FICCION Y REALIDAD DE JOSE BIANCO (1908-1986)

POR

ANTONIO PRIETO TABOADA

Lehigh University

Como en el caso de Pierre Menard, la obra invisible que ha dejado José Bianco al morir es más extensa que su obra visible. La larga lista de sus traducciones, en la cual figuran nombres tan distintos como los de Henry James y Roland Barthes, Julien Greene y Samuel Beckett; la dirección de la serie «Genio y figura», de la Editorial Universitaria de Buenos Aires, y aún más importante, su cargo de jefe de redacción —desde 1938 hasta 1961— de la revista *Sur*, integran en conjunto una obra cuyos contornos no se pueden definir con precisión a base de nuestras nociones corrientes de obra y de autor. Cabe recordar, en este sentido, una de las dificultades principales que encontramos en *La pérdida del reino*, en donde el anónimo redactor de la editorial Galaxia se encarga de organizar, de corregir y de publicar los originales que el protagonista de la novela deja en su poder poco antes de morir. En el texto final, el cual de algún modo también pertenece al redactor (pero ¿de qué modo?), se halla presente (¿cómo?, ¿dónde?) la figura de este último. La obra invisible de José Bianco le pertenece del mismo modo que al redactor de Galaxia el libro de Rufino Velázquez, y es de modo igualmente problemático que su figura se manifiesta en ella.

Para recuperar esa figura podríamos cotejar las traducciones de Bianco con los originales. Podríamos, además, recordar alguna de sus muy contadas declaraciones en cuanto a sus funciones en *Sur*, como aquella en que constataba que, a poco de hacerse cargo de la redacción, se propuso, «de común acuerdo con Victoria Ocampo, que la revista publicara más literatura de imaginación». Podríamos acudir inclusive al testimonio de Borges —asiduo colaborador de *Sur*, al que Bianco tanto admiraba—, para quien éste, más que jefe de redacción, había sido, «de hecho, director [de la revista]». Aun así, no es fácil separar la figura de Bianco de

esos textos ajenos reelaborados por él al pasar por sus manos. El intento de hacerlo, cabría añadir, tal vez sea una empresa no ya infructuosa, sino ligeramente desorientada. La imagen que trazan dichos textos es precisamente la de una dedicación al servicio de las letras —a lo largo de toda una vida y hasta el extremo en que la vida se confunde con ellas— en una serie de capacidades intermedias, ligadas a la difusión de la literatura y destinadas de antemano, si no a permanecer en el más completo anonimato, a ocupar un plano secundario con respecto a las satisfacciones de la firma individual.

Ese plano secundario, sin embargo, no carece de importancia. Mediante su labor en *Sur*, por ejemplo, Bianco ejerció un impacto decisivo en la literatura de su país, e inclusive más allá de sus confines. Sea cual fuere el controvertido balance del fenómeno *Sur* en la Argentina (impugnado por europeizante, «civilizador» y, por tanto, pasatista; defendido por haber dado a conocer las nuevas tendencias literarias), es indiscutible que la revista pronto se convirtió en una institución cultural. Y si bien, en calidad de tal, impuso una determinada definición de la literatura en la que prevalecían los criterios de orden primordialmente estético, por ello mismo efectuó una clara organización del campo literario y estimuló toda una serie de respuestas que a la larga también han sido fundamentales.

Al contrario de su obra invisible, la obra visible de Bianco se deja percibir y enumerar fácilmente. Después de publicar, en 1932, una colección de cuentos juveniles titulada *La pequeña Gyáros*, Bianco publicó dos novelas cortas: *Sombras suele vestir*, en 1941, y *Las ratas*, en 1943. La novela mencionada en un principio, *La pérdida del reino*, no apareció hasta 1972, o sea, al cabo de casi treinta años. En *Ficción y realidad* (1946-1976) y en *Homenaje a Marcel Proust, seguido de otros artículos* (libros que datan de 1977 y de 1984, respectivamente), Bianco reunió, por otro lado, una selección de sus numerosos ensayos sobre diversos autores (Proust, Graham Greene, Sartre, Sarmiento, Virgilio Piñera, etc.). Por último, también en 1984, publicó otro volumen antológico titulado *Páginas de José Bianco*.

Del inventario de su obra se desprende que Bianco no abusó de los privilegios de la autoría. Aunque se dedicó de lleno a la literatura, lo hizo con esa tranquilidad que nace del trato cotidiano: recurriendo ya a Rousseau, ya a los diarios de escritores que tanto le gustaba leer, para conciliar el sueño; entretejiendo en sus ensayos las ciertas observaciones del crítico literario con las impresiones del lector hedónico y con la descripción, rayana en lo novelesco, de sus «amistades literarias»; tramando su narrativa como una prolongación casi fortuita de sus otros intereses. Las modestas dimensiones de su obra quizá expliquen en parte el hecho de

que la misma no haya recibido el reconocimiento de que es digna, especialmente en lo que a su narrativa se refiere. Pero sería preciso añadir que la vocación de anonimato de ésta no es ajena a ciertas de sus características, entre las que se destacan la prosa «callada» e «invisible» —según se ha dicho— en que está escrita y la superficie poco llamativa y hasta tradicional que nos presenta. Ambas cualidades, en un final, desvían la atención de la aguda conciencia literaria que rige la ficción de Bianco y de la rigurosa elaboración que convierte a *Sombras suele vestir* y a *Las ratas* en obras maestras dentro de las nuevas corrientes narrativas hispanoamericanas.

La formación intelectual de Bianco se remonta a ese Buenos Aires de la década del 20, en el que aún quedan vestigios de la vida literaria finisecular. Se trata de un mundo en el que todavía se puede entrar en contacto con la literatura en el seno de la familia (como en esa biblioteca paterna donde el Bianco adolescente se refugia al escaparse del colegio), y en el que a un joven como él le es posible publicar, no bien cumplidos los veinte años, una serie de reseñas y de cuentos en las respetables páginas de la revista *Nosotros* y del suplemento literario de *La Nación*, y luego recoger esos cuentos en un libro costado por el padre. Pero en ese mundo, en el cual la literatura es ya una actividad profesional, también se entra en contacto con ella en las aulas universitarias y en las «pequeñas revistas» en las cuales se ventilan públicamente debates que demuestran una intensa reflexión sobre el quehacer literario.

Precisamente en 1928, cuando se están apagando los ecos de la polémica entre Boedo y Florida, es cuando Bianco empieza a publicar sus reseñas en *Nosotros*. Ante las alternativas que se habían perfilado en dicha polémica, Bianco formula en esos breves textos una toma de posición que orientaría el resto de su obra: se coloca a idéntica distancia de la bulliciosa profesión de literariedad de la vanguardia y del «verismo abominable» de la escritura realista. Unos siete años después, la noche de abril de 1935 en que se presenta en una reunión en casa de Victoria Ocampo, y aún más, en el momento en que pasa a formar parte de *Sur*, Bianco entra en un ámbito cuya madurez literaria ofrece un terreno propicio para la posición distanciada y ecuánime adoptada por él mucho antes. En dicha posición, es cierto, interviene un criterio de «buen gusto» que coincide con otros elementos tradicionales de su obra. Sin embargo, en su narrativa ese criterio se habrá de manifestar no sólo como una preferencia por el tono menor, sino ante todo como un cuidadoso ejercicio narrativo de selección y de sugerencia: un calculado aprovechamiento de los recursos literarios que constituye una de las más altas lecciones de la ficción de Bianco y que traduce una concepción de la literatura —para

la cual éste también encontró apoyo en el ámbito de *Sur*— como una actividad específica y autónoma.

«El valor de un novelista», apuntaba Bianco en 1946, recordando las palabras de Jean Paulhan, «se mide por los obstáculos que opone (bajo una corrección aparente) a ser leído». Muchos son, en efecto, los obstáculos que su narrativa opone a la lectura, sin por ello abandonar la corrección aparente de su superficie tradicional. El más importante es, sin duda alguna, la profunda ambigüedad a cuya creación concurren todos los elementos de las tres obras principales de Bianco. Podemos recordar, por ejemplo, esos personajes —tan sensibles, tan reservados— que eluden cualquier definición 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 destruyen. Cabe destacar, además, el sabio manejo de los géneros literarios que las obras de Bianco comparten con las de otros narradores allegados a *Sur*. Tanto las convenciones del relato fantástico en *Sombras suele vestir* como las del relato policial y la novela psicológica que se conjugan en *Las ratas* o las de la ficción y la autobiografía en *La pérdida del reino*, sustentan la ambigua oscilación entre las interpretaciones opuestas a que se prestan los hechos en cada obra. Pero el recurso fundamental de la ambigüedad lo constituye la minuciosa regulación de la información que se lleva a cabo en todas ellas a partir del punto de vista y de las voces narrativas. «Cuando un artista intenta decirlo todo, acaba muy a menudo por omitir lo fundamental», señalan en varias ocasiones los personajes de Bianco. La imposibilidad de decirlo todo, y la correspondiente necesidad de selección, sirvieron de base en sus obras a un método narrativo —el de decir lo fundamental por omisión— en el que los espacios en blanco, los vacíos del texto, cuentan plenamente: crean un silencio hacia el que todo apunta, pero que nada rompe, y que asegura el incesante juego de la ambigüedad.

La estética de la ambigüedad que emerge de ese juego, sin embargo, no representa —según podríamos sospechar— un culto de «la duda por la duda en sí». Todo lo contrario, es inseparable de otra constante de la obra de Bianco (de su preocupación por la verdad) que no sólo explica el imperio de la ambigüedad en ella, sino que viene a legitimar el discurso literario mismo. «Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua, ... que ... lo mejor que podamos hacer es desistir del inocuo propósito de alcanzarla», leemos en *Las ratas*. La narrativa de Bianco, no obstante, no desiste de ese propósito, por muy inocuo que sea: 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 orde-

nan 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». Tal vez en ningún momento lo expusiera con mayor claridad que cuando el redactor de *La pérdida del reino* recuerda las palabras de Velázquez, quien sostenía que «mejor que ningún otro género, la literatura de imaginación..., lejos de empobrecer la vida, preservaba, más aún, acrecentaba su riqueza», y que «gracias [a ella] podíamos, si no conocer, sospechar esa verdad cuyo fulgor mismo nos deslumbra y que preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas».

Como en el pasaje anterior, Bianco se planteó una y otra vez la cuestión de la relación entre la vida y la literatura, la ficción y la realidad, reiterando en su obra el estrecho lazo con que las unió en su propia existencia. Pero esa relación, cabe añadir, fue más que la materia que él elaboró en sus ensayos y en su narrativa; entendidas respectivamente como una concepción humanista y referencial de la literatura y una concepción de la misma como especialización autónoma, la realidad y la ficción constituyeron la oposición generadora de su obra. Fiel a la respuesta esbozada en las reseñas de *Nosotros*, como también a los distintos aspectos de su formación, Bianco, sin embargo, no concedió la primacía a ninguna de las dos. Al tiempo que apeló a una verdad superior, a un realismo trascendente, que remite al orden de la realidad, también sacó máximo partido de las convenciones y de los recursos que integran el orden de la ficción. Aún más, mediante el proceso de relectura y de reinterpretación a que nos someten las reticencias, las omisiones, las revelaciones parciales de su narrativa, afirmó a través de ella ese «orden nuevo, incesantemente nuevo», en el cual radica, según se nos dice en *Las ratas*, el «germen disolvente» del arte en general.

Por otro lado, en la medida en que las dos concepciones contradictorias de la literatura que convergen en su obra se pueden ver como dos polos fundamentales e irreconciliables de la literatura moderna, el equilibrio con que Bianco supo asumirlas es otra de las lecciones más importantes que nos ha dejado. En un final, Bianco logró superar tanto la ingenua confianza en las virtudes referenciales de la literatura como la excesiva desconfianza de las mismas. De ahí, por ejemplo, que su narrativa se pueda señalar —sin postular un vínculo directo— como un antecedente de la relación alusiva que, durante el régimen militar, la novelística argentina entabla con lo real, según se comprueba con toda claridad en esa novela tendida precisamente sobre un vacío que es *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. De ahí también que en el legado neovanguar-

dista del *boom*, y ya no sólo dentro de la Argentina, la publicación de *La pérdida del reino* en 1972 —así como la reedición de *Sombras suele vestir* y de *Las ratas* el siguiente año— proporcionarán una grata alternativa: la de reafirmar los placeres de la legibilidad (tan amenazada por aquel entonces) sin por ello ingresar al circuito de la lectura de consumo ni eludir la problemática formal que había dominado la década del 60. De ahí, por último, la actitud más compleja que —con su juego de elementos tradicionales y no tradicionales, de correcciones y de obstáculos— la narrativa de Bianco exige a ese «hipotético lector» del cual nunca trató de prescindir. Como el propio Bianco ante la obra de su admirado Proust, el lector de su obra se ve obligado a adoptar una doble óptica, según la cual, si bien olvida por momentos que está leyendo, no deja de reconocer que está «viendo la realidad a través de un gran novelista».

De haber leído estas palabras, Bianco sin duda se habría sentido tan incómodo como se sentía al hablar de las «insignificancias» que había escrito, según alguna vez se refirió —sin falsa modestia— a sus obras. En esa misma oportunidad, Bianco le preguntaba a Danubio Torres Fierro: «¿No te conmueven esas falanges de escritores que integran una literatura, aunque sea tan modesta como la literatura hispanoamericana, y de los cuales unos pocos, si acaso, están destinados a perdurar?» Es difícil evitar la impresión de que él no se consideraba entre esos pocos, especialmente si pensamos en el triste destino de Rufino Velázquez, el escritor fracasado de *La pérdida del reino*, en quien Bianco puso tanto de sí mismo. Pero no olvidemos que en esta misma novela se nos advierte, instándonos a desconfiar de la relación entre la ficción y la realidad, que «una novela, por muy autobiográfica que sea, es siempre una novela, es decir, una historia inventada». Al contrario de Rufino Velázquez, Bianco sí dejó toda una obra —visible e invisible— que lo rescata, y con mucho, de las anónimas falanges que tanto lo conmovían: el primero era un ente de ficción; José Bianco, no.