humano entraña de alguna manera la secreta incertidumbre sobre los límites existentes entre la norma social -el mundo racionalmente configurado- y la voluntad irreductible y transgresora del individuo, de ahí que éste sea la única "víctima" de sus actos. La responsabilidad de un acto depende, pues, de una interpretación que se sitúa más allá de su "causalidad", por lo que la muerte de Julio será siempre para Delfín un "suicidio", un acto "cometido" por ese otro que, simplemente, ha ejercido su albedrío de transgredir el límite⁶⁸.

En tanto la visión del mundo por parte del narrador-protagonista está teñida de ambigüedad, el envenenamiento sólo puede ser atribuido a esa "conducta ajena" que no es otra que la del "Julio verdadero". Este desdibujamiento de la verdad y de la norma da lugar a lo que cabría llamar un discurso doble, que determina la fundamental ambigüedad que percibimos en el concepto

⁶⁸. "Siempre, pensé -dice Delfín-, interpreto la conducta ajena de una manera despreciable y busco pretextos para no reconocer mis deudas" [65].

de responsabilidad y culpa y en la laboriosa distinción entre la realidad cotidiana y la "verdadera realidad".

Otro pasaje en donde aparece planteado el problema de la responsabilidad ante las acciones propias y la culpa, es cuando Delfín le comunica equívocamente a su tía Isabel que Julio ha estado frecuentando a escondidas la habitación de Cecilia Guzmán; esto es, lo que podríamos llamar el acto de la denuncia (cap. XII):

Al principio creí haber obrado por simple distracción. Debo confesar que tengo especial indulgencia con las personas distraídas; sus olvidos y equivocaciones me conmueven, en lugar de impacientarme. (...) Sin embargo, es demasiado sencillo atribuir a la mera distracción mis palabras de esa noche. (...) En fin, ignoro si hablé distraída o deliberadamente, pero en un momento dado, al reincidir Isabel en su tema favorito y observar, con cierta acritud, el alejamiento de Julio por el canto, yo me encontré haciendo unas consideraciones bastante confusas sobre los árboles de la plaza Lavalle (en ese momento la cruzábamos). Pasábamos al lado de los árboles; sin embargo ¡parecían tanto más asequibles vistos por la noche, desde la galería! Por la noche, todas las cosas se aproximaban.

-Pero es de noche -dijo Isabel-. ¿A qué hora te refieres? [83-85]

El episodio de la denuncia abunda en ciertas explicaciones cuya finalidad parece ser justamente la de desdibujar, diluir, toda posibilidad de explicación. Planteada de primer momento como una forma de "conquistarle" a Julio "la única estima que cuenta

para un hombre inteligente, la estima del adversario" [83] -es decir, como una forma de que Isabel aprecie la capacidad de Julio para desafiar su autoridad y su vigilancia⁶⁹. El acto de la denuncia se explica también como una "simple distracción", y por último como un acto cuyos motivos son insondables, enigmáticos ("Por la noche, todas las cosas se aproximaban").

Cuando Delfín declara que ignora si habló "distraída o deliberadamente", en realidad está enunciando esa incertidumbre, ya apuntada, que subyace en cualquier hecho, y en razón de esto procede a invocar una verdad superior en la que "todas las interpretaciones puedan canjearse" [84]. Si la verdad es inaccesible -anteriormente nos hemos referido a la relatividad de la verdad-, la mentira y toda clase de justificación son inevitables. De ahí la reiterada apelación del narrador-protagonista a la "clarividencia" del lector y la insistente afirmación de que sus páginas autobiográficas permanecerán inéditas:

yo necesitaría lectores que conocieran los
motivos de mis actos, lectores
clarividentes, justicieros, feroces, casi
divinos, que no vacilaran en escupirme si

⁶⁹. A. Prieto Taboada: Narración e información: la obra de José Bianco, Princeton University, 1986, p. 386, señala: "La denuncia de Delfín inaugura el poder efectivo del protagonista y modifica, de modo concreto por primera vez, las relaciones entre los personajes. Para empezar, vence -por muy brevemente que sea- el control de las apariencias que demuestra Isabel en toda ocasión".

llegara a mentir⁷⁰. Por eso estas páginas serán siempre inéditas. Pero acaso nunca lleguemos a mentir. [84]

Si, como hemos dicho, el narrador-protagonista de Las ratas se constituye como centro de un círculo vicioso al que todo nos lleva, lo que exige Delfín quizás no sean lectores "casi divinos", sino lectores que estén dispuestos a reconocer las irresolubles contradicciones que plantea, que estén dispuestos a admitir la existencia de un ámbito donde impera lo inefable, lo inexplicable. La verdad superior a la que con anterioridad se ha referido Delfín, así como la referencia al suicidio, se presentan a la vez como mera incapacidad para asumir un hecho real pero irreconocible para su imaginario, y como expresión de un tipo de transgresión que, según Rosalba Campra, "juega con los desequilibrios entre lo dicho y el silencio"⁷¹.

La madre: ambivalencia del deseo

El problema de la responsabilidad y la culpa también atañe

⁷⁰. Esto último se refiere a una anécdota que le cuenta Isabel a Delfín sobre la ceremonia en que participaban los novicios en el seminario de Flavigny la noche antes de profesar: "El novicio se acusaba públicamente de sus pecados; si omitía alguno en la declaración, aquellos que habían sido sus confidentes, testigos o cómplices, los proclamaban en voz alta y escupían la cara del culpable". [84]

⁷¹. R. Campra: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", ob. cit., p. 51.

a la figura de la madre de Delfín. La estrecha relación que se entabla entre ésta y Julio crea, para Delfín, una serie de incógnitas en torno a estos dos personajes, lo que de algún modo origina una especie de "ambivalencia del deseo" en el adolescente. La relación entre la madre, Julio y Delfín oscila entre el amor materno y el incesto, y cuyo centro no es otro que Julio, substituto metafórico -el autorretrato- y material del padre (y con quien Delfín busca identificarse). Si la relación entre la madre y Julio va señalada por su dimensión equívoca, el modo en que Delfín se acerca a su madre no es menos ambiguo. Después que Isabel le ha comunicado a la madre la información (denuncia) que Delfín le ha confiado, éste se atribuye la belleza que ahora observa en su madre:

Tenía esa mirada fija de las personas que no duermen, y estaba más pálida, más hermosa que de costumbre. Su voz, sus actitudes, habían adquirido una dignidad melancólica que se avenía con sus rasgos físicos. Yo me reprochaba su belleza y buscaba un refugio en el piano. Necesitaba confesar mi culpa de algún modo, liberarme, impedir que al amparo del silencio continuase germinando en mi alma como un fermento en un vaso cerrado.
[93-94]

Cabe señalar asimismo la escena en que Delfín contempla a su madre cuando ésta se encuentra de noche en la galería de la casa. Una vez que la denuncia de Delfín sobre las relaciones clandestinas entre Julio y Cecilia llega a oídos suyos, la madre, esa misma noche, se detiene ante la habitación de su amiga y la

llama, como para ver si Cecilia está sola. En ese momento se abre la puerta que comunica las habitaciones de Delfín y de Cecilia, y Delfín ve a Julio salir sigilosamente por la otra puerta de su habitación, la que da al jardín. Entonces el protagonista se levanta y se asoma a la ventana:

En el extremo de la galería me sorprendió una especie de cascada de agua muy blanca que saltaba por los cristales abiertos y corría por el suelo. Era el batón de puntillas de mi madre.

Estaba de espaldas, con la cabeza hundida entre los hombros, en el mismo sitio y a la misma hora en que yo me apostaba todas las noches hasta que Julio cruzaba el jardín.
[91]

Quizás lo significativo del episodio y de las imágenes, nos dicen más de lo que el propio Delfín esté dispuesto a reconocer, en cuanto a su secreta atracción por su madre, y en cuanto a los motivos de la denuncia de Julio, la cual no tiene otro objetivo que el de alejar a éste y a la madre. La inusitada e incitante visión de la madre se produce en el momento decisivo en que Delfín descubre la "duplicidad" de su medio hermano ("Pensaba en Julio una y otra vez, en lo que he llamado (...) su duplicidad" [83]) y nos informa asimismo del comienzo del proceso de acercamiento entre la madre y él.

Por otra parte, dentro del juego de identificaciones y sustituciones que plantea la novela, la madre interpreta su descubrimiento como una traición por parte de Julio, y así se lo

hace saber cuando sube al laboratorio de Julio para despedirse de él y exigirle que se vaya de la casa [99-101]. Para ella, el acto inmoral de Julio le lleva a identificarle con su infiel esposo, esto es, con su naturaleza promiscua, pero, al mismo tiempo, le hace ver a ella misma su propia inmoralidad, sus impulsos equívocos ("mi madre había subido al laboratorio para convencerse de que existía un Julio a quien su propia conducta había dejado tan ultrajado como a ella" [100]).

Finalmente, la muerte de Julio hace que la madre descubra en su hijo -y la música vuelve a ser aquí el elemento mediador- "ese parecido con Julio" que supone el propio reconocimiento de un sentimiento ambiguo, el reflejo de su relación "culpable" con Julio, según confiesa tiempo después a Delfín:

Después que Julio murió, me sentía culpable, sola. Por entonces Isabel me preguntó si no me molestaría que tocases nuevamente el piano. (...) Le contesté que el ruido del piano no me molestaba. Era falso; en seguida que le dije estas palabras, empecé a escuchar el silencio del piano. Por la noche, recordando las obras que tocabas entonces, me atormentaba la idea de volver a oírlas. Pero al día siguiente llegó el sonido del piano, menos agresivo de lo que yo esperaba. Tocabas ejercicios, escalas, arpeggios. Y había, en el llamado del piano, un deseo manifiesto de confortarme. Tuve la sensación de que te dirigías a mí, que me decías algo muy íntimo de la única manera en que podías decírmelo. Empecé a observarte con más atención, a reparar en ese parecido con Julio de que te hablaba. Empecé a sentirme menos sola. [24-25]

La culpa como expiación simbólica

Volviendo al episodio del suicidio de Julio, el cúmulo de dudas y contradicciones en el que se debate Delfín, antes de cometer su acción, no es otra cosa que el efecto cada vez más perturbador que ejerce la conducta, también "culpable", del "Julio verdadero" sobre la imagen que Delfín se ha forjado de él.

En este sentido, en Las ratas la función de los silencios del texto (Campra) remite continuamente a un proceso de justificación, ya sea al ilustrar, mediante la historia misma, la forma en que el Julio del cuadro -el "verdadero Julio"- se impone en el imaginario del protagonista, ya sea al revelarse, mediante el desdibujamiento de la responsabilidad y de la culpa, como una forma de "corregir" la realidad, confiriéndole una sutil ambigüedad moral. "De los hechos que me atormentaban sólo podía librarme por los hechos mismos" [96], declara Delfín, y habría que entender aquí por "liberación" su necesidad de corregir la conducta del otro, que en virtud del proceso de desdoblamiento, experimentado por el adolescente, se torna en instancia especular de sus propias contradicciones y fantasías:

Esa tarde los remordimientos me habían conducido al laboratorio de Julio. Me movía un deseo imperioso de mortificación, de expiación. Recordaba nuestros diálogos musicales de otra época, y esperaba que de una entrevista con Julio saldría purificado como de las aguas de un milagroso Jordán. Ahora no íbamos a conversar, sino a confesarnos. Rivalizaríamos en humildad, en

clarividencia. Y el perdón de nuestras culpas llegaría después de habernos juzgado, el uno al otro, con la máxima severidad.
[95]

Al Delfín identificarse totalmente con Julio en la última escena de la novela, se produce, tal como hemos señalado, la superación del "Julio verdadero" mediante el crimen y, al mismo tiempo, la ocupación de su lugar. La referencia figurada -y, por así decir, "desculpabilizada"- al crimen como un suicidio, por ende, cobra validez no sólo desde la perspectiva de Delfín o desde la de los demás personajes sino a partir de las complejidades de la trama de la responsabilidad ante los hechos propios y la culpa y de las relaciones entre el yo y el otro. El "suicidio", de este modo, se inscribe dentro de ese evanescente concepto de la verdad a que se refiere Delfín como algo tan rico, tan ambiguo que resulta inalcanzable.

El (real) significado de la verdad que encierra el acto del suicidio está, pues, en gran medida condicionado por el desdibujamiento de los límites de la individualidad (personalidad) y por la premisa, expuesta por Delfín, de que "todas las interpretaciones pueden canjearse".

Inocencia y culpabilidad, verdad y mentira, responsabilidad y expiación, todo queda, por citar las palabras de Flora Botton Burlá, "en equilibrio inestable"⁷².

⁷². F. Botton Burlá: Los juegos fantásticos (Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos), México, UNAM, 1983, p. 42.

3.5. ARTE, DESEO Y TRANSGRESION

El poder transgresor del arte

Al igual que en Sombras suele vestir, el arte es uno de los elementos que vertebra el dominio ficticio de Las ratas, mediante su oposición a la ciencia en este caso, lo que establece el enfrentamiento de dos formas de aprehender los enigmas del mundo: arte y ciencia, imaginación y método, sentimiento y racionalidad. Delfín, el músico, se presenta como personaje opuesto a Julio, el científico. Aquí conviene recordar las palabras de la madre: "¿Hay algo más distinto de un hombre de ciencia que un artista? Entre la biología y la música ¿existe alguna relación?" [24].

La aptitud para el arte es un signo característico de los Heredia: hablando de su padre, dice Delfín que "como todos los Heredia, tenía un don plástico nada común" y que, al igual que su abuelo, "había heredado el temperamento artístico de la familia" [22]. De su tía Isabel dice: "Tenía, quizá, algunas dotes de escritor (de escritor de segundo orden)" [21]. También, claro está, este temperamento artístico ha sido heredado por el mismo Delfín, dotado para la música.

Es justamente en la que podríamos llamar la confluencia

entre dos artes, la música y la pintura, cuando la irrealdad irrumpe en el escenario de la vida cotidiana: el momento en que Delfín puede dominar y tocar completa la Sonata de Liszt y comienza a dialogar con el autorretrato de su padre, que el pianista adolescente siempre identificará con su medio hermano Julio. Aludiendo a una frase famosa de Oscar Wilde -"La vida imita al arte"- señala Bianco que

el artista pone en su obra cosas que el espectador o el lector antes no veía, y que ahora reconoce. Como si después de que el artista se las hiciera ver, el lector o el espectador comenzara a descubrirlas en la vida⁷³.

En este sentido, podemos inferir que en Las ratas el arte da la pauta de las acciones cruciales del relato, como si la vida fuera sólo el resultado de esta visión previa de lo real mediante su elaboración artística. En otras palabras, la obra de arte redimensiona la vida y le confiere un sentido más profundo. Como ha señalado en repetidas ocasiones el mismo Bianco, el arte "enriquece la realidad".

En la escena del capítulo VI en la que los esposos Heredia, Isabel y Claudio Núñez conversan sobre el autorretrato, nos encontramos con una serie de reflexiones sobre las diversas funciones del arte, las más significativas de ellas puestas en

⁷³. "No se puede tocar una flor sin mover una estrella", entrevista con Noemí Ulla, en Ficción y reflexión, p.358.

boca de Antonio Heredia. Según Delfín, su padre piensa que

toda obra de arte lleva en sí un germen disolvente. Al ofrecernos una visión de las cosas que hasta ese momento no teníamos, nos propone un orden nuevo, incesantemente nuevo. [49]

Este "germen disolvente" se relaciona directamente con la constante corrección de la realidad que lleva a cabo Delfín y que al mismo tiempo fundamenta otra elaboración artística dentro del texto: las "páginas inéditas" que ahora leemos, esto es, un texto literario.

El relato de Delfín constituye una flagrante transgresión de la norma, según la formulación de Irène Bessière, puesto que la realidad se expresa como reelaboración solitaria⁷⁴ de un ser rebelde ante las convenciones del mundo. Al final del relato, y mediante el crimen, puede decirse que Delfín es ese artista rebelde al que se refiere su padre -y que él mismo intentó ser en sus días juveniles-, cuando expone una estética que se equipara con la transgresión:

-Habría que saber -replicó mi padre- si lo que sobrevive de una época no es aquello que parecía más en pugna con la época misma. Un periodista inglés ha escrito que cuando los

⁷⁴. F. Peltzer y C. Piña: "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual", ob. cit., p. 90, observan que Las ratas "halla en la primera persona, el monólogo narrativo, la metáfora formal de esa soledad que cerca al personaje, únicamente atenuada por el arte".

sociólogos hablan de la necesidad de conformarnos al espíritu de nuestro tiempo, olvidan que nuestro tiempo es la obra de unos pocos que no quisieron conformarse con nada. Sí, ya sabemos. No conviene apartarse de los demás, aislarse. Pero en las sociedades burguesas el artista ha perdido toda función y tiene que aislarse, necesariamente. Quizá la obra de arte sea una venganza del individuo aislado. [48-49]

Según el padre, el artista debe vivir "en perpetuo antagonismo" con la sociedad a causa de la "hostilidad más o menos encubierta del medio en que actúa" [48]. Tal hostilidad, continúa el padre, es hoy por hoy "el único estímulo del artista" y, a fin de cuentas, la sociedad "hacía bien en mostrarse hostil a los artistas" [49]⁷⁵. De ahí que la obra de arte constituya "una venganza del individuo aislado", que contenga "un germen disolvente", que proponga "un orden nuevo, incesantemente nuevo". La trayectoria de Delfín en el relato ilustra concretamente estos postulados estéticos. Aún más, la elaboración artística -la escritura- del relato, hace que el orden nuevo y transgresor que propone Delfín atraviese las fronteras del mundo ficticio y determine las relaciones, no ya entre los personajes, sino entre el lector y una obra de arte -el texto literario- que, como Sombras suele vestir, requiere un continuo proceso de revisión y reinterpretación de lo real e impone, por ende, un orden

⁷⁵. En la entrevista citada con N. Ulla, p. 360, Bianco afirma que "la sociedad siempre se opone al artista".

"incesantemente nuevo"⁷⁶.

Por otra parte, los "diálogos" de Delfín con el Julio del cuadro le permiten, según hemos visto, "perderse" a través de la música en el afecto de las dos personas que más significan para él, Julio y su madre. El Julio del cuadro le hace ver la necesidad de que su don artístico escape a la influencia del mundo "afirmativo" de Isabel⁷⁷ e "inicia" a Delfín en el conocimiento del poder transgresor del arte, y, además, le advierte que este proceso exige de él "algunos sacrificios".

En razón de esto, a partir de ese día en que el Julio del cuadro le concede "un momento de gloria" ("Yo conocí un momento de gloria esa tarde, cuando Julio me confesó su admiración" [36]), mucho tiempo después Delfín sigue experimentando el "lenguaje cifrado" de la música -el arte- como un deslumbramiento iniciático:

Muchas veces, después de esa tarde, he tocado la Sonata en si menor, y de muchas maneras el cantabile del allegretto y del andante sostenuto se ha dirigido a mí en su lenguaje cifrado. Pero cualquiera que haya sido su mensaje, más o menos prodigioso, más

⁷⁶. Cf. Erich Auerbach: Mimesis, ob. cit.

⁷⁷. En este sentido, B. J. Gibbs: ob. cit., p. 411, se refiere a "la tendencia de Delfín Heredia a vivir en el mundo de su propia imaginación, un mundo infinitamente más significativo y real que el mundo materialista, positivista e hipócrita del cual está aislado merced a su temperamento artístico" (texto original: "Delfín Heredia's propensity for living in the world of his own imagination, a world infinitely more meaningful, hypocritical world from which he is isolated by his artistic temperament").

o menos deslumbrador, la felicidad en que estaba sumergido ha sido siempre la misma. Digo felicidad, sí, pero hay en esa felicidad algo melancólico. Lleva consigo la angustia de su propio fin. [35-36]

Como dice Cintio Vitier, el arte le permite a Delfín "soñar una vez más las máscaras, las esfinges de la vida"⁷⁸, enfrentar los enigmas y arcanos que le presentan esa máscaras y esas esfinges. Soñar y vivir ese sueño, experimentar la irre realidad que se descubre tras la experiencia diaria de lo real, es de esta manera la "meta indeleble del arte"⁷⁹.

El poder disolvente del deseo

También el deseo se configura como elemento transgresor de eso que Irène Bessière ha denominado "el orden de la legalidad". Los conflictos que rodean al deseo le confieren un poder disgregador que desquicia las relaciones estables. Por decirlo de otra manera, el deseo es lo que pone en funcionamiento la anécdota central del relato y suscita no pocas ambigüedades en torno al "suicidio" de Julio. Debido a las prohibiciones y exclusiones que impone el deseo, y por lo tanto a lo inalcanzable del objeto deseado, el intento mismo por parte de Delfín de

⁷⁸. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

⁷⁹. Ibid., p. 41.

penetrar las relaciones excluyentes -las de Julio con la madre y con Cecilia- representa en cierto modo la sorda competencia por apoderarse de aquello que constituye el secreto, la imagen oculta de lo deseado, y la necesidad de desplazar al otro. Todo parece formar parte de una representación del deseo como expresión ilusoria del -verdadero- objeto oculto; Hugo Beccacece lo formula con estas palabras:

En la literatura, el deseo y la palabra - remitiéndose el uno a la otra como en un juego de espejos- se desnudan recíprocamente; revelan que la verdad no se encuentra detrás de ninguna máscara, sino que consiste en esa alucinante representación donde nadie se oculta tras los antifaces. La verdad misma es una máscara. Todo deseo es en el fondo un deseo desplazado porque su verdadero objeto no es sino él mismo. Pero necesita encarnarse en otro para poder expresarse⁸⁰.

Asimismo, y considerado desde otro plano, este intento puede significar la superación de un obstáculo, el vencimiento de una prueba, lo cual se traduce en la iniciación erótica del adolescente Delfín, pero una iniciación que sólo comporta lo imaginario, la vivencia de una ensoñación.

En sus conversaciones con el Julio del cuadro, Delfín se refiere a las "obsesiones de los catorce años" y al "maléfico imperio" que ejercen sobre él, implicándose en una lucha consigo mismo para liberarse de esa "cruel esclavitud". Pero tales

⁸⁰. H. Beccacece: "Estudio preliminar", ob. cit., p. 31.

"obsesiones" están de algún modo relacionadas con la presencia de Cecilia Guzmán⁸¹, la amiga de su madre, y a quien el narrador-protagonista recuerda tiempo después:

Ahora no puedo circunscribir a Cecilia mi recuerdo, así como entonces me fue imposible no detener exclusivamente en ella mi atención. Las circunstancias que rodearon nuestro primer encuentro, esa mañana, afluyen del olvido, se mezclan con la imagen que guardo en la memoria y comunican a mis impresiones una constante vibratilidad. Pienso en Cecilia y vuelvo a ver el sofá donde estaba recostada, el dormitorio de mi madre, los geranios del balcón. [55]

Estas imágenes delatan la instancia de iniciación erótica del adolescente: éste no escapa a la incitante contemplación de la femineidad de Cecilia ("me fue imposible no detener exclusivamente en ella mi atención") y ésta produce en Delfín "una constante vibratilidad".

El Julio del cuadro es quien le hace comprender el significado de Cecilia dentro de sus "obsesiones" de adolescente: "Esta vez creí entender que Julio hablaba de amor; Cecilia era mi primer amor y yo no debía afligirme por eso; todos los primeros amores eran un poco banales" [60]. Luego, ante la insistencia de Delfín en hablar sobre Cecilia, Julio le advierte que "nunca" más deberán hablar de ella: "Me fatiga, empequeñece

⁸¹. En cierto sentido, Cecilia podría ser, en el imaginario de Delfín, "otro yo" no reflejado, mientras que la tía Isabel vendría a ser otra representación del "otro".

la conversación, y noto, dicho sea de paso, que tiene sobre tu piano una influencia desfavorable. Tocas menos bien cuando piensas en ella" [61] (antes Julio se ha referido a Cecilia como "un personaje sin consistencia" [60]). Esta "oblicua" advertencia apunta al hecho de que será el propio Julio -el "Julio verdadero"- quien consuma con Cecilia el deseo que le es vedado a Delfín.

Pero es Julio "el imán que atrae y exacerba las pasiones de los Heredia", por emplear las palabras de Beccacece⁸². Ya hemos visto cómo entre Julio y la madre se establece una relación equívoca que origina cierta "ambivalencia del deseo" por parte de Delfín. Aquéllos se encierran en un círculo de intereses mutuos: Julio se ocupa de las plantas de la madre, mientras ésta hace lo posible para ponerse al tanto de las investigaciones científicas de Julio. En medio de las reuniones familiares se apartan para conversar a solas, o bien lo hacen fuera de la casa, en el jardín. Las conversaciones en este lugar no sólo traducen un acto de afecto mutuo sino otro de exclusión, según leemos en esta declaración de Delfín:

Ellos continuaban hablando. No sé decir de qué hablaban, no podría, tampoco. Cambiaban palabras banales, efímeras, y por eso mismo, preciosas, irrecuperables. Las menudas circunstancias del día bastaban para alimentar un diálogo del cual me sentía excluido y que perdura en mí, sobre todo, por el matiz afectuoso de las voces. [28]

⁸². H. Beccacece: ob. cit., p. 17.

Esta exclusión de esas relaciones afectivas hace que Delfín intente acercarse a su madre mediante la identificación con Julio, lo cual entraña el desplazamiento de su medio hermano, tal como sucede en el desplazamiento del padre por Julio. Los medios de los que se vale Delfín serán, como ya sabemos, la denuncia de las relaciones clandestinas entre Julio y Cecilia y, finalmente, el crimen.

El poder disolvente del deseo es, pues, otra de las formas de dar cumplimiento a las premisas desrealizadoras, por así decir, que sustentan el imaginario de Delfín. Julio, como señala Cintio Vitier, "sirve sin saberlo de espejo y catarsis"⁸³. Esta identificación de Delfín con Julio no es otra cosa que la forma vicaria -un adjetivo muy frecuentado por Bianco- de experimentar el deseo, siempre a través de "otro"⁸⁴. El episodio en que Delfín descubre las relaciones clandestinas de Julio y Cecilia ilustra sutilmente esta situación:

Esa noche y otras noches, en el extremo de la galería a donde me obligaba a refugiarme una súbita claridad, veía encenderse dos rombos de colores, después veía entreabrirse las persianas de Cecilia, cesar la claridad; entonces, más que ver, adivinaba una silueta de hombre que caminaba en dirección a la escalera de servicio. Yo la seguía muy despacio, como un genio protector, temeroso de que alguien pudiese descubrirla. Eramos,

⁸³. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

⁸⁴. H. Beccacece: ob. cit., p. 15, dice en este sentido: "Los protagonistas de Bianco nunca alcanzan el objeto de su deseo, sino lejanamente, a través de sustitutos".

puede decirse, una sola presencia humana avanzando entre las cálidas corrientes de la noche. Desde arriba, inmóvil, esperaba que la silueta cruzara el jardín para volver a mi dormitorio. Es posible que ambos, simultáneamente, cayéramos en la cama, que un minuto común nos cerrara los ojos y nos hundiera en el sueño. [81-82]

El deseo vicario forma parte de esta transgresión de la norma que parece determinar las ambiguas relaciones afectivas de los personajes, lo que Prieto Taboada ha denominado "las dudosas configuraciones del deseo"⁸⁵.

En última instancia, la satisfacción del deseo en Las ratas parece estar marcada por ese juego de identificaciones y substituciones que tornan aún más equívocas -más irreales, se diría- estas relaciones. De ahí el significado que cobra la visión de la madre que tiene el adolescente cuando se asoma a la galería de la casa, luego de la denuncia: en ese momento la madre, inesperadamente accesible para Delfín, ocupa con respecto a Julio un sitio semejante al suyo -el del ser "excluido"-, un sitio desde el cual ella comprueba la información (a través de Delfín) que le ha transmitido Isabel.

Así, la madre se coloca en el mismo lugar desde el cual Delfín escuchaba las conversaciones en el jardín entre la madre y Julio que lo excluían a él y desde donde Delfín observa "todas las noches" a Julio salir de la habitación de Cecilia. Es un

⁸⁵. A. Prieto Taboada: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", ob. cit., p. 725.

perverso tejido de experiencias afectivas vicarias, ambivalencias y desplazamientos que conforman la transgresión del deseo, lo que tiñe la trama de una cierta abyección.

3.6. LA REPETICION DEL DESTINO

La inquietante imagen del pasado

En Las ratas, el ambiguo significado que puede cobrar el elemento personal en la narración autobiográfica se traduce en el hecho de que la recuperación del pasado no se presenta en la obra como algo definitivo, como algo que reproduce con fidelidad lo sucedido. El "volver a ver" que define el recuerdo es, más que una nueva contemplación de los hechos, una "nueva ordenación de la realidad y del tiempo, otro mundo no menos verdadero", como señala Carlos Mastronardi⁸⁶. Podría decirse que en Las ratas el recuerdo proyecta una imagen inquietante del pasado, y esta imagen supone un constante cuestionamiento de los hechos, del yo, de la historia familiar, del concepto de verdad.

Los recuerdos de Delfín Heredia se situarían, siguiendo el planteamiento de Víctor Bravo⁸⁷, justo en ese tránsito entre lo real y lo irreal, lo subjetivo y lo objetivo que es la incertidumbre. Los hechos narrados se tiñen de persistente

⁸⁶. C. Mastronardi: "Sobre Las ratas", Senda, Buenos Aires, marzo de 1944.

⁸⁷. V. Bravo: ob. cit., p. 17.

ambigüedad, precisamente a causa de la incertidumbre que rodea la relación de reciprocidad que se establece entre el narrador y el protagonista, esto es, la caracterización de sí mismo en el pasado por parte del narrador, es lo que provoca la confluencia problemática de duplicidades, desplazamientos y equívocos que encontramos en el texto.

"Creía ser el único en conocer realmente la pieza" [15], declara Delfín al comienzo del segundo capítulo: este conocimiento de los hechos se diluye, por ende, en la medida en que el narrador juega con la verdad y sostiene que todas las interpretaciones pueden "canjearse". El conocimiento del pasado puede, en consecuencia, estar poblado de "irrechazables fantasmas", por decirlo con palabras de Cintio Vitier⁸⁸. Al tratar de fijar la imagen propia en el pasado, el narrador crea (recrea) una imagen de sí mismo en el presente, que bien puede no ser idéntica a la que propone en sus "páginas inéditas", aspecto que se corresponde con lo que hemos llamado la problematización del yo. Prieto Taboada se refiere a esta particularidad como "un complejo juego de continuidad dentro de la diferencia y de diferencia dentro de la continuidad"⁸⁹.

El tema de la imagen del pasado remite en Las ratas al tema de la imagen del destino y de la herencia. Refiriéndose a sus diálogos con el Julio del cuadro, dice Delfín:

⁸⁸. C. Vitier: ob. cit., p. 41.

⁸⁹. A. Prieto Taboada: Narración e información: la obra de José Bianco, ob. cit., p. 180.

Continuaban hablando, continúan hablando, la razón y la pasión, el espíritu y la carne, el deber y los instintos, tantas leyes opuestas y elementos irreconciliables que aún coexisten dentro de mí. [41]

Según hemos visto en la primera parte de este capítulo, en Las ratas las generaciones parecen repetir un destino que va divergiendo a lo largo de los años. Asimismo, las leyes de la herencia se traducen en un diálogo impregnado de atracción / repulsión con lo que ha sido transmitido de padres a hijos, lo que entraña finalmente una especie de fascinación mágica y de compleja impugnación de ese legado, de ahí las "leyes opuestas" y los "elementos irreconciliables" que conviven en el imaginario de Delfín. "En mí, como en todos los hombres, se acumulan tendencias heredadas" [17], declara el narrador-protagonista, pero al contar la historia sucinta de los Heredia, "de sus defectos, de mis defectos", Delfín se propone otro acto de transgresión: intentar liberarse de la implacable rueda del destino o, por así decir, exorcizar los demonios o fantasmas que viven dentro de él ("Será una manera de (...) liberarme de unos y otros a la vez, de hacerlos morir -irrevocablemente" [17]) y que perpetúan tales "tendencias heredadas".

Estas leyes de la herencia, a fuerza de repetirse y de postularse como obsesiva interrogación sobre el yo y sus relaciones con la esfera de lo real, terminan siendo invadidas por lo irreal, lo que da pie a la recreación de una realidad nueva, o a la realidad que conviene al imaginario de Delfín. Así

lo señala Hugo Beccacece:

De esa sensación de irrealidad que produce la herencia, la repetición de un destino, sólo puede liberarnos el artista que a través de su obra recrea un nuevo orden que trasciende las normas biológicas y sociales⁹⁰.

Para Delfín, por consiguiente, la imagen del destino -"Por un momento hice mías esas hipotéticas ventajas que podía ofrecerme el destino" [36]- remite a las fuerzas incomprensibles que condicionan la percepción del mundo y a la irrealidad última que representa "la caducidad de las cosas humanas" [13], según palabras del narrador-protagonista.

Simbología de la rata

La imagen de las ratas no es ajena a todo esto. Según su significado simbólico, la rata se halla en relación con la enfermedad y la muerte, y se le asimila también al demonio, esto es, al mal⁹¹. "Las ratas me atraían" [43], dice Delfín, declaración que refleja de alguna manera la atracción que siente el adolescente por el mundo de Julio, ese mundo tan ajeno a su

⁹⁰. H. Beccacece: ob. cit., p. 18.

⁹¹. Véase J. E. Cirlot: Diccionario de Símbolos, ob. cit., p. 382. Asimismo, se le superpone significado fálico, pero en su aspecto peligroso y repugnante.

sensibilidad (oposición arte/ciencia) y que en última instancia estará imbuido de enfermedad (moral) y muerte (producida ésta mediante el crimen, es decir, un acto que podríamos situar bajo el signo del mal). "El mal -señala Bianco- da frutos sorprendentes. Puede ser fecundo en el buen sentido de la palabra, extraordinariamente fecundo"⁹². La identificación Julio/ratas cabe verla de este modo como la representación de aquello que ejerce una atracción turbia, equívoca, prohibida, y que induce a la transgresión del orden establecido. Delfín nos presenta esta identificación bajo una apariencia inocente:

Sacaba [Julio] de los estantes rata por rata y las iba pesando sucesivamente en una balanza⁹³. Las ratas lo conocían. Julio se permitía jugar con ellas, entreabrirles la boca con el índice curvado para que en él asentaran sus largos colmillos: nunca lo mordían. [43]

Pero en la escena final de la obra, el "suicidio" de Julio está precedido por el mismo acto de pesar las ratas y "anunciado" luego por una rata que se escapa del laboratorio y atraviesa el

⁹². "Digresión", en Ficción y reflexión, p. 151.

⁹³. Bianco mismo nos cuenta cómo surgió este tema de los experimentos con ratas: "En el Instituto [de Investigaciones Técnicas del Ministerio de Obras Sanitarias, en el que el autor trabajó varios años] había un laboratorio donde hacían experimentos con ratas blancas. Yo las visitaba diariamente. ¡Qué animalitos simpáticos! Todo lo que digo en Las ratas a propósito de la comida y del agua que les daban, y hasta de los cráneos triangulares, de huesitos consistentes, que adornaban la mesa de trabajo, es rigurosamente exacto". "Cuestión de oficio", entrevista con T. Kamenszain, en Ficción y reflexión, p. 368.

jardín:

Y me fui, dejándolo entregado a la tarea de pesar sus ratas que se quedaban sobre la mesa, muy tranquilas, esperando turno para subir a la balanza.

Una de estas ratas bajó las escaleras, atravesó el jardín y llegó a la cocina. Cuando subieron a encerrarla en el armario, encontraron a Julio de bruces en el suelo, junto a su mesa de trabajo. [102]

Así como la presencia de las ratas no hace más que recalcar la sombría atmósfera moral de la familia Heredia, sobre todo a raíz de las relaciones de los dos hermanos con la madre, la rata que se escapa del laboratorio de Julio cumple su cometido como "mensajero" de la muerte.

En el episodio del crimen no se narra ni la muerte del personaje en sí, ni el momento en que bebe el vaso de limonada que contiene el veneno: el anómalo recorrido de la rata da a conocer ese hecho y señala al acto transgresor de Delfín (el crimen) como punto culminante del proceso de "desrealización", llevado a cabo mediante el "suicidio" del otro. En este sentido, las ratas suponen también el anuncio constante de la transgresión, que se cifra en enfermedad y muerte y en imagen indeleble del mal. Las ratas traduce, pues, el ejercicio de la transgresión como medio para negar una legalidad incapaz de afrontar el indisoluble misterio de las cosas.

Por otra parte, cabe afirmar que ratas son también los miembros de la familia Heredia, cuyos conflictos -envidias,

antagonismos, rencores ocultos- no son más que los signos
• equívocos de "ese mundo familiar cerrado, cargado de insinuados
desdoblamientos del protagonista", tal como observa Susana
Zanetti⁹⁴. Según este planteamiento, la novela se lee como la
crónica de la crisis y de las sordas contradicciones de una
familia; Bianco se refiere a ella en los siguientes términos:

Quando apareció Las ratas, muchos
encontraron una correspondencia manifiesta
entre los personajes de la novela y el
laboratorio donde el hermano mayor hace
experimentos con ratas y venenos. Yo no
presentaba una familia, decían, sino un
grupo de personas que vivían juntas y que no
estaban vinculadas por lazos afectivos de
orden común, sino por secretas aversiones
más o menos disimuladas. ¿Pero qué otra cosa
podía esperarse de la institución de la
familia en la actual sociedad burguesa?
Etc., etc.⁹⁵.

El acto transgresor de Delfín (el crimen) se constituye
igualmente como una negación de esas aversiones y antagonismos,
que sustentan en lo fundamental el "mundo afirmativo" de Isabel.
Dicho acto, aún más, hace que prevalezca finalmente lo que
siempre ha estado oculto tras esa legalidad impuesta por la tía,
pues esa rata que transpone la frontera del jardín y entra en la
casa representa también la trayectoria de la conducta de Julio,

⁹⁴. S. Zanetti: "La transparencia de José Bianco", Quimera,
66-67, Barcelona, 1986, p. 73.

⁹⁵. "Conversación con J. B.", entrevista con D. Torres
Fierro, en Ficción y reflexión, p. 405.

la cual supone la impugnación del sistema de valores sostenido por Isabel (desafío de la autoridad de la tía, relaciones ambiguas con la madre, el hecho de ser hijo natural). De ahí que Delfín imagine a ambos formando "una especie de Pietà monstruosa", y se refiera al desconcierto de la tía, "sin saber qué hacerse del cadáver del sobrino que le han colocado en el regazo, vacilando entre arrojarlo lejos de sí o abjurar de sus convicciones" [14].

Julio transgrede los códigos sociales y morales que sustentan a los Heredia, mientras que Delfín, al identificarse con su medio hermano, transgrede no sólo esos mismos códigos, transgrede también el concepto de verdad y el concepto de realidad, "corrige" en cierto modo el determinismo del destino. Pero Julio, al decir de Enrique Pezzoni,

es pura metonimia: es aquello que se quiere poseer y no se puede o no se quiere poseer. Es lo definitivamente dicho que no puede o no debe formularse. Por eso se lo mata⁹⁶.

En tanto figuración subjetiva o imaginaria, el "verdadero Julio" sólo puede llegar a ser el "Julio verdadero" mediante el reconocimiento y negación del otro que se escenifica dentro del imaginario de Delfín. "La fantasía tiene tanta realidad que puede

⁹⁶. E. Pezzoni: "El autor que elegía a sus lectores", ob. cit., p. 5.

provocar la muerte", sentencia Beccacece⁹⁷.

Al final de la novela queda insinuada otra de las insistentes ambigüedades del relato: no sabemos qué sucede después del crimen, cómo evoluciona realmente la personalidad del adolescente asesino. Nos basta con citar las palabras de José Bianco en las que se refiere a Otra vuelta de tuerca, de Henry James:

El lector queda en libertad de adoptar la hipótesis que le plazca. Pero, en cierto sentido, pierde toda libertad: ya nunca podrá sustraerse a la horrible fascinación de una historia sombría, trágica, diabólica, a la vez que luminosa, brillante, poética⁹⁸.

Digamos, por último, que la repetición del destino en Las ratas entraña esa "horrible fascinación" por la irrealidad que acecha tras las convenciones y certezas de aquello que aceptamos como realidad.

⁹⁷. H. Beccacece: ob. cit., p. 15.

⁹⁸. "Sobre The turn of the screw", El Paseante, 20-22, Madrid, 1993, p. 37.

CAPITULO IV

LA EXPRESION DE LA INCERTIDUMBRE (CONCLUSIONES)

La literatura es, más allá y más acá de sus sentidos inmediatos, el más complejo e inocente de los juegos, un juego que esconde y muestra una de las formas profundas del cuestionamiento de lo real.

VICTOR BRAVO

LOS (PROBLEMATICOS) LIMITES DE LO IRREAL

En las dos obras de Bianco que hemos estudiado, la expresión de lo fantástico pone de manifiesto los límites de la organización racional del mundo real y define una intensa estrategia de ambigüedades que propician, como ya ha señalado Todorov, una relación activa, dinámica y plena de sentidos entre el texto y el lector.

Se puede decir que el relato fantástico se constituye como clave decisiva para leer estas dos novelas, de manera explícita en Sombras suele vestir y en tanto configurador de una cierta "desrealización" de la realidad en Las ratas. El enigma que crea este género en torno al carácter natural o sobrenatural, real o irreal, objetivo o subjetivo de los hechos, supone una problematización de los límites del mundo ficticio -de la relación entre la razón y la ilusión, la ficción y la realidad- que, como hemos visto, se reitera a lo largo de esta narrativa.

La existencia fantasmal o alucinatoria de Jacinta Vélez y las conversaciones de Delfín Heredia con el Julio del cuadro, fundamentan todo un sistema de oposiciones -la ficción y la realidad, el yo y el otro, lo espiritual y lo material, la ilusión y lo racional, el deseo y el antagonismo, la verdad y la mentira, la norma y la transgresión- que sin embargo se presentan

como equivalentes. La vigencia simultánea de tales oposiciones marca el punto en que la estética de lo fantástico se dilucida como estética de la incertidumbre, según la formulación de Irène Bessière:

En su análisis, el relato fantástico provoca la incertidumbre porque pone en práctica circunstancias contradictorias, reunidas según una coherencia y una complementariedad propias¹.

Las dos interpretaciones posibles y contradictorias en Sombras suele vestir y Las ratas, no sólo suponen dos definiciones distintas de la noción de realidad sino que, en la medida en que ambas tienen la misma vigencia -la misma valoración-, esbozan en conjunto una definición adicional, según la cual la realidad viene a ser el espacio de todas las posibilidades incompatibles (o bien, de la "coexistencia de lo incompatible", como señala Rosalba Campra).

Todo esto apunta, por lo tanto, a la configuración de dos relatos en los que convergen y se cruzan diversos discursos narrativos y en los que la ambigüedad se erige como permanente reelaboración de los recursos de la ficción, dando así lugar a una escritura fundamentada en la **desestructuración** del orden de

¹. I. Bessière: Le récit fantastique: La poétique de l'incertain, p. 10 (texto original: "Le récit fantastique provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel, parce qu'il met en oeuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres").

lo real y en la puesta en escena de la estética de la incertidumbre.

LOS PERSONAJES: SERES "IMCOMPLETOS"

Los personajes protagonistas de Bianco manifiestan una doble condición: por un lado, podría decirse que son sujetos "incompletos", que presentan una íntima carencia de orden afectivo y de orden racional, lo que los conduce a la búsqueda de ese alguien o ese algo que pueda llenar esa carencia, el otro o lo otro, el doble, el ser fantasmal. Esto se traduce en una identificación -imaginaria o no- que transgrede el espacio de lo real y que se constituye como uno de los aspectos fundamentales de la narrativa fantástica.

Bernardo Stocker muestra tal esterilidad afectiva y tal desvalimiento y desamparo interior, con respecto al orden social y a la realidad, que su relación con Jacinta Vélez no hace más que ahondar, en tanto la muerte de ésta significa para Stocker un dolor inmensurable que lo coloca en un plano donde se manifiesta lo extraño. También Delfín Heredia presenta carencias afectivas, pero, sobre todo, a través de sus agudos problemas de identidad se opera la desestructuración de lo real: cuando conversa con el "Julio del cuadro" y se plantea la distinción entre el "verdadero Julio" y el "Julio verdadero".

La otra condición que marca a estos personajes surge justamente a partir de esas carencias: estos personajes, al sentirse -o verse- desafectos, desvalidos, divididos, sienten la necesidad de recrear e interpretar una realidad que consideran insuficiente, opaca, finalmente inaceptable.

Stocker y Delfín son, de esta manera, personajes fabuladores, creadores, proveedores de las ficciones que leemos en Sombras suele vestir y Las ratas. Ellos someten la realidad a sus imaginarios particulares, la corrigen y le otorgan lo que Cintio Vitier denomina la "omnipotente realidad del sueño"².

Stocker y Delfín son, asimismo, personajes que parecen estar modelados a partir de otros personajes, que ejercen una incitante y extraña atracción sobre ellos ("En casi todos mis libros - afirma Bianco- hay un personaje que ejerce una especial atracción sobre el héroe"³), lo que plantea, además, el tema del deseo como una fuerza de atracción / repulsión entre los personajes. El deseo, así concebido, se configura como un deseo siempre desplazado. Esto confirma la condición de seres "íntimamente divididos" de Stocker y Delfín, como lo ha señalado Prieto Taboada:

esos personajes -tan sensibles, tan reservados- que eluden cualquier definición

². C. Vitier: "Sobre Las ratas", Orígenes, nº 3, La Habana, octubre de 1944, p. 42.

³. "Escritor y testigo", entrevista con H. Beccacece, en Ficción y reflexión, p. 377.

fija en la medida en que se muestran como sujetos íntimamente divididos: dominados por impulsos que no logran confesarse, fuertes y desvalidos, empeñados en afirmar una identidad calcada sobre la de aquellos a quienes a la vez admiran y destruyen⁴.

Lo mismo podría decirse de Jacinta, quien "busca parecerse" a su hermano Raúl⁵. Es claro, en este sentido, el sistema de atracción / repulsión que se establece en las dos "parejas": Stocker-Jacinta y Delfín-Julio. Stocker revive a un fantasma o recrea una alucinación llamada "Jacinta" porque necesita, desea pesarosamente, que ella exista para que él, a su vez, pueda concebirse -verse- dentro de su propia y precaria existencia. Pero esta Jacinta le resulta, en gran medida, esquiva, distante, ausente ("¿Por qué eres tan insensible?", le pregunta Stocker [125]) y ella acaba "abandonándolo".

Cabe afirmar que aquí el deseo está teñido de fuerte ambigüedad moral -Jacinta es prostituta- y regido, por así decir, por un signo **desquiciador** del sistema de valores dominante. Por consiguiente, y subrayando su condición de prostituta, Jacinta sólo puede corresponder al deseo de Stocker de una manera "pervertida", equívoca, lo que ahonda aún más el sentimiento de desamparo que caracteriza a estas relaciones. Jacinta es, pues, el objeto del deseo de Stocker, pero ella se aleja de él en la

⁴. A. Prieto Taboada: "Ficción y realidad", de José Bianco, ob. cit., p. 960.

⁵. Este tema se pone de evidencia igualmente en la relación Rufo Velázquez - Néstor Sagasta en La pérdida del reino.

medida en que ese deseo es incolmable, inasible.

Al desaparecer Jacinta, Stocker se recluye en el sanatorio junto con Raúl, el hermano autista de Jacinta, esto es, en el espacio de la enajenación mental. Por su parte, Delfín Heredia busca a través del "Julio verdadero" realizar el deseo que el Julio real en cierto modo le niega: ser el otro. Julio constituye siempre para Delfín un enigma, así como lo es Jacinta para Stocker, y Delfín procede en consecuencia al acercamiento a su medio hermano, a eliminar la distancia que los separa, a intentar descubrir el enigma. Al identificarse plenamente con el "verdadero Julio" -el Julio del cuadro- Delfín corrige aquello que resulta inaceptable para su imaginario, es decir, la imagen "repugnante" que se forma del Julio real. Acto seguido, el adolescente, llevando al extremo sus conflictos de identidad y su reinterpretación de la realidad, culmina su identificación con Julio matando -"suicidando"- a ese otro y ocupando imaginariamente su lugar.

Si en Sombras suele vestir la prolongada alucinación de Stocker confirma o da lugar a la existencia o figuración imaginaria de un fantasma, en Las ratas la necesidad de encontrarse con el otro lleva a Delfín a un desdoblamiento, o lo que cabe llamar una mutilación del yo a partir de los signos exteriores del otro. Si toda identidad es canjeable, tal como sostiene el propio Delfín, entonces toda realidad es susceptible de ser substituida por otra, esto es, por un simulacro o por una figuración imaginaria de esa realidad.

De esta manera, los personajes fabuladores de Bianco determinan la reelaboración constante de los elementos constituyentes de eso que llamamos la realidad objetiva dentro de la ficción narrativa. Al mismo tiempo, se adentran en un ámbito en el que el individuo se interroga sobre los enigmas del yo -la "definición del estatus del sujeto" a la que se refiere Irène Bessière-, porque crear al otro es crearse también a sí mismo y crear ese espacio otro donde se ponen en escena las metamorfosis de lo imaginario.

Estos personajes, en tanto fabuladores y recreadores, son los que nos permiten en la narrativa de Bianco tener acceso al espacio de lo fantástico, los que, como señala Noé Jitrik, nos proponen una fuga de las normas universales y establecidas -"lo previsible"- hacia un espacio donde se vulneran tales normas -"lo inasible"⁶.

LA PUESTA EN ESCENA DE LO IRREAL

En Sombras suele vestir y Las ratas los hechos materiales de la anécdota parecen cumplir una función de desdibujamiento, de los límites tradicionalmente fijados entre los ámbitos de lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo irreal, lo natural y lo

⁶. N. Jitrik: El fuego de la especie, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, p. 140.

sobrenatural.

La problematización de los contornos del mundo ficticio, en la primera novela, centrada en torno a la existencia de Jacinta, marca los hechos con una indeleble ambigüedad, convirtiéndolos en un persistente juego de indicios y contraindicios. La muerte de la madre de Jacinta señala un momento de inflexión del relato, cuando entramos en otra dimensión de los acontecimientos: ese hecho determina que Jacinta empiece a "no distinguir la línea de demarcación entre ese cansancio al cual se entregaba un poco solemnemente y el descanso supremo" [109].

El conocimiento de la muerte de Jacinta -hecho central de la anécdota- queda así oculto, postergado, "manipulado" entre la espesa acumulación de indicios que parecen remitir a otros indicios, y así hasta el final mismo del relato, cuando doña Carmen (a través de Sweitzer) nos lo revela. Es cuando nos preguntamos: ¿qué ha ocurrido en realidad?

Comenzamos, por lo tanto, a reconstruir los hechos, a buscar el sentido -o los sentidos- a la historia que hemos leído. Pero la forma de articular cada detalle de su relato, nos impide hacer acopio de todas las piezas y llegar a una conclusión satisfactoria.

Sin embargo, las situaciones contradictorias que se suceden tras la muerte de la protagonista nos conducen a admitir la "fantasmalidad" de Jacinta y, por consiguiente, la irrupción de lo fantástico en la organización ficcional del relato, esto es,

a un reconocimiento implícito de lo inexplicable. Cuando el narrador nos dice que Jacinta, después de visitar a su hermano en el inquilinato, "atravesaba lentamente la ciudad" [122], o cuando la vemos en un restaurante pellizcando unos restos de pan y se señala que "nadie pareció advertir su presencia" [126], o cuando Lucas, el criado de Stocker, le dice a Sweitzer que reconocía a Jacinta por el olor similar al del agua luego que "empieza a espesarse en los floreros" [149] del cementerio de los Disidentes, son algunos de los indicios que nos encaminan hacia el reconocimiento de la existencia fantasmal de Jacinta.

En Sombras suele vestir, al apuntar hacia el ámbito de la incertidumbre, hacia lo que se encuentra más allá de la ordenación racional de los hechos, que pertenecen a la esfera de lo real, se emprende lo que Rosalba Campra ha denominado una "programación de la ilegibilidad" del texto fantástico, es decir, la sutil articulación de un espacio narrativo donde se operan diversas combinaciones de hechos reales / hechos irreales.

También en Las ratas encontramos esta "programación de la ilegibilidad", pero en este caso los hechos que podemos suscribir al terreno de lo fantástico están, por así decir, centralizados en ciertos momentos del relato. Ciertamente, a diferencia de Sombras suele vestir, donde buena parte de la historia pareciera estar sumergida en una atmósfera evanescente, difusa, en Las ratas los hechos "inexplicables" tienen lugar en medio de una realidad bastante concreta y reconocible en toda su "legalidad" (Bessière).

Sin embargo, los acontecimientos de la trama no se organizan de manera explícita ni como una forma de aclarar un hecho determinado (no olvidemos que Delfín está en posesión de un hecho "quizá decisivo", según nos cuenta en el primer capítulo de la obra), ni de completar una determinada secuencia de acciones, a partir de la escena inicial, en la que se hace referencia a la muerte -al suicidio- de Julio.

Esta puesta en escena de los hechos está regida por cierta desorientación: se tiene la sensación de no saber con precisión adónde "se dirige" el relato ni dónde reside la sustancia de la trama. Se nos ofrece, más bien, una especie de crónica familiar y las inquietudes y ensoñaciones de un pianista adolescente. No hay aquí esa atmósfera difusa ni el sostenido juego de ambigüedades que caracterizan a Sombras suele vestir.

En Las ratas, la existencia de lo anormal viene dada como consecuencia de una agudización de los conflictos de la personalidad, es decir, cuando la repetición incesante de las leyes de la herencia confiere a la vida un aura de irrealidad, lo que le permite a Delfín Heredia acceder a esa experiencia de lo irreal, centrada en las conversaciones que sostiene con el autorretrato de su padre, que el adolescente identifica con su medio hermano Julio. La manifestación de este hecho anormal no parece "desestabilizar" la configuración de lo real dentro del mundo ficticio: no hay apenas transición entre una instancia y otra. Se diría que la trama continúa hasta el final dentro de su esquema fáctico, pero arrastrando ahora un elemento que

"pervierte" la organización de los elementos constitutivos de la realidad.

Esos diálogos delatan un desdibujamiento entre los límites de lo perceptible y lo imperceptible y admiten tanto la interpretación fantástica como la psicológica o la realista; son, como han señalado Federico Peltzer y Cristina Piña, al mismo tiempo "delirios de solitario y comunión profunda"⁷.

Los hechos de estos relatos se traducen así, por un lado, en una densa atmósfera donde la anécdota se "disuelve" en los dominios de lo fantasmal y de la enajenación, y por otro, en la aparente representación de una legalidad objetiva que guarda, en su interior, acontecimientos que contradicen el funcionamiento mismo de esa representación.

LOS VOCES DEL NARRADOR

Lo que le permite a Bianco conseguir estas atmósferas donde, de pronto, lo real se diluye y se produce un desdibujamiento de sus elementos, ese "efecto de inaprehensibilidad" notado por Hernán Lara Zavala⁸, es su manejo del punto de vista narrativo⁹.

⁷. F. Peltzer y C. Piña: "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual", ob. cit., p. 90.

⁸. H. Lara Zavala: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco). Sobre La pérdida del reino", ob. cit., p. 4.

El narrador, o la instancia narrativa, comienza presentándonos un discurso objetivo, convencional, simple en su disposición de los componentes de la ficción. Pero esta simplicidad y objetividad resultan a la larga engañosas¹⁰: con esmerada sutileza, la instancia narrativa interviene activamente en la creación de un tejido de equívocos, duplicidades, desplazamientos, oscilaciones, que determinarán la aparición del enigma fantástico. "Oculto" tras su aparente "neutralidad", el narrador provoca la incertidumbre en la medida que el relato se va planteando una puesta en duda de las pautas de lo verosímil. Se produce entonces lo que Paul Verdevoye llama una "inquietante extrañeza":

Y entonces lo fantástico es verdaderamente esta inquietante extrañeza producida en el lector por la evocación del ambiente en el que el misterio no proviene de las cosas, sino de la visión personal del narrador, quien al descubrir esta visión sin explicarla nos sumerge en el misterio de su otredad, del mecanismo de su imaginación¹¹.

En efecto, puede afirmarse que el narrador no "explica"

⁹. Véase Mariano Baquero Goyanes: "Estructuras perspectivísticas", en su Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1995, pp. 161-180.

¹⁰. Ya J. L. Borges ha señalado que el estilo de Bianco es "engañosamente tranquilo, hábilmente simple", regido por una ironía "que puede confundirse con la inocencia". "José Bianco: Las ratas", Sur, 111, Buenos Aires, enero de 1944, p. 77.

¹¹. P. Verdevoye: "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata", ob. cit., p. 293.

nada; sugiere más de lo que expone o perfila como emisor de la anécdota. En este sentido, la visión que descubre -o asume- el narrador supone en última instancia el reconocimiento de la existencia en estos textos de una dimensión donde lo no dicho y lo no evidenciado -las omisiones y los silencios- por esa voz narrativa son, justamente, el principio y signo identificador de esta propuesta narrativa.

En Sombras suele vestir, cada uno de los tres capítulos de que está compuesto el relato se basa en la perspectiva de un personaje distinto -de Jacinta, de Stocker y de Sweitzer, respectivamente- y el narrador sigue cada una de ellas. Dada esta "confluencia" de las instancias de la voz narrativa en tercera persona y el personaje, se hace problemático establecer los contornos precisos del mundo ficticio, por lo que lo imperceptible suele tornarse perceptible, esto es, en uno de los elementos que integran la realidad material dentro de la ficción. Al vincularse equívocamente con la instancia del narrador, lo contemplado con los ojos de la imaginación por parte de Jacinta o Stocker se confunde con la palabra de la verdad, de modo que lo inexistente, lo imaginario, se presenta como la realidad.

Los enigmas y los efectos fundamentales de la obra, incluyendo la sorpresa de una revelación (la de la muerte de Jacinta) que supone el punto de partida de la relectura y reinterpretación de lo leído hasta entonces, se fundan en la trama de silencios y ambigüedades urdida por ese narrador en tercera persona. La intensidad con que se emplea el punto de

vista, para postergar y manipular los datos esenciales de la anécdota, y para así sostener esos enigmas y conseguir esos efectos, hace que este modo narrativo se encuentre sometido al contradictorio proceso de revelación y ocultamiento que caracteriza a estos relatos de Bianco.

La confusión de perspectivas, sobre todo en los dos primeros capítulos, se traduce en un juego de percepciones donde todo resulta vago, reticente: no sabemos con exactitud cuáles son los datos atribuibles al discurso interior de Jacinta y cuáles al de Stocker; no logramos precisar cuándo el narrador ha dejado de ser "neutral" para adoptar tal o cual perspectiva; el desdibujamiento de instancias narrativas sumerge el relato en una confusión o ambivalencia de visiones y situaciones que entraña, finalmente, la convivencia en el texto de dos órdenes en apariencia contradictorios.

Ahora bien, este discurso interior de los personajes se va diluyendo a medida que se suceden los capítulos, es decir, a medida que varían las perspectivas: mientras en el primer capítulo es donde la interioridad alcanza su máxima profundidad y extensión, ya que está dedicado casi exclusivamente a los pensamientos y las sensaciones de Jacinta, ocupa un lugar menos destacado en el segundo capítulo, en el cual se encuentra desplazado tanto por los pasajes descriptivos -centrados en la personalidad de Bernardo Stocker- como por el diálogo.

En el último capítulo, no sólo aumenta la distancia entre el personaje (Sweitzer) y el narrador, sino que el discurso de

la interioridad desaparece casi por completo, debido justamente a la carencia de mundo interior por parte de Sweitzer, un personaje anclado con firmeza en la más inflexible racionalidad y que no se atreve a enfrentarse consigo mismo. El relato se mueve, pues, de lo totalmente subjetivo -la fantasmalidad de Jacinta, la alucinación de Stocker- a lo totalmente objetivo -el espíritu racionalista y lógico de Sweitzer-, pero esta objetividad será, en el proceso de relectura y reinterpretación del relato, burlada una y otra vez por un narrador que la mayoría de las veces también suele vestirse de sombras.

Los datos que en Las ratas contradicen el discurso del narrador derivan del hecho de que este mismo narrador en primera persona es, además, el personaje principal de la historia que está contando. El narrador-protagonista se constituye, por tanto, como centro de lo que podríamos llamar una "representación de la subjetividad autosuficiente del yo", es decir, la relatividad absoluta de una historia condicionada precisamente por un punto de vista -un Yo- "equívoco" ("perverso", como diría Bessière). Así, como hemos visto, lo reconoce Delfín Heredia: "yo era el único sitio desde donde podía prescindir de mí mismo" [82].

Al ser una narración autobiográfica, todo nos remite a esas "páginas inéditas" escritas por Delfín y que se refieren a hechos ocurridos mucho tiempo atrás, durante los años de su adolescencia. Los recuerdos en que se basa la narración retrospectiva de Delfín son un factor que, además de revolver la imagen del pasado, desquician en el presente la valoración misma

de los códigos que rigen los hechos reales de la historia.

Esta incertidumbre marca de principio a fin el discurso de un narrador que entra en contradicción con sus propios enunciados: el "suicidio" de su medio hermano Julio, señalado al comienzo mismo del relato, resulta ser un crimen cometido y "revelado" en la última página del texto por el propio protagonista-narrador. Pero tal revelación se diluye en la medida que el narrador se mantiene al margen de la verdad¹² y niega su responsabilidad en el hecho, en razón de que Delfín se ha desdoblado en el otro, esto es, en Julio. De manera que la objetividad del narrador queda manifiestamente en entredicho, y se plantea un proceso de corrección de lo que el Delfín personaje dice y piensa en función -o en contra- de lo que al Delfín narrador le conviene o le interesa que sepamos.

La lectura de las Las ratas se convierte así en un acto de impugnación del discurso racional del narrador en beneficio de lo que podríamos llamar el discurso disgregador de lo real: la doble coherencia racional y fantástica del relato queda asumida puesto que el vaivén de conciencia del narrador supone una ruptura del sentido de los hechos y lo engañoso de toda interpretación de actos señalados por las duplicidades del yo.

Más allá del discurso "fáctico" de un narrador con problemas de identidad (toda identidad es "canjeable"), nos

¹². Señala J. L. Borges: ob. cit., pp. 77-78: "En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. (...) No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo".

adentramos en una zona donde el imaginario secreto de un personaje nos hace partícipes de los enigmas que rodean al "verdadero Julio" y al "Julio verdadero".

VERDAD Y FICCION LITERARIAS

Para Delfín Heredia, la verdad es tan rica y tan ambigua que acaso "lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla" [84]. La referencia a una verdad inalcanzable y que sobrepasa las capacidades del narrador y del lector, y en la cual se inscriben todas nuestras acciones, constituye un aspecto central de estas obras. Señala Rosalba Campra:

los textos fantásticos nos proponen, en tanto que lectores, una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como su verdad)¹³.

Independientemente de su precisa consideración como textos fantásticos, la forma de estar presentados ciertos hechos

¹³. R. Campra: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", ob. cit., p. 51.

esenciales, en estas dos novelas de Bianco, nos lleva a la conclusión de que en ellas es preciso "ejercitar el descreimiento".

La verdad del mundo real parece ser siempre una verdad relativa, o una verdad esquiva, produciendo la sensación de una realidad manipulada, viciada. "La verdad misma es una máscara", afirma Hugo Beccacece¹⁴. De ahí que, para Bianco, expresar la verdad supone tender un puente entre los distintos dominios de la existencia y de la imaginación. Al expresar la existencia de lo inexplicable, la estética de la incertidumbre viene, por así decir, a reclamar para la ficción literaria una capacidad privilegiada: la de dar cuenta de la complejidad y de los enigmas de la vida, y de permitirnos discernir, a través de la desrealización de la realidad, esa verdad esquiva que pone en duda la validez misma de nuestro sistema racional de aprehender el mundo físico. Arturo García Ramos lo ha observado de esta manera:

Lo fantástico siembra la duda metódicamente sobre nuestra capacidad de conocer y nos deja suspendidos permanentemente en ella. (...) La verdad reside, pues, en el misterio, en la revelación no realizada¹⁵.

La presentación de la ficción literaria como un discurso

¹⁴. H. Beccacece: "Estudio preliminar", ob. cit., p. 31.

¹⁵. A. García Ramos: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", ob. cit., p. 242.

que, en lo que respecta a la expresión de la verdad, es superior a otros discursos -el analítico o racional- que aspiran a cumplir una función semejante, debemos verla en términos de esa capacidad privilegiada a la que hemos aludido y que Bianco reclama como signo constituyente de la "literatura de imaginación"¹⁶.

Esto podríamos definirlo como un "desplazamiento" de la verdad, porque la imaginación y la incertidumbre terminan ocupando -transgrediendo- el lugar que en un principio deberían ocupar el discurso lógico y la legalidad objetiva. Así, la verdad del artista Delfín Heredia ("su verdad", como diría Campra) acaba imponiéndose sobre la verdad científica que representa Julio y la verdad jurídica que representa su padre.

Quizás cabe ver esas ratas con las que maquinalmente Julio hace experimentos como una metáfora de este aserto: el discurso racional-científico somete la verdad a lo que podríamos llamar su "unidimensionalidad" -esas ratas encerradas en los armarios, sus mudos testigos y víctimas-, pero acaba siendo desvirtuada, "liberada" -la rata que escapa, atraviesa el jardín y entra a la casa-, lúcido testimonio de la arbitrariedad que conlleva toda reducción científica de la realidad¹⁷.

¹⁶. Conviene citar de nuevo al narrador anónimo de La pérdida del reino, para quien la literatura de imaginación nos permite, "si no conocer, sospechar esa verdad cuyo fulgor mismo nos deslumbra y que preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas" (p. 60).

¹⁷. "La realidad no es únicamente objetiva: en este sentido, la realidad es simbólica", dice Raimon Panikkar: "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo", en K. Kérényi, E. Neumann, G. Scholem

En Sombras suele vestir, el denso tejido de ambigüedad que recorre la obra termina también diluyendo todos los parámetros relativos a la verdad. Las perspectivas adoptadas por el narrador no hacen otra cosa que "tergiversar" cualquier consideración al respecto: ¿cuál es la verdad sobre la existencia de Jacinta? ¿cuáles son los datos verdaderos de que dispone Bernardo Stocker para "reconstruir" el pasado de Jacinta? ¿cuánto de verdad hay en las declaraciones de Lucas, el criado de Stocker? Incluso, la verdad decisiva que nos transmiten doña Carmen y María Reinoso -el suicidio de Jacinta- se convierte en una inagotable fuente de equívocos y medias verdades, que condicionan la credibilidad de muchos de los acontecimientos del relato. El recóndito deseo de Stocker por encontrar las -fugitivas- verdades que rodean el enigma de Jacinta, le conducen indefectiblemente a un estado alucinatorio y, luego, a la enajenación, esto es, a suspender su capacidad racional -él, "raciocinante" de oficio- de concebir el mundo.

Finalmente, el intento de Julio Sweitzer por acceder a la verdad, también acaba siendo superado por unos inefables "silencios" que suponen un abierto desafío a su inflexible sistema racional de "evaluar" la realidad, como si todo fuera cuantificable y verificable científicamente, lo que demuestra una vez más la insuficiencia, dentro de la "literatura de imaginación", de tal sistema. A Sweitzer sólo le queda mirar "la

y J. Hillman: Arquetipos y símbolos colectivos, ob. cit., p. 407.

imagen poco seductora de sí mismo" reflejada en el espejo, y negar él mismo esa otra verdad que finalmente le resulta desagradable.

PARA UNA CIERTA VISION DE LA REALIDAD

Dice Bianco en su notable ensayo "La Argentina y su imagen literaria" (1962):

La literatura se ocupa de un acontecer imaginario que está integrado por elementos de la realidad, único material de que dispone para sus creaciones. Por eso la imaginación, que descifra e interpreta el enigma de la realidad, deberá mostrarse muy atenta a ella. El novelista, el cuentista, es un destinado, un consagrado a la atención. Esta actitud paciente, receptiva, le permitirá moverse con soltura en el acontecer imaginario, entablando con la realidad un diálogo ameno y provechoso en el cual lleva la delantera¹⁸.

La realidad es, para Bianco, un enigma¹⁹, con el cual la imaginación debe sostener un diálogo que proporcionará al narrador la materia de sus ficciones. El "acontecer imaginario",

¹⁸. En Ficción y reflexión, p. 152.

¹⁹. Sobre este tema, véase Manuel Asensi: "La literatura como enigma", en su Literatura y filosofía, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 97-149.

según ha señalado Bianco en otro lugar, lejos de empobrecer la realidad -como suele ocurrir en la llamada narrativa "realista"-, la preserva, o mejor dicho, acrecienta su riqueza y su misterio.

Podríamos decir que en la obra narrativa de Bianco lo fantástico no significa un alejamiento de la realidad sino una **visión nueva** de ésta, una constante reelaboración de ese "único material" del que se vale el escritor. Y esto es así porque la realidad nunca accederá a revelarnos todos sus secretos, sus zonas ocultas, y se niega a ser reducida a simples conceptos. A medida que la realidad se torna más compleja, es mayor la imposibilidad de aprehender racionalmente -a través de la ficción- sus sentidos posibles, tal como admite el personaje narrador de La pérdida del reino:

Ya sabemos que cuanto más compleja es la realidad que deseamos interpretar, mayor dificultad oponen las palabras a dejarse aniquilar en la fluencia de la prosa. Cuesta trabajo reducirlas a conceptos, sujetarlas a un sentido estricto que a veces rehúye toda formulación²⁰.

En Sombras suele vestir hay una permanente -acaso desquiciante- reelaboración de la esfera de lo real, producida, en un primer plano, por la "fantasmalidad concreta" de Jacinta, y, en un segundo plano, por la alucinación de Stocker. La perspectiva que el relato nos ofrece de la realidad se presenta

²⁰. La pérdida del reino, p. 32.

de esta manera distorsionada, viciada, sometida a una constante incertidumbre. El texto rehúye toda explicación sobre la "extrañeza" de los hechos: la simplicidad engañosa del discurso hace que lo fantasmal se integre en la configuración de la realidad, dotándolo de una "realidad otra" que no necesariamente niega la realidad.

Es, si cabe llamarlo así, un juego de inquietantes paradojas que esquiva cualquier intento de infringir las leyes de lo verosímil dentro de la ficción narrativa (no olvidemos que en este punto Bessièrre afirma que la estética de la incertidumbre confirma las "fracturas y equivalencias" existentes entre lo real y lo irreal).

Esta "interacción" entre dos mundos en apariencia inconciliables, deviene justamente una incisiva investigación en torno a la noción misma de realidad, la cual Bianco pide "no verla para verla con los ojos del alma"²¹, y que, por otra parte, construye un relato que admite dos explicaciones o interpretaciones, una racional y otra sobrenatural, que hacen que la realidad, como señala el autor, sea más "extraña" que la ficción.

La problemática existencia de Jacinta condiciona la fijación de lo real, en tanto "dominio de la existencia", permitiendo una lectura llena de interrogaciones sobre los verdaderos límites entre un mundo y otro. Cuando Jacinta pellizca

²¹. "La Argentina y su imagen literaria", ob. cit., p. 153.

unos restos de pan en el restaurante y el narrador nos dice que "nadie pareció advertir su presencia", o cuando la habitación de la moribunda de pronto se "transforma" en el cuadro Las dos cortesanas de Carpaccio, son momentos en los que la falta de transición entre lo real y lo irreal adquiere una nueva dimensión: es en última instancia la puesta en escena de un espacio narrativo abierto a la multiplicidad de sentidos, más allá del mundo de las apariencias²².

Afirma Víctor Bravo en Los poderes de la ficción:

Quizás los más logrados relatos fantásticos no sean aquéllos donde lo otro se apodera plenamente de lo real, o donde finalmente una explicación racional reduce lo otro a un equívoco, sino aquéllos donde persiste la incertidumbre de estar ante la alteridad o ante una figuración subjetiva o imaginaria²³.

Quizás podría decirse lo mismo de Las ratas: aunque el relato autobiográfico del narrador-protagonista, Delfín Heredia, juega con la verdad de los hechos ocurridos bastante tiempo atrás, la manera como han ocurrido algunos de esos hechos -las conversaciones con el cuadro y la identificación con Julio- admiten la incertidumbre sobre su naturaleza o, cuando menos, una

²². Jorge Cruz: "La crítica es literatura. Sobre Ficción y realidad", La Nación, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1977, dice: "La ficción del mundo literario vista como una entrañable realidad personal".

²³. V. Bravo: Los poderes de la ficción, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, p. 17.

figuración subjetiva o imaginaria (una "reducción parcial" del hecho fantástico, como señala el mismo Bravo). En esa realidad tan minuciosamente evocada, en medio de las apariencias sociales, las ambivalencias del deseo y los conflictos de poder, "lo otro" hace su aparición casi imperceptiblemente, sin violentar ese orden establecido. Y esto ocurre porque un pianista adolescente quiere superar la realidad cotidiana -la "móvil e insumisa realidad", en palabras de Bianco²⁴- para alcanzar la "verdadera realidad", esa que trasciende la mera dimensión fáctica de las cosas. Mediante un acto de ensoñación, Delfín "corrige" la realidad y hace que los datos, provenientes de ese mundo en continua mutación, queden sometidos al poder disgregador de la imaginación.

Se trata, en suma, de una representación de lo real producida por un drama de identidad: la búsqueda de ese otro que es el Otro a partir de los enigmas del yo (lo que, en última instancia, sería también el drama íntimo de Bernardo Stocker).

LA FUNCION AUTORREFLEXIVA

Otro aspecto a destacar en estas dos obras es el carácter autorreflexivo de las mismas. En la narrativa de Bianco esto es

²⁴. "La Argentina y su imagen literaria", ob. cit., p. 157.

una constante (llegando a ser en La pérdida del reino la materia misma de la anécdota)²⁵.

Algunos de los problemas centrales que discuten o a los que se refieren los personajes de Sombras suele vestir y Las ratas tratan en gran parte sobre temas literarios y la recepción del texto, así como sobre la función del arte y del artista. Stocker y Sweitzer discuten sobre asuntos teológicos y hacen acopio de todo un aparato textual: los Evangelios, las Epístolas de San Pablo, los Hechos de los Apóstoles, la Vida de Jesús de Renan, las Antiquities of the Jews, y se cita también a San Jerónimo, Tertuliano, Hegesipa, Epifano, Apolonio, Flavio Josefo, Justo de Tiberíades, Goguel, Guignebert, el Padre Lagrange, junto con obras del "escritor licencioso" Paul de Kock.

Jacinta traduce un libro científico del inglés, ha leído unas "novelas pornográficas para gente de puerto" [129] y compara a su hermano Raúl con el "inocente" de L'Arlésienne, de Daudet. Además, nos dice doña Carmen que después de la muerte de Jacinta,

²⁵. En esta última novela, nos refiere el narrador: "agregó [Rufo Velázquez] que no había de costarme poco trabajo descubrir las omisiones, las ambigüedades, los fingimientos, las astucias, las distracciones inconscientes o deliberadas del héroe; yo debería iluminar aquellas regiones que éste había sumido en las tinieblas, o esfumado en la penumbra. Sí, tendría que luchar con él, y no me sería fácil arrancarle la verdad. Pero Velázquez confiaba en mi perspicacia. Y confiaba en la literatura, en la literatura de imaginación. Mejor que ningún otro género, la literatura de imaginación nos permitía explorar un carácter. A la vez, lejos de empobrecer la vida, preservaba, más aún, acrecentaba su riqueza. Gracias a la literatura de imaginación podíamos, si no conocer, sospechar esa verdad cuyo fulgor mismo nos deslumbra y que preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas" (p. 60).

Stocker iba al inquilinato y "revolvía cajones, se llevaba papeles, libros, cuadros" [144], esto es, los materiales textuales e iconográficos de los que se ha valido para reelaborar -recrear, revivir- esa otra historia de Jacinta que proyecta su torturado imaginario.

Por otra parte, el relato parece "prolongarse" en una dimensión pictórica: una reproducción del cuadro Las dos cortesanas de Carpaccio es lo último que ve Jacinta al morir, y esa reproducción la volveremos a encontrar más adelante en casa de Stocker. De alguna manera, el cuadro "reproduce" a Jacinta y su familia. Por último, otro cuadro, un falso Cristo que resulta ser una Dolorosa ("El cuadro se vino al suelo y descubrimos que Cristo no era Cristo", dice Jacinta [133]).

En Las ratas, esta función autorreflexiva es manifiesta, ya que lo que leemos son las "páginas inéditas" -el relato autobiográfico- escritas por Delfín Heredia, quien, recordemos, necesita pensar "en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos" que va a relatar. El narrador, pues, apela constantemente a este lector: "El lector se formará una idea equivocada si cree que mis diálogos con Julio versaban siempre sobre hechos" [40].

El padre de Delfín había estudiado pintura, pero podía haber destacado -"como todos los Heredia"- en cualquier otra manifestación artística: "Pintaba, como hubiera podido escribir o componer música" [22]. De su tía Isabel dice que tenía "algunas dotes de escritor" y dejó al morir "muchas cartas y cuadernos que

abundan en reflexiones morales y párrafos copiados de sus lecturas" [20-21]. Incluso, en la biblioteca de su medio hermano Julio, personaje que representa la oposición racional y científica a esta práctica predominante de la literatura y el arte, se nos dice que "entre tantos libros de ciencia, la literatura estaba representada exclusivamente por varios tomos que contenían las aventuras completas de Sherlock Holmes" [94]. En la novela se hace referencia a figuras literarias: Suetonio, Balzac, Baudelaire, Anatole France, José María de Heredia, así como a dos personalidades ligadas a la religión, el apóstata y reformador Hyacinthe Loyson (1827-1912), conocido como "Père Hyacinthe"²⁶, y el teólogo Albert Houtin, ambos franceses, que en cierto modo suponen el equivalente de las referencias teológicas contenidas en Sombras suele vestir.

Si en esta última obra la pintura se constituye como código artístico determinante en la organización de la ficción, en Las ratas ese papel lo desempeña la música. A pesar de que aquí también la pintura ejerce una función de elemento configurador de lo fantástico -las conversaciones de Delfín con el autorretrato de su padre, que el adolescente identifica con Julio-, es la música la que realmente "propicia" la manifestación de lo extraño: el momento en que Delfín toca al piano la Sonata en si menor de Liszt y tiene "la certeza de una presencia real".

²⁶. En la novela se reproduce el fragmento de una carta de Isabel al "eminente apóstata", e incluso se dice que ella es uno de sus "benefactores anónimos".

Las referencias y alusiones a la expresión musical son numerosas: desde los grandes maestros -además de Liszt, se cita a Bach, Haendel, Mozart, Gluck, Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg, Ravel, Fauré, Prokófiev-, pasando por autores de canciones populares -Paolo Tosti, Chaminade, Duparc, Reynaldo Hahn-, hasta las "inepcias" de la opereta -Offenbach, Gilbert y Sullivan- "que traían a nuestra casa emanaciones de café-concert" [71]. Asimismo, se citan dos textos teóricos sobre la música: El perfecto wagneriano, de George Bernard Shaw, y Carta sobre la música francesa, de Jean-Jacques Rousseau, de quien se menciona también su intermedio operístico Le devin du village. Claudio Núñez, el profesor de piano, le enseña a Delfín los secretos para dominar la difícil Sonata de Liszt y evitar los "falso sobre falso" que tanto desalientan al adolescente. De Cecilia Guzmán, que estudió canto y "tenía una voz de mezzo, profunda, bien modulada" [63], el narrador refiere cómo llega a fascinar a Julio -y al mismo Delfín- en este significativo pasaje:

Cecilia disimulaba esos instantes llamativos, penosos, en que la voz humana emerge del silencio, porque tenía una voz que aspiraba al silencio o, mejor dicho, a inmiscuirse en el silencio sin llegar a interrumpirlo. Muchos años después he recordado la calidad sigilosa de su voz cuando estudiaba en el piano ciertas obras modernas: (...) el Concierto en sol mayor, también de Ravel, durante ese momento indiscernible en que entran los violines y el tema del piano, disuelto en un vacío de ondas luminosas, se convierte en el rumor eterno, efímero, que cada hombre lleva dentro de sí, aunque pocas veces lo

distinga, y que la humanidad prolonga a través de las edades. Estas digresiones literarias apenas guardan relación, Dios me perdone, con el canto de Cecilia, tan justo, tan equilibrado, con su voz discreta, infalible, que sabía elegir el matiz adecuado a la palabra, a la nota, y cargar de referencias psicológicas, de ideas, de sentimientos, de intenciones, el vehículo impalpable del sonido. Comprendo muy bien que a Julio lo fascinara [70-71].

Son reflexiones que destacan el papel del arte como desencadenante de un estado de ánimo, pleno de intensa percepción subjetiva de las cosas y de aguda indagación sobre los problemas de la expresión estética, la palabra y el insondable vacío.

Dentro de esta misma función autorreflexiva, hay en Las ratas una serie de juicios sobre el papel del arte y del artista en la sociedad moderna. Así, en una larga conversación entre Antonio Heredia y Claudio Núñez, el primero sostiene que "en las sociedades burguesas el artista ha perdido toda función y tiene que aislarse, necesariamente. Quizá la obra de arte sea una venganza del individuo aislado" [49], afirmación a la que responde Núñez diciendo que es "una concepción exagerada e inhumana". Heredia se refiere a continuación a "ciertas manifestaciones" que marcan a la música y la pintura modernas: "Lo que había en ellas de nuevo, de específicamente nuevo, era una nota inhumana, anárquica" [49].

A pesar de que estas palabras, además de los hechos de la novela, se sitúan cronológicamente en los años de la Primera Guerra Mundial, nos parece claro ver aquí una alusión al famoso

y polémico libro de José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, publicado en 1925, cuyo planteamiento central Bianco ha cuestionado²⁷.

Todas estas reflexiones apuntan a una concepción del arte como manifestación fundamentalmente transgresora -"toda obra de arte lleva en sí un germen disolvente" [49]- y como medio para conseguir que la realidad adquiriera una dimensión y un sentido más profundos. Al ofrecernos una visión nueva, "incesantemente nueva", de las cosas, el arte supone eso que Todorov, refiriéndose a lo fantástico, ha denominado "una experiencia de los límites", esto es, la forma quizás más reveladora e intensa de plasmar nuestras sombras y nuestros fantasmas.

Bianco, a través de sus ficciones, formula lo que podríamos llamar un "imaginario estético de la realidad": lo real sólo puede ser verdadero una vez que la imaginación y la sensibilidad artística lo han re-elaborado, re-creado, re-vivido.

²⁷. En un ensayo de 1983 titulado "Sobre Ortega y Gasset" (en Ficción y reflexión, p. 335), señala Bianco que el Ortega crítico de arte es "el más vulnerable", y añade: "En La deshumanización del arte, en caso de que pueda hablarse de un arte deshumanizado, junto a múltiples citas de Picasso, Debussy, Stravinsky y Pirandello, se menciona una sola vez a Joyce, a propósito de Ulysses, supongo, entre Proust y Ramón Gómez de la Serna. Se dirá que La deshumanización del arte es de 1925, en tanto que Work in Progress, y después Finnegans Wake son de 1929 y 1939, respectivamente, pero la música serial (Alban Berg, Schoenberg, Webern) y la pintura abstracta (Kandinsky) datan de principios de siglo".

EL DESDIBUJAMIENTO DE LO REAL

Creemos que los dos textos narrativos de Bianco que hemos estudiado representan un tratamiento novedoso de la ficción fantástica, en el contexto de la literatura argentina. Con Bianco estamos ya bastante lejos de las invenciones científicas de Eduardo Ladislao Holmberg y de las obsesiones ocultistas y teosóficas de Leopoldo Lugones, asuntos recurrentes en los inicios de esta modalidad narrativa. También se aparta Bianco de la poderosa corriente metafísica encabezada por Jorge Luis Borges, y de la figuración de lo cotidiano como experiencia de lo absurdo, característica de los cuentos de Julio Cortázar.

Con Sombras suele vestir y Las ratas, Bianco aporta un tipo de relato donde lo real se presenta la mayoría de las veces como algo esquivo, equívoco, lleno de engañosas percepciones y señalado por un permanente juego de ambigüedades. Es la expresión de una realidad siempre múltiple, en razón de la absoluta imposibilidad de representar textualmente la realidad. El punto de vista del narrador supone, en buena medida, la formulación de esta poética de la incertidumbre; en Las ratas, Delfín Heredia recuerda su casa de esta manera:

Ah, no puedo hablar fríamente de la casa en que vivíamos. Gravita sobre mí como un personaje de esta historia, no menos esquivo que los otros, y se sustrae a cualquier tentativa de objetivación [28].

Vemos, pues, que las cosas, al igual que los personajes y los hechos, aparecen frecuentemente envueltos por un sutilísimo tejido de evidencias y reticencias.

Todo es esquivo, como si el autor quisiera decirnos que toda objetivación -o racionalización- del mundo conduce ineludiblemente a la irrealidad y que el sentido último de lo que entendemos por realidad está condicionado siempre por una interminable metamorfosis. Una frase de Bianco podría servir como síntesis de esta proposición narrativa: "A mí la realidad me molesta"²⁸.

En estas obras Bianco ha buscado adentrarse en lo que cabría denominar una "zona neutra", en la que los incidentes ocurren entre la realidad cotidiana y la esfera donde, al decir de Cintio Vitier, "se logra vivir la alucinación junto al peligro de los días, la irrealidad del tamaño y la omnipotente realidad del sueño"²⁹.

En Sombras suele vestir lo real, mediante una sutil articulación de indicios y contraindicios, se va deslizando poco a poco hacia un ámbito donde se opera eso que hemos llamado la neutralidad de las diversas dualidades: real / irreal, razón / ilusión. La figuración de la realidad como un espacio dentro del cual caben por igual lo natural y lo sobrenatural, supone, en consecuencia, un patente cruce de perspectivas contradictorias -

²⁸. "No se puede tocar una flor sin mover una estrella", entrevista con N. Ulla, en Ficción y reflexión, p. 359.

²⁹. C. Vitier: "Sobre Las ratas", ob. cit., p. 41.

las de Jacinta, Stocker y Sweitzer- que organizan todos los aspectos del relato. El resultado es una realidad desvaída, oscilante, constantemente reelaborada.

En Las ratas, el imaginario de Delfín Heredia conduce a una "valoración subjetiva" (Bravo) de la realidad configurada. En los pasajes en que Delfín y el Julio del retrato conversan, se produce un desdibujamiento entre los límites de lo que se concibe como normal o anormal. El autorretrato del padre sería así la expresión de esa "zona neutra", que en este caso adquiere diversa complejidad: por una parte, "refleja" los agudos problemas de identidad del protagonista, quien constantemente se está interrogando sobre los enigmas del yo, y por otra parte, supone una negación de la representación de la imagen "real" -el padre- y su substitución por una figuración imaginaria -su medio hermano Julio.

Para Delfín, toda identidad es canjeable, por tanto, toda realidad es susceptible de ser sustituida por lo que él mismo denomina una "representación de lo originario", esto es, la superación del orden regulador de lo natural (Bessière diría "la norma"). El resultado aquí es una realidad que ha experimentado una "reducción parcial" de sus componentes, por lo que la misma se muestra, en determinados momentos, "suspendida" o manipulada en virtud del imaginario del adolescente.

En estas obras de Bianco, la poética de la incertidumbre conforma lecturas contradictorias y, paradójicamente, complementarias (lo fantástico es "falsamente resolutivo", afirma

Bessièrè)³⁰, que no sólo ofrecen al lector la posibilidad de ejercer su libertad de criterio, sino que le imponen la obligación de efectuar una elección, de intentar "resolver la contradicción".

MISTERIO Y RACIONALIDAD

Alguna vez se pregunta Bernardo Stocker: "¿es posible luchar con las potencias invisibles?" [117]. Y tal pareciera ser lo que motiva los estados de ensoñación, alucinación o extrañamiento en los personajes protagonistas de Bianco.

El temor al misterio propicia una crisis en el sistema de creencias del individuo³¹, del mismo modo que el sistema racional y de creencias de Stocker entra en crisis, al enfrentarse al misterio insondable de la muerte (de Jacinta): el dolor (conflicto), ante la pérdida del ser amado, genera su desajuste con respecto al mundo. La abrupta desaparición de aquello que constituye un vital asidero, a la trama del mundo, produce un vacío que subvierte el orden natural de las cosas.

³⁰. I. Bessièrè: ob. cit., p. 23.

³¹. A propósito, señala Bianco: "soy muy supersticioso. Quizás la superstición sea el temor al misterio, en tanto que la religión es la explicación del misterio, en la medida en que el misterio pueda explicarse". "Escritor y testigo", entrevista con H. Beccacece, p. 378.

La dificultad de Stocker para reconstruir la vida anterior de Jacinta, su angustiosa necesidad de llenar ese vacío, lo conducen al rompimiento de, por así decir, la unidimensionalidad de la realidad y a la configuración del orden de lo ilusorio. Esta crisis en el imaginario de Stocker es la respuesta a un "silencio incolmable" (Campra), la manifestación de una carencia que sólo podrá llenarse -si tal es posible- con los amados y desconocidos fantasmas de la imaginación creadora.

Delfín Heredia busca en la música las posibles respuestas al interrogante planteado por Stocker. Esta búsqueda está llena de duplicidades y desdoblamientos de la personalidad, y traduce, asimismo, una íntima investigación en los enigmas del mundo. Enfrentarse al misterio significa para Delfín, entre otras cosas, establecer una distinción entre el "verdadero Julio" -el Julio del cuadro y el Julio "corregido" por su imaginario- y el "Julio verdadero" -el Julio real-, además de la necesidad de encontrarse con el otro.

El desdoblamiento de Delfín en Julio es también el signo patente de una carencia: para ser ese otro es necesario mutilar el yo, por lo que el desplazamiento de identidad supondrá un permanente estado de extrañeza. La crisis de Delfín es, por lo tanto, la expresión de una voluntad transgresora de los frágiles y engañosos contornos físicos y psicológicos del individuo.

La desestructuración del orden de lo real y la función desrealizadora de la estética de lo fantástico son, en suma, los dos rasgos distintivos en las propuestas narrativas de Sombras

suele vestir y Las ratas. Ambos aspectos configuran el "tiempo de incertidumbre", formulado por Todorov, para que lo extraño, lo sobrenatural, lo irreal, haga su aparición. De esta manera, pensamos, con Arturo García Ramos, que estos dos relatos de Bianco proponen una nueva poética o lectura de lo fantástico:

Tras la lectura, el lector no puede hacer acopio de nada sólido: la intuición de brumas o de sombras ha de servirle para forjar su propio sueño. Nos hallamos ante una nueva poética de lo fantástico en la que no se afirma lo fantástico, no se trata de encarnarlo o de darle forma real, sino de que lo fantástico y lo real se entrevean como un conjunto indiscernible de luces y sombras³².

Diremos, por último, que se trata justamente de esto: de crear unos personajes, unos hechos y una "realidad otra" en los que lo fantástico es imperceptible, más que verse se siente, entra, tal como diría Italo Calvino, a formar parte de una dimensión interior, como estado de ánimo o como vislumbre. O, diríamos nosotros, como permanente estado de incertidumbre.

³². A. García Ramos: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", ob. cit., p. 242.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DE JOSE BIANCO

A. Libros

La pequeña Gyaros, Buenos Aires, Viau y Zona, 1932.

Las ratas, Buenos Aires, Sur, 1943.

Sombras suele vestir, Buenos Aires, "Cuadernos de la Quimera", Emecé, 1944.

Sombras suele vestir, La Habana, Casa de las Américas, 1968.

La pérdida del reino, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1972.

Las ratas / Sombras suele vestir, segunda edición, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

Ficción y realidad (1946-1976), Caracas, Monte Avila Editores, 1977.

Homenaje a Marcel Proust, seguido de otros artículos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, Estudio preliminar de Hugo Beccacece, Buenos Aires, Celtia, 1984.

La pérdida del reino, Presentación de Jorge Luis Borges, Barcelona, Ediciones B, 1987.

Ficción y reflexión (Una antología de sus textos), Página preliminar de Jorge Luis Borges, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

La pequeña Gyaros, Prefacio de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Seix Barral, 1994.

B. Artículos (no recogidos en volumen) y prólogos

"La novela de Leo Ferrero", Sur, nº 10, Buenos Aires, julio de 1935, pp. 76-83.

"Siete años", Sur, nºs 14 y 15, Buenos Aires, 1935, pp. 74-89 y 81-97.

"Revistas", Sur, nº 130, Buenos Aires, 1945, pp. 94-100.

"Un pretexto", Sur, nº 192-194, Buenos Aires, 1950, pp. 252-265.

"Estudio preliminar" a Voltaire y Denis Diderot: Obras escogidas, Clásicos Jackson, vol. XXXIII, Buenos Aires, 1956, pp. IX-XXXV.

"El sentido del mal en la obra de Marcel Proust", La Torre, nº 25, Universidad de Puerto Rico, enero-marzo de 1959, pp. 75-86.

"En torno a Roberto Arlt", Casa de las Américas, año 1, nº 5, La Habana, 1961, pp. 45-57.

"Recuerdos de Borges", Diálogos, 1, nº 1, México, 1964, pp. 12-18.

"Eduardo González Lanuza", prólogo a E. González Lanuza: Poesías, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, pp. 5-13.

"Prólogo" a Ambrose Bierce: El puente sobre el río del búho, traducción de J. B., Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez, 1968, pp. 5-11.

"El tesoro escondido de América: un encuentro de novelistas", Vida Literaria, nº 18, México, 1976, pp. 2-8.

"Albert Camus: A los veinticinco años de su muerte", "Suplemento Literario" de La Nación, Buenos Aires, 3 de marzo de 1985, p. 1.

"Crítica y literatura de imaginación", "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 3.

"Fragmentos de autobiografía", "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 8.

"Sobre The turn of the screw", El Paseante, nº 20-22, Madrid, 1993, p. 37.

"Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)", compilación y presentación de Juan Gustavo Cobo Borda, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 516, Madrid, junio de 1993, pp. 7-37 ("Paul Groussac", "Ficción y realidad", "Los recuerdos de María Rosa Oliver", "Julio Cortázar", "Distracciones de un filósofo", "El corte", de Fernando Sánchez Sorondo", "Una novela de aventuras" y "Sobre las memorias").

II. BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSE BIANCO

Amorim, Enrique: "Las ratas", La Razón, Montevideo, 26 de enero de 1944.

Aponte, Bárbara B.: "La voz narrativa en La pérdida del reino", Explicación de Textos Literarios, 6, nº 1, 1977, pp. 37-44.

Avellaneda, Andrés: "Cuando se destierran del estilo todo énfasis y toda profecía. Sobre Ficción y realidad", La Opinión, Buenos Aires, 7 de diciembre de 1977.

Bastos, María Luisa: "La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares", Hispanamérica, IX, nº 27, diciembre de 1980, pp. 33-46.

Beccacece, Hugo: "José Bianco: escritor y testigo", La Nación, Buenos Aires, 6 de enero de 1980.

-----: "Estudio preliminar", en J. Bianco: Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor, Buenos Aires, Celtia, 1984, pp. 11-31.

Borges, Jorge Luis: "José Bianco: Las ratas", Sur, nº 111, Buenos Aires, enero de 1944, pp. 76-78.

-----: "Página preliminar", en J. Bianco: Ficción y reflexión, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 9-10.

Castañón, Adolfo: "José Bianco", La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nº 232, México, abril de 1990, p. 25.

Cruz, Jorge: "La crítica es literatura. Sobre Ficción y realidad", La Nación, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1977.

-----: "Imagen de José Bianco", Letras de Buenos Aires, vol. 11, nº 25, Buenos Aires, diciembre de 1991, pp. 13-18.

Domínguez de Rodríguez Pasqués, Mignon: "El discurso fantasmal y la 'mise en abyme' en Sombras suele vestir", en M. Domínguez de Rodríguez Pasqués (ed.): Estudios de narratología, Buenos Aires, Biblos, 1991, pp. 99-122.

Gai, Adam: "Lo fantástico y su sombra: doble lectura de un texto de José Bianco", Hispanamérica, XII, nº 34-35, abril-agosto de 1983, pp. 35-50.

García Ponce, Juan: "La pérdida del reino", Plural, nº 17, México, febrero de 1973 (incluido en su libro Las huellas de la voz, México, Ediciones Coma, 1982, pp. 205-209).

-----: "Ficción y realidad", Vuelta, México, junio de 1978 (incluido en su libro Las huellas de la voz, México, Ediciones Coma, 1982, pp. 203-204).

García Ramos, Arturo: "José Bianco, Sur y el norte de la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Madrid, Quinto Centenario, 1991, pp. 235-242.

Gibbs, Beverly Jean: "Spatial treatment in the contemporary psychological novel of Argentina", Hispania, 45, nº 3, septiembre de 1962, pp. 410-414.

González Lanuza, Eduardo: "Una novela ejemplar. Sobre La pérdida del reino", La Prensa, Buenos Aires, 3 de agosto de 1972.

Lancelotti, Mario A.: "Ensayos de un novelista. Sobre Ficción y realidad", La Prensa, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1977.

Lara Zavala, Hernán: "De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco). Sobre La pérdida del reino", Revista de la Universidad de México, México, abril de 1978, pp. 3-9.

Martínez, Tomás Eloy: "Queríamos tanto a Pepe. Retrato de un gran desconocido", "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, pp. 2-3.

Mastronardi, Carlos: "Sobre Las ratas", Senda, Buenos Aires, marzo de 1944.

Matamoro, Blas: "José Bianco", en Diccionario de literatura española e hispanoamericana, Madrid, Alianza, 1993, t. I, p. 180.

Mercado, Enrique: "Borges y Bianco: senderos que se bifurcan", Estudios, nº 6, México, ITAM, otoño de 1986, pp. 113-118.

Molloy, Silvia: "Una luz encendida", "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, p. 5.

Mutis, Alvaro: "La lección de José Bianco. Sobre Ficción y realidad", Uno más Uno, México, 6 de marzo de 1978.

Olaso, Ezequiel de: "Crónica de un exilio. Sobre La pérdida del reino", La Gaceta, Tucumán, 29 de abril de 1973.

Peltzer, Federico, y Cristina Piña: "Dos personajes solitarios en la novela argentina actual", Revista Universitaria de Letras, nº 1, Universidad Mar del Plata, abril-mayo de 1979, pp. 80-98.

Pezzoni, Enrique: "José Bianco", en Pedro Orgambide y Roberto Yahni (eds.): Enciclopedia de la literatura argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 88-89.

-----: "El autor que elegía a sus lectores" (respuestas a un cuestionario de Antonio Prieto Taboada), "Primer Plano", suplemento de Página, Buenos Aires, 17 de mayo de 1992, pp. 4-5.

Pichon Rivière, Marcelo: "Una tenue y móvil realidad. Sobre La pérdida del reino, de José Bianco", Panorama, nº 277,

Buenos Aires, agosto de 1972, p. 65.

Prieto Taboada, Antonio: "El poder de la ambigüedad en Sombras suele vestir, de José Bianco", Revista Iberoamericana, nº 125, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983, pp. 717-730.

-----: "Ficción y realidad, de José Bianco", Revista Iberoamericana, nº 137, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1986, pp. 957-962.

-----: Narración e información: La obra de José Bianco, Princeton University, 1986.

-----: "Amistades literarias y proyecto de autonomía", Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, nº 35, Berkeley, 1992, pp. 121-133.

Rivera, Francisco: "Aproximación a José Bianco", en su La búsqueda sin fin, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, pp. 169-176.

Rosa, Nicolás: "El juego de la contradicción. Sobre La pérdida del reino", La Opinión, Buenos Aires, 15 de octubre de 1972.

Salas, Horacio: "La pérdida del reino: José Bianco, después de tres décadas de silencio", Clarín, Buenos Aires, 26 de octubre de 1972.

Sheridan, Guillermo: "El honor a la verdad", Vuelta, nº 160, México, marzo de 1990, pp. 76-77.

Stern, Mirta E.: "Sombras suele vestir de José Bianco. Los mecanismos de la ambigüedad", Eco, nº 216, Bogotá, julio-octubre de 1979, pp. 627-652.

Torres Fierro, Danubio: "José Bianco: el oficio de crítico. Sobre Ficción y realidad", El País, Madrid, 16 de agosto de 1978.

Torres de Tolosa, Alvaro: "Para arrojar a un escritor al paraíso (en el quinto aniversario de la muerte de José Bianco)", "Suplemento Literario" de La Nación, Buenos Aires, 26 de mayo de 1991, p. 2.

Villena, Luis Antonio de: "José Bianco en Madrid", Insula, nº 460, Madrid, marzo de 1985, p.11.

Villordo, Oscar Hermes: "La lección del estilo. José Bianco", La Gaceta del Fondo de Cultura Económica, nº 232, México, abril de 1990, pp. 22-24.

Vitier, Cintio: "Sobre Las ratas", Orígenes, nº 3, La Habana, octubre de 1944, pp. 40-43.

Zanetti, Susana: "La transparencia de José Bianco", Quimera, nº 66/67, Barcelona, 1986, pp. 70-73.

III. BIBLIOGRAFIA SOBRE LO FANTASTICO

AA. VV.: Literatura fantástica, Madrid, Siruela, 1985.

Aínsa, Fernando: "Revuelta y rutina de lo fantástico", Río de la Plata, nº 1, París, 1985, pp. 81-94.

Anthropos, nº 154-155, monográfico: "Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación", coordinado por Julia Barella, Barcelona, marzo-abril de 1994.

Azúa, Félix de: "Los fantasmas de una institutriz", Camp de l'Arpa, nº 65-66, Barcelona, julio-agosto de 1979, pp. 13-16.

Barella, Julia: "La literatura fantástica en España", Anthropos, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 11-18.

Barrenechea, Ana María: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, XXXVIII, 80, Pittsburgh, julio-septiembre de 1972, pp. 391-403 (incluido en su libro Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy, Caracas, Monte Avila, 1978, pp. 87-103).

-----: "La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género", en Texto / Contexto en la literatura iberoamericana, memoria del XIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1979, Madrid, 1980, pp. 11-19.

-----: "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Madrid, Quinto Centenario, 1991, pp. 75-81.

Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero: La

literatura fantástica argentina, México, Imprenta Universitaria, 1957.

Belevan, Harry: Teoría de lo fantástico (Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica), Barcelona, Anagrama, 1976.

-----: "Introducción" a su Antología del cuento fantástico peruano, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, pp. XI-LVII.

Benítez Villalba, Jesús: "Juan José Arreola y la máquina literaria", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 223-233.

Bessière, Irène: Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, París, Librairie Larousse, 1974.

Bioy Casares, Adolfo: "Prólogo" a Borges, J. L., A. Bioy Casares y Silvina Ocampo: Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Sudamericana, 1940, pp. 7-15, y "Postdata" a la segunda edición de la misma Antología, Barcelona, 1989, pp. 13-15.

Borges, Jorge Luis: "El arte narrativo y la magia", Sur, nº 5, 1932, pp. 172-179 (incluido en Discusión, Madrid, Alianza, 1991, pp. 71-79).

Botton Burlá, Flora: Los juegos fantásticos (Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Bravo, Víctor: Los poderes de la ficción, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993.

Caillois, Roger: "Prefacio" a su Antología del cuento fantástico (60 cuentos de terror reunidos y presentados por R. C.), Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

-----: "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción (la

imagen fantástica)", en su Imágenes, imágenes..., Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 7-42.

Calvino, Italo: "Introducción" a su Cuentos fantásticos del XIX, 2 vols, Madrid, Ediciones Siruela, 1987, vol. 1, pp. 9-20.

Campra, Rosalba: "Fantástico y sintaxis narrativa", Río de la Plata, nº 1, París, 1985, pp. 95-112.

-----: "Los silencios del texto en la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 49-73.

Camps Perarnau, Susana: La literatura fantástica y la fantasía, Madrid, Montena Aula, 1989.

Carilla, Emilio: El cuento fantástico, Buenos Aires, Nova, 1968.

Cócaro, Nicolás: "La corriente literaria fantástica en la Argentina", prólogo a su antología Cuentos fantásticos argentinos, Buenos Aires, Emecé, 1963, pp. 11-39.

----- y Antonio Serrano Redonnet: "Introducción" a su Cuentos fantásticos argentinos (segunda serie), Buenos Aires, Emecé, 1976, pp. 7-26.

Cortázar, Julio: "Del sentimiento de lo fantástico", en su La vuelta al día en ochenta mundos, 2 tomos, México, Siglo XXI, 1970, t. I, pp. 69-75.

Cruz, Julia G.: Lo neofantástico en Julio Cortázar, Madrid, Pliegos, 1988.

Cuenca, Luis Alberto de: "La literatura fantástica española del siglo XVIII", Anthropos, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 38-44.

Ezama, Angeles: "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", Anthropos,

nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 77-82.

Fernández, Teodosio: "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 37-47.

Fernández Moreno, César: "Una tradición argentina", Mundo Nuevo, nº 13, París, julio de 1967, pp. 67-69.

Flesca, Haydeé: "Estudio preliminar" a su Antología de la literatura fantástica argentina, Buenos Aires, Kapelusz, 1970, pp. 9-25.

Goloboff, Gerardo: "Ideas sobre lo fantástico borgeano", Río de la Plata, nº 1, París, 1985, pp. 59-64.

Gómez-Montero, Javier: "Lo fantástico y sus límites en los géneros literarios durante el siglo XVI", Anthropos, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 51-60.

González Castro, Francisco: Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX, Madrid, Pliegos, 1996.

González Salvador, Ana: Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita, Barcelona, J. R. S. Editor, 1980.

Gorodischer, Angélica: "A telón cerrado o la narrativa fantástica argentina después de Borges", en Karl Kohut (ed.): Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1996, pp. 147-153.

Gutiérrez Girardot, Rafael: "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 27-36.

Hahn, Oscar: "Introducción" a su El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, México, Premia, 1982, pp. 11-98.

Held, Jacqueline: Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario, Barcelona, Paidós, 1981.

Jaime-Ramírez, Helios: "La estructuración de lo fantástico en El libro de arena de J. L. Borges", en Coloquio Internacional: El texto latinoamericano, 2 vols., Université de Poitiers / Centre de Recherches Latino-Américains; Madrid, Espiral, 1994, vol. 1, pp. 129-142.

König, Irmtrud: La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna, Frankfurt-am-Mein, Verlag Peter Lange, Hispanistische Studien, Bd. 15, 1984.

Lancelotti, Mario: "Lo fantástico", La Nación, Buenos Aires, 23 de julio de 1967.

Levine, Suzanne J.: "Adolfo Bioy Casares y la literatura fantástica", en su Guía de Adolfo Bioy Casares, Madrid, Fundamentos, 1982, pp. 9-40.

Litvak, Lily: "Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX", Anthropos, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 83-88.

Manguel, Alberto: "Estudio preliminar" a su Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX, Buenos Aires, Kapelusz, 1973, pp. 7-14.

Martínez, Z. Nelly: "Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea", en Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica, memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1975, pp. 45-52.

Matamoro, Blas: "Fantasmas argentinos", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 127-134.

Mattalía, Sonia: "Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico

- en España e Hispanoamérica, pp. 251-264.
- Mignolo, Walter D.: Literatura fantástica y realismo maravilloso, Madrid, La Muralla, 1983.
- Milner, Max: La fantasmagoría, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Molloy, Silvia: "Historia y fantasmagoría", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 105-112.
- Mora, Carmen de: "La literatura fantástica argentina en los años 20: Leopoldo Lugones", en su En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 45-58.
- Morillas, Enriqueta: "Poéticas del relato fantástico", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Madrid, Quinto Centenario, 1991, pp. 93-103.
- : "Transformaciones del relato fantástico", en Coloquio Internacional: El texto latinoamericano, 2 vols., Université de Poitiers / Centre de Recherches Latino-Américains; Madrid, Espiral, 1994, vol. 1, pp. 119-128.
- Paredes, Juan: Literatura y fantasía en la Edad Media, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Pérez, Violeta: "Lo fantástico como categoría estética", Anthropos, nº 154-155, Barcelona, marzo-abril de 1994, pp. 21-24.
- Pringle, David: Literatura fantástica: las 100 mejores novelas, una selección en lengua inglesa, Barcelona, Minotauro, 1993.
- Ramos Gómez, María Teresa: Ficción y fascinación: literatura fantástica prerromántica francesa, Valladolid,

Secretariado de Publicaciones, 1988.

Revol, Enrique Luis: "La tradición fantástica en la literatura argentina", Revista de Estudios Hispánicos, vol. II, nº 2, University of Alabama, noviembre de 1968, pp. 205-228.

Risco, Antonio: Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982.

-----: Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones, Madrid, Taurus, 1987.

Rivera, Jorge B.: "Lo arquetípico en la narrativa fantástica argentina del 40", en J. Lafforgue (ed.): Nueva novela latinoamericana, vol. II: "La narrativa argentina actual", Buenos Aires, Paidós, 1972, pp. 174-204.

Rodríguez Monegal, Emir: "Crisis del realismo" y "Borges: teoría y práctica", en su Narradores de esta América, 2 vols., Montevideo, Alfa, 1969, vol. 1, pp. 39-49 y 187-235.

-----: "Realismo mágico vs. literatura fantástica: un diálogo de sordos", en Otros mundos, otros fuegos (Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica), memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1975, pp. 25-37.

-----: "Borges: Una teoría de la literatura fantástica", Revista Iberoamericana, nº 95, Pittsburgh, 1976, pp. 177-189.

Rosenblat, María Luisa: Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1991.

Siebenmann, Gustav: "Borges y la literatura desrealizada", en su Ensayos de literatura hispanoamericana, Madrid, Taurus, 1987, pp. 214-223.

Siebers, Tobin: Lo fantástico romántico, México, Fondo de Cultura

Económica, 1989.

Speck, Paula: "Las fuerzas extrañas, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata", Revista Iberoamericana, 42, n°s 96-97, Pittsburgh, julio-diciembre de 1976, pp. 411-426.

Todorov, Tzvetan: Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Ulla, Noemí: "La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispanoamericanos", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 283-292.

Vax, Louis: Arte y literatura fantásticas, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.

-----: Las obras maestras de la literatura fantástica, Madrid, Taurus, 1981.

Verani, Hugo J.: "Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 243-250.

Verdevoye, Paul: "Tradición y técnica de la literatura fantástica en el Río de la Plata", Anales de Literatura Hispanoamericana, VIII, 9, "Homenaje a Francisco Sánchez-Castañer", Madrid, Universidad Complutense, 1980, pp. 283-303.

-----: "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX", en E. Morillas (ed.): El relato fantástico en España e Hispanoamérica, pp. 115-126.

Yates, Donald A.: "Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina", en La literatura iberoamericana del siglo XIX, memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (1971), Universidad de Arizona, Tucson, 1974, pp. 213-220.

IV. BIBLIOGRAFIA GENERAL

Alazraki, Jaime: En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar, Madrid, Gredos, 1983.

Anderson Imbert, Enrique: Historia de la literatura hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

-----: "El punto de vista en Borges", en su El realismo mágico y otros ensayos, Caracas, Monte Avila, 1976, pp. 103-116.

-----: Teoría y técnica del cuento, Buenos Aires, Marymar, 1979.

Ara, Guillermo: "Florida y la Vanguardia", en Capítulo: Historia de la literatura argentina, vol. IV: "Los proyectos de la Vanguardia", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 937-960.

Asensi, Manuel: "La literatura como enigma", en su Literatura y filosofía, Madrid, Síntesis, 1995, pp. 97-149.

Auerbach, Erich: Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bachelard, Gaston: La poética del espacio, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Ballart, Pere: "La figuración irónica", en su Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno, Barcelona, Sirmio, 1994, pp. 357-454.

Baquero Goyanes, Mariano: Estructuras de la novela actual, Madrid, Castalia, 1995.

Barthes, Roland: Crítica y verdad, trad. de José Bianco, México, Siglo Veintiuno, 1994.

Bergson, Henri: Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1987.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer / Madrid, Alianza, 1994.

Bierce, Ambrose: Cuentos fantásticos, Buenos Aires, Tiempo, 1977.

Bioy Casares, Adolfo: La invención de Morel, Prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 1953.

-----: Historias fantásticas, Madrid, Alianza, 1991.

Blanchot, Maurice: El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992.

Borges, Jorge Luis: Historia de la eternidad, Madrid, Alianza, 1978.

-----: Historia universal de la infamia, Madrid, Alianza, 1979.

-----: El libro de arena, Madrid, Alianza, 1983.

-----: El informe de Brodie, Madrid, Alianza, 1985.

-----: El Aleph, Madrid, Alianza, 1988.

-----: Otras inquisiciones, Madrid, Alianza, 1989.

-----: Ficciones, Madrid, Alianza, 1993.

Bustos Fernández, María: "La narrativa de vanguardia en Argentina", en su Vanguardia y renovación en la narrativa

- latinoamericana, Madrid, Pliegos, 1996, pp. 23-66.
- Cazotte, Jacques: El diablo enamorado, Barcelona, Del Cotal, 1976.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline: El Surrealismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Cirlot, Juan-Eduardo: El mundo del objeto a la luz del surrealismo, Barcelona, Anthropos, 1986.
- : Diccionario de Símbolos, Barcelona, Labor, 1992.
- Cortázar, Julio: "Del cuento breve y sus alrededores", en su Ultimo Round, México, Siglo XXI, 1969, pp. 35-45.
- : Final del juego, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- : Bestiario, Barcelona, Ediciones B, 1987.
- : Todos los fuegos el fuego, Barcelona, Ediciones B, 1988.
- Dällenbach, Lucien: "La ficción y sus dobles" y "La lección del espejo", en su El relato especular, Madrid, Visor, 1991, pp. 73-94 y 199-203.
- De Bus, David: "El Yo es una diana móvil: el arquetipo de la individuación", en C. Downing (comp.): Espejos del yo, Barcelona, Kairós, 1993, pp. 87-99.
- Derrida, Jacques: "El fin del libro y el comienzo de la escritura", en su De la gramatología, México, Siglo Veintiuno, 1986, pp. 11-35.
- Downing, Christine (comp.): Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas, Barcelona, Kairós, 1994.

- Durand, Gilbert: Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general, Madrid, Taurus, 1982.
- Durozoi, Gérard y Bernard Lecherbonnier: El Surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Eliade, Mircea: Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1983.
- : El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza, 1989.
- Franco, Jean: Historia de la literatura hispanoamericana, Barcelona, Ariel, 1987.
- Freud, Sigmund: Lo siniestro / Hoffmann, E. T. A.: El hombre de arena, Barcelona-Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979.
- Gálvez, Marina: La novela hispanoamericana contemporánea, Madrid, Taurus, 1987.
- García, Germán: La novela argentina: un itinerario, Buenos Aires, Sudamericana, 1952.
- Genette, Gérard: Ficción y dicción, Barcelona, Lumen, 1993.
- Girard, René: Mentira romántica y verdad novelesca, Barcelona, Anagrama, 1985.
- Gregorich, Luis: "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia", en Capítulo: Historia de la literatura argentina, vol. IV: "Los proyectos de la Vanguardia", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 1201-1224.
- Halperín Donghi, Tulio: Historia contemporánea de América Latina, Madrid, Alianza, 1980.

- Harss, Luis: Los nuestros, 7ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Hernández, Felisberto: Nadie encendía las lámparas, edición de Enriqueta Morillas, Madrid, Cátedra, 1993.
- Hillman, James: "El sueño y el inframundo", en K. Kérényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman: Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 135-219.
- Hoffmann, E. T. A.: Cuentos, I y II, Madrid, Alianza, 1986.
- Holmberg, Eduardo Ladislao: Cuentos fantásticos, Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- Hutcheon, Linda: A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms, New York and London, Routledge, 1986.
- Innenarity, Daniel: La irrealidad literaria, Pamplona, EUNSA, 1995.
- Iser, Wolfgang: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en J. A. Mayoral (ed.): Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 215-243.
- James, Henry: Otra vuelta de tuerca (en apéndice: "El arte de la novela"), traducción de José Bianco, La Habana, Instituto del Libro, 1967.
- : Historias de fantasmas, edición de Carlos Pujol, Barcelona, Caralt, 1976.
- Jauss, Hans Robert: "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", en J. A. Mayoral (comp.): Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-85.
- Jitrik, Noé: El fuego de la especie, Buenos Aires, Siglo XXI,

1971.

Jung, C. G.: El hombre y sus símbolos, Madrid, Aguilar, 1975.

Kafka, Franz: La metamorfosis, Madrid, Alianza, 1990.

Kayser, Wolfgang: Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961.

King, John: Sur. Estudio de la revista literaria argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Kristeva, Julia: El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981.

Lancelotti, Mario: De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento, Buenos Aires, EUDEBA, 1974.

Lázaro Carreter, Fernando: "La literatura como fenómeno comunicativo", en J. A. Mayoral (comp.): Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1986, pp. 151-170.

Lovecraft, H. P.: El horror en la literatura, Madrid, Alianza, 1992.

Lugones, Leopoldo: Las fuerzas extrañas, Madrid, Ediciones del Dragón, 1987.

Maravall, José Antonio: La cultura del Barroco, Barcelona, Ariel, 1981.

Mariás, Javier: Literatura y fantasma, Madrid, Siruela, 1993.

Matamoro, Blas: Genio y figura de Victoria Ocampo, Buenos Aires, EUDEBA, 1986.

Maupassant, Guy de: El horla y otros cuentos fantásticos, Prólogo

de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 1979.

Mayoral, José Antonio (comp.): Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1986.

-----: Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987.

Méndez, Jesús: "The origins of Sur, Argentina's elite cultural review", Revista Interamericana de Bibliografía, 31, 1, Washington, 1981, pp.3-15.

Menton, Seymour: El cuento hispanoamericano, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

Ocampo, Silvina: La furia y otros cuentos, Prólogo de Enrique Pezzoni, Madrid, Alianza, 1984.

-----: Y así sucesivamente, Barcelona, Tusquets, 1987.

-----: Cornelia frente al espejo, Barcelona, Tusquets, 1988.

Ocampo, Victoria: Autobiografía, selección y prólogo de Francisco Ayala, Madrid, Alianza, 1991.

Ortega y Gasset, José: La deshumanización del arte, Madrid, Alianza, 1989.

Ortiz-Osés, Andrés: "Pensamiento simbólico", Epílogo a Waldo Ross: Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 161-204.

Panikkar, Raimon: "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo", en K. Kérényi, E. Neumann, G. Scholem y J. Hillman: Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I, Barcelona, Anthropos, 1994, pp. 383-413.

Paraíso, Isabel: Literatura y psicología, Madrid, Síntesis, 1995.

Pijoán, José: "Víctor Carpaccio", en su Summa Artis. Historia general del arte, vol. XIV: "Renacimiento romano y veneciano, siglo XVI", 8ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 451-462.

Poe, Edgar Allan: Cuentos, I y II, Prólogo y traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1980.

Pozuelo Yvancos, José María: Poética de la ficción, Madrid, Síntesis, 1993.

-----: "Poética de la recepción", en su Teoría del lenguaje literario, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 105-127.

Praz, Mario: La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

Propp, Vladimir: Las transformaciones del cuento maravilloso, Buenos Aires, Editorial Rodolfo Alonso, 1972.

Pu Songling: Cuentos de Liao Zhai, traducción, introducción y notas de Laura A. Rovetta y Laureano Ramírez, Madrid, Alianza, 1985.

----- (P'u Sung-ling): El invitado tigre, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Madrid, Siruela, 1988.

Quiroga, Horacio: Cuentos, edición de Emir Rodríguez Monegal, Caracas, Biblioteca Ayacucho (88), 1981.

Rank, Otto: El doble, Buenos Aires, Orión, 1976.

Rivera, Jorge B.: "Panorama de la novela argentina: 1930-1955", en Capítulo: Historia de la literatura argentina, vol. IV: "Los proyectos de la Vanguardia", Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 313-336.

Rodríguez García, José Luis: Verdad y escritura. Hölderlin, Poe, Artaud, Bataille, Benjamin, Blanchot, Barcelona, Anthropos, 1994.

Romano, Eduardo: "Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista Sur", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 364-366, Madrid, octubre-diciembre de 1980, pp. 106-138.

Ross, Waldo: Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana, Epílogo de Andrés Ortiz-Osés, Barcelona, Anthropos, 1992.

Sábato, Ernesto: Sobre héroes y tumbas, Barcelona, RBA Editores (Narrativa Actual, 45), 1993.

Schmidt, Siegfried J.: "La comunicación literaria", en J. A. Mayoral (comp.): Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1986, pp. 195-212.

Shaw, Donald L.: Nueva narrativa hispanoamericana, Madrid, Cátedra, 1988.

Stevenson, Robert Louis: El Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Madrid, Alianza, 1978.

Stierle, Karlheinz: "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?", en J. A. Mayoral (comp.): Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 87-143.

Sur, colección de la revista, nºs 1-325, Buenos Aires, 1931-1970.

Todorov, Tzvetan: Teorías del símbolo, Caracas, Monte Avila Editores, 1993.

Trevi, Mario: Metáforas del símbolo, Barcelona, Anthropos, 1996.

Tsao Hsueh-chin: Dream of the Red Chamber, Preface by Mark Van Doren, translated from the Chinese by Wang Chi-chen, Columbia University Press, 1973.

- Vattimo, Gianni: "La verdad del arte", en su El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 47-98.
- Villanueva, Darío: Estructura y tiempo reducido en la novela, Madrid, Anthropos, 1994.
- Walker, Mitchell: "El doble: ayudante interior del mismo sexo", en C. Downing (comp.): Espejos del yo, Barcelona, Kairós, 1993, pp. 81-86.
- Whitmont, Edward C.: "La persona: la máscara que usamos en el juego de vivir", en C. Downing (comp.): Espejos del yo, Barcelona, Kairós, 1993, pp. 39-44.
- Wilde, Oscar: El retrato de Dorian Gray, Barcelona, Barral, 1972.
- Yahni, Roberto (ed.): Setenta años de la narrativa argentina: 1900-1970, Madrid, Alianza, 1970.
- Yates, Frances A.: El arte de la memoria, Madrid, Taurus, 1974.
- Zimmermann, Bernhard: "El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción", en J. A. Mayoral (comp.): Estética de la recepción, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 39-58.
- Ziolkowski, Theodore: Imágenes desencantadas. Una iconología literaria, Madrid, Taurus, 1980.