EL PODER DE LA AMBIGÜEDAD EN SOMBRAS SUELE VESTIR, DE JOSE BIANCO

POR

ANTONIO PRIETO TABOADA

Princeton University

La ambigüedad de la narrativa de José Bianco comprende los más mínimos detalles —un pronombre, un adjetivo—, así como las cuestiones más generales, y desempeña un papel fundamental en el diálogo que representa la obra literaria para el autor¹. En todas las obras de Bianco, los recursos de la ambigüedad conforman dos lecturas definidas, pero contradictorias, que no sólo ofrecen al lector la oportunidad de ejercer su libertad de criterio, sino que le crean la obligación de efectuar una elección, de resolver la contradicción. Pero los recursos de la ambigüedad también proporcionan un elemento esencial del diálogo en la medida en que oponen resistencia a esa obligación y hacen que el lector reconozca la imposibilidad de elección, la equivalencia de los contrarios, y que, por ende, le conceda al texto una lógica propia, que es el mejor sello de su autonomía y de sus derechos de interlocutor. La ambigüedad suscita en un final la cuestión de los respectivos poderes del lector (de la sociedad) y del texto (del arte).

Las dos lecturas de las distintas obras de Bianco se fundan en gran parte en el trasfondo genérico que comparten varios escritores argentinos relacionados con la revista *Sur*. La orientación genérica de la narrativa de Bianco se manifiesta claramente en *Sombras suele vestir* (1941), relato largo escrito para la *Antología de la literatura fantástica* de Bor-

¹ «La obra literaria significa diálogo», declara el protagonista de *La pérdida del reino*, «[...] Y si uno de los interlocutores no hace más que asentir, el diálogo es tan imposible como si respondiera no a todo lo que le dicen» (Caracas: Monte Avila Editores, 1978), p. 33 (primera edición: Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972).

ges, Silvina Ocampo y Bioy Casares²; en él, las pautas de lo fantástico —la ambigüedad y su recepción, el punto de vista, el deseo y el poder, lo imaginario y lo real— se adaptan a una serie de preocupaciones ya esbozadas en los cuentos de *La pequeña Gyaros* (1932) y reiteradas en las obras posteriores a *Sombras* en términos de otros géneros.

La organización temática y formal del relato fantástico crea un enigma en torno del carácter natural o sobrenatural de los hechos referidos. El enfrentamiento que instauran las dos explicaciones contradictorias del enigma se presta a diversas interpretaciones: se puede ver como un conflicto psicológico entre la acción de la censura —en el orden afectivo así como en el intelectual— y los contenidos que la amenazan; como un procedimiento estético que abre una fisura en nuestra imagen de la realidad con el fin de producir un efecto de terror; como los polos genéricos de lo extraño y lo maravilloso, entre los que oscila el género evanescente de la literatura fantástica; como una propedéutica de lo inefable en la que el acontecimiento fantástico, al reclamar a un tiempo la vigencia de dos códigos contradictorios (el de lo natural y el de lo sobrenatural), apunta a un significado que se encuentra más allá de las disyunciones con que opera la razón³. Independientemente de la interpretación adoptada, la rama de la literatura fantástica que se distingue por su irresoluble ambigüedad demuestra, como observa Irène Bessièrre, la insuficiencia de los marcos culturales a través de los cuales percibimos la realidad. Las consecuencias de esa insuficiencia —la psicosis, el terror, la duda, lo inefable— determinan la impotencia del individuo —del personaje así como del lector— para solucionar los enigmas que encuentra.

Todas las obras de Bianco guardan una estrecha afinidad con la «poética de la incertidumbre» del género fantástico: proponen dos lecturas, cuya incesante contradicción configura un suplemento inenarrable. En *Las ratas* la inocencia o la culpabilidad del protagonista en relación

² Aunque el relato no figuró en la primera edición de la antología (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1940), sino en las siguientes (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965), Bianco declara que lo escribió expresamente para ella. Véase la entrevista de Danubio Torres Fierro recogida en J. Bianco, *Ficción y realidad* (Caracas: Monte Avila, 1977), p. 242. *Sombras* se publicó por primera vez en *Sur*, 85 (1941), pp. 23-66.

³ Véanse, respectivamente, Sigmund Freud, «The 'Uncanny'», *On Creativity and the Unconscious*, Benjamin Nelson, comp. (New York: Harper & Row, 1958), pp. 122-161; Louis Vax, *La séduction de l'étrange* (Paris: Presses Universitaires de France, 1965); Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Éditions du Seuil, 1970); Irène Bessièrre, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (Paris: Larousse, 1974).

con la muerte de su medio hermano remiten a las lecturas antinómicas que requieren la novela confesional y el relato policial. ¿Es Delfín Heredia un asesino o es 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? El vivirse del protagonista de *La pérdida del reino* a partir de la imagen de su amigo se enmarca en las convenciones contradictorias de la novela y la autobiografía, cuyo juego tiende «un puente entre esos dos dominios siempre abiertos de la existencia: la imaginación y la realidad» (34), a través del cual se comunican la desvalidez y la malicia de Velázquez, sus ilusiones y sus tergiversaciones. En *Sombras*, las convenciones del género fantástico plantean otro enigma —el de la existencia de Jacinta Vélez después de suicidarse— que problematiza el carácter de la realidad⁴. Por un lado se sugiere la explicación natural (psicológica) de que esa existencia se debe a una alucinación de Bernardo Stocker, cliente de Jacinta (Jacinta se ha prostituido para mantener a su familia); por otro, la explicación sobrenatural de que se trata de un fantasma. La pertinencia de ambas explicaciones depende de una desconcertante ambigüedad que contamina inclusive su propia función.

El manejo de la información que practica inevitablemente toda narración se justifica —se motiva— mediante los privilegios que le conceden, con su tácita verosimilitud, las convenciones de la ficción. Si bien la narración fantástica cuenta plenamente con dichas convenciones para instaurar su trama de silencios y de equívocos, en *Sombras* la ambigüedad llega a tal extremo que, al rayar en el virtuosismo, casi delata las convenciones que justifican los privilegios narrativos. Entre los recursos que contribuyen a esa ambigüedad se destacan la perífrasis, el discurso connotativo, la modalización, así como los problemas del punto de vista, el empleo del lenguaje figurado, una elíptica concatenación causal⁵. El enigma fantástico adquiere espesor, por último, al conjugarse con la ambigüedad temática del deseo y del poder.

En términos estrictamente narrativos —es decir, en lo tocante a la enunciación—, la incertidumbre del relato fantástico entraña una regulación de la cantidad de información proporcionada y un desdibujamien-

⁴ En *Sombras*, al contrario de lo que ocurre en las otras dos obras, no se enfrentan dos géneros. Es significativo, sin embargo, que la literatura fantástica se haya visto históricamente como la conjunción del cuento de hadas y la novela. Véase Bessière, *Le récit fantastique*, p. 40.

⁵ Casi todos estos recursos han sido estudiados por George Yúdice en «La voz del lector en *Sombras suele vestir*», *Point of Contact/Punto de contacto*, 1, número 3 (1976), pp. 58-68.

to de su calidad (del crédito que reclaman las voces del texto). Mientras un hecho sobrenatural, comprobado por el personaje, se puede reincorporar al orden natural explicándolo como un error de perspectiva o —en último caso— como una mentira, el mismo hecho, referido por el narrador, resulta incontrovertible. Un contraste análogo entre las legalidades del narrador y el personaje se impone en lo referente al conocimiento: el primero tiene el privilegio de saberlo todo; no así el segundo, que se rige por las leyes del discurso no ficticio. *Sombras* ilustra el hecho de que la identificación entre uno y otro, la cual permite superar los límites de sus respectivas legalidades —la deficiencia del crédito y del conocimiento del personaje, la plenitud del crédito y del conocimiento del narrador—, no es posible única y exclusivamente en la narración en primera persona: una identificación semejante se establece cuando el narrador impersonal de la narración en tercera persona reproduce el discurso (interior o exterior) del personaje o cuando adopta su perspectiva personal⁶. A causa de esa identificación, facilitada por el discurso indirecto en que se asienta la perspectiva personal en la narración en tercera persona, es imposible precisar la identidad del sujeto de enunciación —o del centro de percepción— de un pasaje determinado. Cuando esto ocurre, los límites de las dos legalidades se borran, y, al asimilarse al discurso del personaje, el discurso del narrador adquiere sus limitaciones de crédito y de conocimiento⁷.

⁶ Todorov ya presenta una versión simplificada del problema del crédito narrativo: «Únicamente lo que se da en el texto en nombre del autor escapa a la prueba de la verdad; la palabra de los personajes puede ser verdadera o falsa, como en el discurso cotidiano» (*Introduction*, p. 88; todas las traducciones son mías). Se encontrará un planteamiento más complejo en Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, Marylynn J. Rose, trad. (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1973; edición original: *Die Logik der Dichtung* [Stuttgart: Ernst Kleg Verlag, 1957]).

También se hallará en la obra de Todorov la tendencia a privilegiar la narración en primera persona en el relato fantástico: «En las historias fantásticas el narrador suele decir 'yo'» (*Introduction*, p. 87). Dicha tendencia se observa igualmente en dos artículos de Jean Bellemin-Noël: «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature*, 2 (1971), pp. 103-118; «Notes sur le fantastique», *Littérature*, 8 (1972), pp. 3-23. Bessière da por sentado que la identificación entre el narrador y el personaje se efectúa por lo general en la narración en primera persona, aunque alude a otras posibilidades al comentar la obra de Cortázar y de Borges (*Le récit fantastique*, pp. 175 y 192). En ninguno de estos trabajos se tiene en cuenta que el grado de personalidad (de subjetividad) no depende solamente de la persona de la narración (primera o tercera).

⁷ La perspectiva personal y el discurso indirecto en tercera persona se estudian detenidamente en Dorrit Cohn, *Transparent Minds* (Princeton, New Jersey: Prin-

La perspectiva de un personaje distinto —de Jacinta, de Stocker y de su socio Sweitzer— que predomina en cada sección de *Sombras* sirve de base a la retención y al desdibujamiento de una serie de datos claves. Uno de los silencios más cargados de la obra toca al suicidio de Jacinta, cuya revelación es posterior a la relación de las acciones, las emociones, las palabras del personaje durante un período en que, según esa revelación, ya estaba muerto. La sorprendente revelación inaugura el enigma fantástico propiamente dicho (consolida los indicios sobrenaturales); su aplazamiento pone en evidencia la regulación de información del relato, el hecho de que la muerte de Jacinta no se mencione ni aun en la escena en que tiene lugar.

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. La muerte de Jacinta equivale a otro dato inefable dentro de la perspectiva personal de Stocker, dentro de su imaginación desajustada. Por último, 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 fantástico⁸.

El modo narrativo empleado en *Sombras* motiva no sólo la reticencia, sino la confusión del ser y el parecer, de lo real y lo imaginario. En la escena de la muerte de Jacinta se nos dice que ésta «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» (113)⁹. Momentáneamente, no se sabe si la descripción que sigue al verbo «ver» remite al discurso del narrador o al del personaje, a lo objetivo o a lo subjetivo, indeterminación que afecta, por supuesto, lo descrito. Hasta el final del párrafo no se hace patente que ante Jacinta no se extiende un paisaje real, sino la imagen de un cuadro —«Era *Las dos cortesanas* del Carpaccio»—, y aun entonces no se garantiza la existencia de esa imagen: ¿pertenece a un cuadro que Jacinta tiene ante sí o se trata de una representación que ve con los

ceton University Press, 1978), y Lubomir Dolezel, *Narrative Modes in Czech Literature* (Toronto: Toronto University Press, 1973).

⁸ «Sweitzer es un medio para 'pasarle' la ambigüedad al lector» (Yúdice, «La voz del lector», p. 16).

⁹ *Las ratas/Sombras suele vestir* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1973). Las referencias en el texto se refieren a esta edición.

ojos de la imaginación? Sea cual fuere la respuesta, al compartir la visión de las figuras del cuadro, Jacinta ocupa su lugar, convirtiéndose, en el momento de su muerte, en un personaje doblemente ficticio.

La incertidumbre acerca de la existencia de Jacinta responde a los mismos problemas narrativos, pero planteados ahora a partir de la perspectiva de Stocker, según se ve en la escena central, en que éste, Sweitzer y «Jacinta» cenan juntos. Una oración como «Jacinta ocupó la cabecera» (129) remite, por su estructura gramatical y por su falta de atribución personal, al discurso del narrador y solicita el crédito concomitante. Sin embargo, el predominio de la perspectiva de Stocker en toda la escena remite al discurso del personaje y a su falibilidad, la cual consiste —según indicarán las palabras del criado sobre la ausencia de Jacinta en la mesa (148)— en la incapacidad de diferenciar lo subjetivo (lo imaginario) de lo objetivo (lo real). La combinación de las dos legalidades discursivas que se opera en la oración señalada coloca la existencia de Jacinta —como la imagen del cuadro con la que ésta se identifica— 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 distinguirlos¹⁰.

La narración personal en tercera persona se presta a la regulación y al desdibujamiento de la información que exige el relato fantástico por su capacidad para crear algo inefable en torno al sujeto de enunciación y al centro de percepción, un discurso cuya fuente no se deje ubicar ni en el narrador ni en el personaje, sino en ambos a la vez: incertidumbre formal que corresponde a la temática del género. En *Sombras*, sin embargo, la ambigüedad de la enunciación linda con la contradicción. A pesar de que la ambigüedad narrativa de la escena del comedor no se disipa en el curso de ella, retrospectivamente se orienta hacia los indicios que insinúan la inexistencia de Jacinta y el desequilibrio de Stocker. En otras ocasiones, por el contrario, el modo narrativo concuerda con los indicios opuestos: al describir los paseos de Jacinta por la ciudad, en la misma sección en que predomina la perspectiva personal de Stocker, se adopta un discurso impersonal que ratifica la existencia fantasmal del personaje. Si bien la ambigüedad del modo narrativo de *Sombras* hace circular los dos códigos de lo fantástico, su juego de con-

¹⁰ El «asombro» de Sweitzer cuando Stocker retira el plato de nueces para acercárselo a Jacinta y la «impertinente lentitud» del criado al disponer un cubierto para ella apuntan a la existencia ilusoria de Jacinta, especialmente a la luz del testimonio (posterior) del criado.

tradiciones impide que esa circulación se detenga¹¹. El movimiento de un código a otro se reafirma, por supuesto, en el nivel semántico, cuyos elementos, al ser más palpables, muestran más evidentemente la organización sistemática del texto.

Borges define un tipo de novela —la novela de «peripecias»— que, en contraste con la novela «psicológica» y con la novela «realista», «no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada»¹². Tal vez nada más revelador de la cuidadosa artificialidad de *Sombras* y de sus premeditados equívocos que las tan frecuentes frases de doble sentido. Cuando Jacinta piensa: «tengo ojos de muerta» (113), o cuando Stocker le reprocha: «En casa de María Reinoso eras humana» (125), las palabras de los personajes, sin que éstos lo sepan, admiten una doble interpretación que invoca los dos códigos de lo fantástico. El contexto inmediato sugiere la interpretación figurada (la naturalización de lo inaceptable mediante la metáfora); el contexto total de la obra, no obstante, legitima la interpretación literal. Los modos de decir resultan ser también modos de ser: garantía del orden del lenguaje y, por extensión, de la eficacia del texto narrativo.

Los indicios dobles, además, instalan lo sobrenatural dentro de la descripción «realista» misma. Al resumir la vida consuetudinaria de Stocker, por ejemplo, se nos dice que «don Bernardo, después de morir, acudió puntualmente a la oficina» (120), en la persona de su hijo, habría que agregar. En el «teatro sobre el viento —sobre el vacío— armado» de *Sombras* los efectos de realidad hacen a la vez de efectos de irrealidad: la descripción no pretende servir de bambalina realista contra la cual se recortaría lo fantástico¹³. Al igual que en el caso de la

¹¹ Cabe preguntarse si la contradicción se debe a una inadvertencia del autor o a una deficiencia del modo narrativo. Basta tener en cuenta la problematización de las convenciones de la enunciación en las demás obras de Bianco y la importancia de los efectos que dependen de ella para descartar ambas posibilidades. En *Sombras*, además, como en el género fantástico, se conserva la posibilidad de una explicación implausible (véase Todorov, *Introduction*, p. 51). Se podría pensar que los paseos de Jacinta también caen dentro de la perspectiva personal de Stocker, pero que, como en el caso de la oración «Jacinta ocupó la cabecera», la narración prescinde de sus signos. Es curioso que la sección del relato que corresponde a la perspectiva de Jacinta comience con una conversación sostenida por Stocker.

¹² Prólogo a Bioy Casares, *La invención de Morel*, recogido en Jorge Luis Borges, *Prólogos* (Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1975).

¹³ *Sombras* no se ajusta a la «tradición realista» del relato fantástico a que se refiere Bioy en el prólogo de la *Antología*. De hecho, hasta la topografía urbana de la obra se reduce a una serie de alusiones cuya precisión para quien conozca

enunciación, en el nivel estilístico el paso de lo natural a lo sobrenatural se lleva a cabo mediante un calculado proceso de integración, de desdibujamiento, al que cabría añadir la elíptica concatenación de causas y efectos de la obra, su relación inductiva: los hechos constituyen a lo sumo una señal, y no una ilustración, de las causas que los determinan (piénsese en la trayectoria de la reproducción de *Las dos cortesanas*¹⁴). 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» (113).

«Creo que mis deseos te hicieron venir. Y ahora mismo creo que mis deseos te retienen», le dice Stocker a Jacinta (125). 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 indisolubles. La ambigüedad del deseo constituye otro factor de la doble lectura de la narrativa de Bianco y de los ambivalentes poderes de sus personajes.

Los motivos de Stocker al internar al hermano autista de Jacinta en el sanatorio y al internarse él mismo junto con el joven se prestan a dos interpretaciones. Aceptar la explicación que da Stocker significa aceptar la lectura sobrenatural: Jacinta le pidió —en un momento posterior a su muerte— que llevara a Raúl al sanatorio, y Stocker se instala al lado suyo para esperar a que ella venga a ver al muchacho (Jacinta «se ha ido» después de una discusión con Stocker). La explicación de Stocker, por añadidura, da a entender que la existencia fantasmal de Jacinta obedece menos a la virtud animista de sus deseos que a un cariño —constante y equívoco más allá de la muerte— de parte de Jacinta por su hermano. Esta se aprovecha del afecto de Stocker por ella —según Stocker le recrimina en sueños (142)— para internar a Raúl y así alejarlo de doña Carmen, de la cual Jacinta está celosa. No obstante, en

la ciudad no oculta su economía y su carácter connotativo. Véase al respecto María Luisa Bastos, «La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares», *Hispanérica*, 27 (1980), pp. 33-46. El «cuestionamiento referencial» de la obra también ha sido señalado por Mirta E. Stern en «*Sombras suele vestir*: Los mecanismos de la ambigüedad», *Eco*, 216 (1979), pp. 627-652.

¹⁴ La aparición del cuadro sobre el escritorio de Stocker nunca se aclara. Se puede conjeturar, no obstante, que en las habitaciones de los Vélez había una reproducción del cuadro en el que Jacinta piensa —o el cual contempla— antes de morir, y que Stocker se ha apoderado de ella en sus visitas al inquilinato en que viven Jacinta y su familia: «Iba por las mañanas, se llevaba papeles, libros, cuadros» (144).

el mismo sueño Jacinta acusa a Stocker de haber «hecho trampa», lo que desacredita la explicación de éste y destaca el carácter de coartada que reviste dentro de la lectura natural de lo fantástico.

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 [108]). 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 inadmisible en el plano de la realidad. 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 personajes.

Como el alguien del sueño, las dudosas configuraciones del deseo, la irrealidad de la descripción realista, la elíptica causalidad, los indicios de doble sentido, las ambigüedades del modo narrativo, al sostener la doble lectura de lo fantástico, sostienen lo inefable, lo que no cae dentro de un código determinado, sino en varios a la vez, lo que reclama y rehúye la actividad interpretativa: apelación y resistencia a la lectura que se tematizan en el relato.

La narrativa de Bianco demuestra en todo momento una clara conciencia de su quehacer: de ahí su autorreflexión, su ilustración anecdótica de lo que exige del lector. Los textos ambiguos que se representan en cada obra —la Biblia en *Sombras*, las «páginas inéditas» que escribe el protagonista de *Las ratas* o las memorias de Velázquez en *La pérdida del reino*— plantean el tema de la recepción como una confrontación, estableciendo un vínculo entre los poderes del individuo y la lectura. En *Sombras* ese tema se resume en la contradicción entre una intelección basada en el raciocinio y una intelección basada en el sentimiento y en el contexto socioeconómico en que se colocan ambas. Stocker y Sweitzer, lectores raciocinantes 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 ascenso. Los Vélez, por otro lado, han venido a menos; de su antigua comodidad sólo quedan una injustificada despre-

ocupación económica, un soberano desdén por las convenciones, una aguda y casi decadente sensibilidad estética.

El lucrativo dominio de la información que ejerce Stocker se manifiesta también en la exégesis, esparcimiento practicado por su padre y por su socio que en el fondo resulta rentable: «el estudio de la Biblia, la crítica de los textos sagrados y la teología», le dice el padre, «no es nunca inútil, querido Bernardo [...]». Discusiones como la de hoy no pueden sino enriquecernos» (119). 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. Aunque las esquivas respuestas de Jacinta a sus averiguaciones «entristecen» a Stocker —lo que, dentro de su visión de las emociones fundada en el poder, denota una afrenta al «orgullo», al «amor propio» (117)—, en la escena del comedor se vuelve a encontrar a sí misma (131) gracias a la discusión que entabla con Sweitzer, en la que zanja, sin el menor fervor religioso, la cuestión bíblica de la existencia de los hermanos de Cristo¹⁵. Su precaria seguridad lo abandona, no obstante, cuando intuye la ambigüedad de su poder, las inconsecuencias de la tradición que ha heredado.

La profunda escisión de Stocker —su asidua y deshumanizadora lectura de los Evangelios, su despiadado respeto por el dolor ajeno, el hecho de ser a la vez un razonador y un sentimental, un manipulador y una víctima— llega a un punto decisivo cuando el personaje hace gala de su erudición y de sus dotes analíticas ante una Jacinta cuya presencia —fantasmal o alucinatoria— es la antítesis de lo racional. Al vislumbrar la contradicción, al darse cuenta de que, lejos de estar pendiente de su disertación, Jacinta casi se «disuelve» a causa de ella, Stocker pierde el hilo de sus razonamientos y renuncia al análisis racional: «Mi convicción pertenece a un orden de verdades que acatamos con el sentimiento, no con el raciocinio» (133). Declaración que traza los límites que también el lector de la literatura fantástica se ve obligado a reconocer.

La renuncia de Stocker se amplifica en su alojamiento junto a Raúl, el cual configura una doble recurrencia emocional e intelectual de lo irracional: reconocimiento del orden afectivo, lo es también del espíritu —no ya de la letra— de los Evangelios encarnado por Raúl (su desvalidez, su desasimiento de la realidad marcan al hermano de Jacinta

¹⁵ Uno de los aspectos de este problema es el empleo del término «hermano» en sentido literal o figurado, como sugieren los pasajes de la Biblia citados en las dos primeras ediciones de *Sombras*: *Sur* y J. Bianco, *Sombras suele vestir* (Buenos Aires: Emecé, Cuadernos de la Quimera, 1944). Stocker se muestra como un exegeta que no tolera la ambigüedad.

como uno de los elegidos del Redentor [134]). Esa recurrencia, esa transgresión de la censura, comprende una negación del mundo del padre: Stocker pone en duda el provecho de la exégesis («Estas discusiones son inútiles» [133]) y todo lo que se asocia con ella. Al irse al sanatorio, descuida los negocios y entra en un ámbito que excluye la tradición racionalista: el ámbito de la comunicación emocional —con Raúl «nunca se logrará una verdadera comunicación intelectual» (137)— y del arte, del cual el joven es un símbolo patente. Acercarse a Raúl requiere una sensibilidad estética: Jacinta, a quien le gustaría parecerse a él, se ficcionaliza en el momento de su muerte y logra, además, que su «afán de dominación» se transforme en «una necesidad puramente estética» por el hermano (121). En el caso de Stocker, el acercamiento supone una abdicación del poder y de la actividad descifradora, según ilustran su sometimiento a un azaroso modo de comunicación, a la lógica distinta por la que se rige Raúl, y su entrega al ocio ¹⁶.

El traslado de Stocker al sanatorio se hace eco de las verdades que se acatan con el sentimiento, pero también de las paradojas del poder. Aunque Stocker renuncia a su propio afán de dominación y admite la existencia de lo inefable, para alojarse junto a Raúl debe recurrir a su influencia (le da dinero a doña Carmen para que no proteste cuando se lleva al muchacho; es nombrado custodio suyo gracias a los trámites del director del sanatorio, antiguo cliente de la firma). Pero, por el contrario, sólo logra transgredir el mundo de su padre y las convenciones que imperan en él a costa de ajustarse a otro orden —el del sanatorio— y de perder el dominio (el conocimiento) de sí mismo. Raúl, por otro lado, a causa de su «inocencia», de su desasimiento, se sitúa —como la obra de arte— más allá de la utilidad y de las utilidades, pero al mismo tiempo constituye el centro inalcanzable en torno al cual giran los conflictos del poder ¹⁷.

La dicotomía entre el raciocinio y el sentimiento expresa un elemento esencial de la narración fantástica; como ésta, nos recuerda que «toda creación estética ve el mundo de manera doble, lo figura mediante dos

¹⁶ En *Sombras* el disfrute estético se opone a la necesidad de ganarse la vida, al trabajo: los que se permiten ese disfrute son la señora de Vélez y los clientes de Stocker, los cuales, al contrario de éste, «pueden dedicarse a otro género de atención» (121).

¹⁷ Raúl se compara al «inocente» de *L'Arlesienne* de Daudet (114). En esta obra la inocencia, como la de Raúl, se asocia con un orden superior. El inocente tiene el poder de proteger a su familia de las desgracias; éstas sobrevienen cuando el muchacho recupera la razón. Las referencias culturales de *Sombras* se estudian en Stern, «Los mecanismos».

racionalidades, una discriminatoria, otra sintética, y que en nuestras culturas la primera conserva la primacía»¹⁸. En *Sombras*, como en el género fantástico, se emprende la nivelación de esta jerarquía.

La «diversidad y a veces disparidad» de las ideas publicadas en *Sur*, escribe Bianco, «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 categorías» (*Ficción y realidad*, pp. 234-235). *Sombras* permite un reconocimiento semejante, pero no la elección, la cual significaría negarse a contemplar todos los aspectos del relato, descartar una de las dos interpretaciones de lo fantástico. La advertencia formulada tácitamente por los recursos de la ambigüedad se reitera en la *mise en abyme* de la recepción: el ejemplo negativo de Stocker y de Sweitzer —lectores que acusan los límites de la razón— desaconseja la lectura discriminatoria y subraya que la obra requiere una lectura distinta, que perciba simultáneamente y sin cancelarlos los signos contradictorios de las ambigüedades señaladas, y de muchas otras. Incluso la oposición entre el raciocinio y el sentimiento se matiza dentro de la obra en la medida en que la discusión exegética (o crítica, cabe añadir) pueda cumplir una función positiva, realizadora: «hasta si nos hace pensar que Cristo no ha existido como personalidad puramente histórica», la discusión lo hace «vivir en cada uno de nosotros» (119)¹⁹. En el diálogo de la obra literaria la discusión formula, al igual que el asentimiento, una respuesta válida (pero insuficiente: el texto siempre presenta su otra cara). La lectura sintética, única escena del diálogo, conjuga —sin resolverlos— todas las ambigüedades y todos los contrarios (incluyendo, en el nivel más abarcador de la obra de Bianco, lo imaginario y lo real), y proporciona el mejor argumento con-

¹⁸ Bessière, *Le récit fantastique*, pp. 210-211. La dicotomía mencionada tiene una larga tradición. Se puede ver una de sus variantes en los debates sobre la relación entre la fe y la razón de la segunda mitad del siglo XVIII, en el contexto de cuya secularización Bessière sitúa los orígenes de la literatura fantástica (*Le récit*, pp. 70-93). Bianco, además de haber traducido una obra seminal como *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, se vincula con esa tradición a través de la obra de Renan. La misma dicotomía surge, en términos puramente estéticos, en la obra de Julien Benda, que Bianco conoce bien. ¿Hasta qué punto determina esta relación el hecho de que en *Sombras* lo fantástico establezca una analogía entre la historia secular de Jacinta y la existencia bíblica de Cristo y sus hermanos?

¹⁹ El contexto irónico en que se pronuncian estas palabras y el personaje a quien pertenecen (el padre de Stocker) no logran invalidarlas del todo. La inclusión de ciertas declaraciones claves en un contexto que las subvierte es un rasgo constante de la obra de Bianco que asegura su ambivalencia.

tra una racionalidad discriminatoria, contra las insuficientes disyunciones que ésta instaura en la compleja textura de la realidad y de la obra literaria. Sin embargo, en esa lectura radica la ambigüedad ideológica del relato fantástico, de *Sombras* y de la obra de Bianco en general.

En *Sombras* se pone en tela de juicio una ideología basada en unos códigos de conducta que imponen la enajenación, en unos marcos de sentido que resultan incapaces de dar cuenta de los enigmas que confrontan al individuo (al personaje, al lector). Ese enjuiciamiento, no obstante, es un arma de dos filos: supone la existencia de una plenitud en la que se entrecruzan todas las posibilidades, todas las lecturas, una plenitud que se encuentra más allá de los marcos de sentido y de los códigos sociales y, por tanto, fuera del alcance del individuo para quien éstos proporcionan su único asidero²⁰. «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 honor a la verdad, lo mejor que podemos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla», escribe el protagonista de *Las ratas* (84). Los recursos de la ambigüedad discutidos anteriormente, a la vez que traducen una insuficiencia expresiva, conforman un mecanismo de poder en la medida en que crean un significado múltiple e inefable que elude las indagaciones —inevitablemente humanas— del lector. Lo inefable se vuelve en un final indistinguible del texto que indica sus contornos, y garantiza la autonomía de la obra, cuya expresión encarnan las figuras de Jacinta y de Raúl. Es significativo, en este sentido, que *Sombras* se haya escrito para la *Antología de la literatura fantástica*, en la cual, no obstante el prólogo, dicho género se presenta como una manifestación del programa anunciado en el concepto borgeano de la novela de peripecias: el de situar el arte narrativo en un terreno independiente, es decir, específicamente literario²¹.

²⁰ «Expresión oscura de la determinación social, lo fantástico es en el fondo una palabra esclava que dice la libertad y la plenitud mediante el inaccesible angelismo» (Bessière, *Le récit*, p. 222). La autora comenta extensamente la ambigüedad ideológica de la literatura fantástica (consúltese la sección «Fantástico y mundo social», pp. 213-227).

²¹ Recuérdese que Borges corta los vínculos del arte narrativo con una causalidad «natural» —es decir, ordinaria— y lo relaciona más bien con «la primitiva claridad de la magia» («El arte narrativo y la magia», *Discusión*). La visión de la literatura fantástica como una construcción puramente estética no agota el género (según entiende Bessière a causa de su fiel lectura de Borges). Lo fantástico también tiene una vertiente sensacionalista y melodramática que se tiende a excluir de la *Antología* (ya Bioy lo indica). Habría que colocar a *Sombras* en su contexto sociocultural, como hace el relato con respecto a los modos de intelección repre-

La autonomía del arte, sin embargo, encierra su propia negación: reclamar la especificidad de la obra significa desvincularla de las demás instituciones sociales únicamente para crearle un lugar aparte pero fijo dentro del mismo sistema que éstas integran, contribuyendo así a la capacidad clasificatoria y asimiladora de ese sistema. En *Sombras*, la ambivalencia y las limitaciones de la especificidad estética se resumen de nuevo en Raúl: el inocente, como la obra de arte, puede desentenderse del orden, puede inclusive situarse fuera de la jerarquía de las dos racionalidades, pero la sociedad lo reinscribe en sus instituciones —ya sea en el sanatorio o en las versiones menos enfáticas que constituyen el museo o la historia literaria. La inocencia siempre está manchada de sentido.

sentados en él. La autonomía del arte, su renuencia a la comercialización a que lo somete la nueva clase materialista y hasta los distintos conceptos de la religión con que se relaciona pudieran dar las pautas de ese trabajo, del que este ensayo sería un posible prólogo.