

EL REINO DE JOSÉ BIANCO

Vicente Cervera Salinas

RESUMEN

“Pero tal vez el olvido sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida podría definirse como el arte de olvidar.” La constitución de este peculiar “ars oblivionis” confirma uno de los “universales temáticos en la literatura del escritor argentino José Bianco (1908-1986), así como en la escasa trascendencia de su excelente y sutil obra literaria. Traductor, crítico, ensayista, miembro activo de la mítica revista “Sur”, escribió Bianco tres novelas, objeto de investigación de este trabajo. “Las ratas” (1943); “Sombras suele vestir” (1944) y su obra magna, “La pérdida del reino” (1972) establecen una cosmovisión psicológica del ser humano, como individuo en proceso de expansión y desenvolvimiento, siempre mediatizados por una historia tenebrosa, una conciencia alerta y un destino como cortapisa de sus aspiraciones.

El encuentro con el propio “yo” del sujeto queda truncado no sólo por la instancia naturalista del medio, sino también por las propias condiciones reduccionistas de la personalidad, rica y tibia, de sus protagonistas.

Entre Marcel Proust y Henry James, construye Bianco una expresión literaria, plena de remembranzas filosóficas y sometida, hasta la fecha, a la pérdida de reinos que entronizan “el arte del olvido”.

ABSTRACT

“But perhaps the forgotten is the great experience that life leaves to us. Life could be defined as the art of the forgotten.”

The constitution of the peculiar “ars oblivionis” confirms one of the universal themes in the literature of Argentine writer José Bianco (1908-1986), just as in the scarce transcendence of his excellent literature. Translator, critic, essayist, active member of “Sur” magazine, Bianco wrote three novels, which are investigated in this work. “Las ratas” (1943); “Sombras suele vestir” (1944) and his best novel, “La pérdida del reino” (1972) establish a psychological cosmology of the human being, as an individual in a process of expansion and development, both mediated by a tenebrous story, an alert conscience and a destiny cutting his aspirations.

The encounter with his own “I” is interrupted not only by the naturalistic surroundings but also by the reductionistic conditions of the protagonists’ personality, which is very rich but, nevertheless, mild.

Bianco constructs a literary expression, between Marcel Proust and Henry James, full of philosophical reminiscences and submitted, until now, to the list of kingdoms which create “the art of oblivion”.

¿Hasta qué punto somos los hombres capaces de establecer, de distribuir justicia sobre los otros hombres?, ¿hasta qué grado seremos competentes, incluso en el caso de la denominada "justicia poética", de restituir la dignidad, la dimensión precisa a un escritor, que por razones incógnitas permanece en el arcén de los sucesos, en el margen de un texto sancionado por el canon de la historia literaria?

Convocar en estos predios la figura y los escritos del argentino José Bianco implica responder afirmativamente a esos interrogantes, aun en la incertidumbre de que dicha operación fuera factible, es decir, que nuestra aspiración a situar el nivel de calidad y de importancia de esa obra obtuviera su fruto deseado, alcanzara así sus objetivos. Pero la duda siempre acecha: el azar, la sorpresa, las directrices que el devenir por sí mismo impone, o una justicia de lógica inalcanzable para nuestro razonar parecen ser, en el fondo, los encargados de organizar dicha tarea, de modo tal que nuestro papel parece reducido al de un mero intermediario histórico en el orden superior de las jerarquizaciones. Y así, si al cabo de unas décadas la obra de José Bianco ocupa el lugar que merece en el registro de la literatura hispanoamericana, aquellos que tuvimos la intención de fomentar su reconocimiento habremos interpretado dicho papel vicario en la constitución de esa República de las letras, imaginaria por esencia, y producida por los dones de la imaginación.

¿Qué circunstancias condicionan la inclusión de este gran escritor en la nómina de los marginados o excluidos? El inventario de su producción acentúa la sorpresa: autor de tres novelas, bellamente concebidas y ejecutadas con maestría y lucidez: *Sombras suele vestir* y *Las ratas*, publicadas al comienzo de la década de los cuarenta, cuando su autor se acercaba a los treinta y cinco años de edad, y su último título novelístico, *La pérdida del reino*, escrita tres décadas más tarde. A estos tres magníficos textos ficcionales hay que sumar su volumen teórico, *Ficción y realidad* (1977) y una ingente producción ensayística, como traductor y como periodista. Colaborador de la mítica revista *Sur*, desde julio de 1938, Bianco divulgó en sus traducciones las obras contemporáneas de Jean Genet, Roland Barthes, François Mauriac o Samuel Beckett, prestando, asimismo, reiterado interés en las de Stendhal o Henry James. José Bianco escribió sobre García Lorca, sobre Ortega y Gasset, y descubrió la cualidad intuitiva de los relatos de Virgilio Piñera, mostrándose orgulloso de prologar una edición argentina de sus "fríos" cuentos. Sonriente, sereno y profundo, pasó por la vida regalando los raptos de su inteligencia, con esa "certera perspicacia" tan singularizadora de su personalidad, que ponderaron sus amigos y sus exégetas¹.

Jorge Luis Borges, que le profesó amistad y admiración como pocos, reconoció siempre su talento discreto y sosegado. La explicación de su falta de notoriedad es comprensible para Borges: "Bianco -sentencia- no cuidó su fama, esa ruidosa cosa que Shakespeare equiparó a una burbuja, y que ahora comparten las marcas de cigarrillos y los políticos". Al igual que su nula pretensión de notoriedad, invisible es también el estilo literario de José Bianco. Ese carácter traslúcido de su discurso procede de un amoroso trabajo con el idioma, que la finura de su invención atesora y aquilata. "Las palabras de Bianco -según Borges- no se interponen entre el autor y los lectores. Este es un modo de afirmar que su estilo es clásico"².

¿Cuál es el reino de José Bianco? No parece serlo, como ya observamos, el del prestigio canónico. Suyo es el reino de la reflexión feliz y autosuficiente, de la escritura decantada y firme, de la aventura intelectual que comienza y concluye en el dominio ontológico de la literatura. Suyo, el reino de la atención constante y aguda a los resortes más íntimos que

determinan el comportamiento vital de sus entes de ficción. El novelista Bianco no pretende conocer de antemano los rasgos distintivos de sus personajes, sino que nos va ofreciendo sus perfiles al tiempo que ellos mismos se definen por sus gestos, sus actos, sus decisiones. La vida es un ejercicio de observación, pero no al modo naturalista, cosificando a personajes como sujetos de una radiografía científica que siempre ofrece sus secretos al observador más riguroso, sino más bien siguiendo el curso de una vida o de un episodio determinado de la misma, desde la compañía más atenta, a la espera confiada de que esa convivencia detenida, precisa y firme, vaya construyendo al paso los rostros de su definición.

El ser alerta. Tal vez ésta sea la nota más genuina de los narradores que pueblan las páginas de Bianco. Un especial don contemplativo, una atención sostenida, que combina la precisión de cálculo con un numen musical, es rasgo distintivo de su don para contar. Como aconseja Rilke al joven poeta, el narrador de Bianco siempre espera confiado, combinando los talentos de la introspección con la consecuente sabiduría de hacer comprensible, e incluso manipulable, el mundo que le rodea, y del cual él forma parte activa, como testigo, como ejecutor y como víctima. Demasiado libre como para constituirse en materia de los manuales histórico-literarios, el reino de José Bianco es el de la escritura vista como aventura hacia el encuentro del ser, esquivo y escurridizo, a través de la palabra que lo circunda y lo designa. En el fondo, un reino concebido para el amor a la criatura humana en su proceso de formulación. El mismo Bianco parece atestiguarlo, sin hacerlo explícitamente poética personal, en su encuentro con las “cartas” rilkeanas al joven poeta:

“Rilke preconiza para la vida una estrategia tan penosa y exquisita como la que un Poe o un Valéry consideran que exige la obra de arte. Vivamos con los ojos vueltos hacia adentro, pero infinitamente alertas, si queremos recoger el misterio que los animales y las plantas cumplen sin darse a comprender. El amor es tanto más ferviente cuando el conocimiento es más perfecto”³. (Bianco 1977)

Con Paul Verlaine podríamos concluir decretando que, para Bianco, “todo el resto es literatura”.

Sus dos primeras novelas dan buena muestra de esa tendencia a la depuración del ser alerta. En *Sombras suele vestir* hallamos ya una técnica narrativa que será recurrente y pródiga: para explicarnos el nudo psíquico de un personaje presentado con anterioridad en la novela, remite el narrador a la conciencia de un nuevo personaje recién incorporado como foco caracterizador del primero. Así, en esta novela, la naturaleza emotiva de Jacinta queda evidenciada a la luz, no de los informes que sobre ella nos apunta el narrador en el capítulo I, sino desde la introspección punzante, clarividente en el psiquismo del sujeto presentado en el capítulo II, Bernardo Stocker. Comprobemos el procedimiento:

“Su impasibilidad le permite a Bernardo Stocker vislumbrar la magnitud de la aflicción ajena. Ahora bien, ante el dolor de Jacinta reaccionó de manera instantánea, poco frecuente en él. ¿No era esto debido, precisamente, a que Jacinta no sufría?” (Bianco 1987: 94).

Frente a todo intento de conocer o prejuzgar a los individuos sobre quienes versa su discurso, el narrador de Bianco prefiere meditar acerca de las peculiaridades que va descubriendo en ellos, de una manera genérica y universal, desplegando observaciones propias del

artista que atestigua su indagación en el alma humana. Bianco opta por exponer argumentaciones esclarecedoras del ser a partir de su íntimo contacto con los individuos que presenta. Pero, como ya hemos observado, su pretensión no es la de un analista certero de la psique, que desee ingenuamente agotar con su observación los mecanismos íntimos de las pasiones, sino la del prudente y comprensivo espectador que extrae puntuales conclusiones, síntesis deductoras que eleva a un plano general, donde nos es dado, como lectores, reconocernos.

Esa elevación de planos de una meditación particularizada aparece ya en esta primera novela, *Las ratas*, como rasgo dominante de su estilo novelístico. La cercanía o familiaridad anímica resultante de este ejercicio deviene asombrosa para el lector que, en virtud de una mínima escala en el pensamiento de un personaje (como ocurre en el ejemplo ya citado de Bernardo Stocker) se siente inmerso en el pozo de su conciencia, y sale repentinamente al exterior al ver clarificado en una reflexión genérica el perfil de su psicología:

“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 de sus escrúpulos (...) aprendió a desconfiar de los impulsos generosos. Más tarde había conseguido suprimirlos. 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. Pero el dolor verdadero no admite consuelo. Como ese dolor nos humilla, optamos por ignorarlo” (Bianco 1987: 93).

Este proceder tan revelador de su manera escritural, guarda estrecha relación con uno de las principales teorías del filósofo, novelista y poeta español, George Santayana, profesor universitario en Estados Unidos y discípulo de William James. La actitud literaria, cabe decir, poética, consiste para Santayana en una orientación simbólica, activada en el reino de la intuición, donde el espíritu puede alcanzar su máximo cumplimiento:

“En tanto la poesía es pura actividad simbólica, podrá cumplir la tarea de observación de la materia que Santayana encarga al espíritu”⁴.

Tal y no otra parece ser la definición del mundo poético-narrativo de observación de la materia, en “los reinos del ser” (como diría Santayana) que encontramos presente en las novelas de José Bianco. Como actitud simbólica, los relatos del argentino cumplen el proceso de analizar las particularidades del reino de la materia, dándole expresión poética a la mera descripción naturalista, como ya hemos observado en el ejemplo precedente. Esta peculiaridad que se sustenta en la calificación subyacente de los sentidos como poetas, otorga a José Bianco la posibilidad de construir una suerte de psicología simbolista, que supera toda concepción objetivista del fenómeno literario, sin caer tampoco en un idealismo desligado de lo material y sensible. Como en Santayana, la verdad, el reino de la verdad se halla enclavado en la encrucijada de caminos llamados “esencia” y “existencia”. Demasiado lúcido en su observación empírica del mundo como para consolarse con el estro etéreo de lo lírico, y demasiado profundo y espiritual como para ceñirse a un materialismo inmanentista y atomizado, Bianco amalgama musicalmente los diversos reinos del ser, en certera expresión de Santayana, para edificar un reino propio, donde el materialismo se halla simbolizado y utilizado sin por ello desaparecer⁵.

El interés que demuestra Bianco en sus novelas hacia ciertos fenómenos anómalos de la psique corrobora estos juicios. Es el caso del personaje Raúl Vélez, hermano de Jacinta, en

Sombras suele vestir, aquejado de autismo, o la atención al complejo psíquico de la “paramnesia”, que el narrador refiere en el capítulo X de *Las ratas*, y que Bianco aprendió en su atenta lectura a la “Recherche du temps perdu” proustiana⁶. Lo curioso es, sin embargo, la fórmula de integrar estas anomalías en el tejido compositivo del texto, la manera de sublimarlas en el reino espiritual de la conciencia.

En cierto sentido, puede ser su novela *Las ratas* el ejemplo más ilustrativo de su excelencia para la construcción de identidades psíquicas más allá de toda percepción conductista o de toda psicología descriptiva y fotográfica. En esta ocasión, se trata de una novela narrada por el personaje protagonista, un adulto, Delfín Heredia, que relata el episodio tortuoso y oscuro de la muerte de su hermanastro Julio, perfecta encarnación de su otredad. El pormenor científico característico de la personalidad de Julio, que analiza como investigador en medicina el comportamiento biológico de unas ratas en su laboratorio contrasta, pero también se identifica fuertemente, con el universo complejísimo de emociones y sentimientos de Delfín, poseedor de un temperamento hipersensible y una psique alambicada, cuya pasión como aprendiz de pianista queda evidenciada en su estudio de la no menos sinuosa “Sonata en si menor” de Franz Liszt.

Resulta muy interesante analizar la silueta y las funciones de este narrador para dar cuenta cabal de la comprensión profunda del texto. Ya en el primer capítulo se erige en relator de manera original, en virtud de ese conocimiento íntimo y secreto de ciertas circunstancias cuyo desenvolvimiento no nos será proporcionado hasta el final de la novela, variando de manera rotunda y capital la definición de los hechos: “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”. En el capítulo XII se muestra como sujeto de una confesión inédita y proclama su necesidad de hallar un tipo modélico de lector inexistente, que a modo de juez casi-divino se erigiese en ese tribunal imaginario como figura más omnisciente que el propio narrador⁷.

Todo ello posibilita en gran medida la grandeza del texto, grandeza de algún modo encomendada al retorcimiento, a la perversidad del propio narrador. Una sutil transformación del complejo edípico ocasiona, en *Las ratas*, la alambicada relación de atracción-repulsión entre Delfín y su hermanastro. Su estatuto de narrador como espectador silencioso de los hechos, en la aparente inocencia de un adolescente de catorce años dedicado a la ejecución diaria de sus partituras pianísticas, no le impide ser el verdadero causante de la trágica muerte de Julio, cuya explicación para los otros seguirá siendo la de un suicidio. En este sentido la novela tampoco se propone como confesión pública a modo de catarsis espiritual, tal como ocurrirá con *El túnel* sabatiano, otra obra de los fecundos años cuarenta en Argentina, sino como testimonio especular de una conciencia escindida y replegada en el reino de la imaginación como única morada:

“¿No somos acaso las primeras víctimas de nuestros actos?, ¿y qué otra cosa hacemos al juzgarlas con severidad que salir en nuestra defensa? -señala hacia el final de la novela el narrador- De ahí que haya siempre algo irrisorio en un hombre que pide perdón. Sólo a él le incumbe perdonarse (...) 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” (78).

La perspectiva humana que va erigiendo el narrador nos permite abrir, como diría Henry James, una ventana propia ante el mundo en la universal casa de la ficción. La perspectiva de quien se siente, se sabe, se expone -aunque no se confiese públicamente- culpable, apareciendo siempre como inocente. Textos filmicos de los años setenta han insistido en curiosa coincidencia con este punto de vista. Pensemos en *El Inocente* de Luchino Visconti, *Cría cuervos* de Carlos Saura y *El otro* de Robert Mulligan. En el fondo de este vaso, descubrimos el poso literario que ha leído José Bianco; se trataría de una curiosa combinación de dos tipos diversos de agudeza: la de Marcel Proust y la de Henry James. Con ellas establece José Bianco un diálogo de presencias reales, como el de su personaje Delfín dialogando con el personaje de su padre, en quien descubre el rostro de su "otro", de su hermanastro Julio, mientras ensaya concienzuda, obsesivamente, los movimientos de la "sonata" de Liszt. Este diálogo se sostendría sobre "ese oscuro tropel de fuerzas negativas, como la cometa necesita del esfuerzo del viento para ascender y flamear", en palabras del propio Bianco sobre Proust⁸. Los rasgos determinantes, los nexos secretos de esta constelación de fuerzas entre la literatura y el mal, en términos de Georges Bataille, vendría determinado por los siguientes factores:

- a) relaciones soterradas, intensas, perturbadoras, simuladas, portadoras de máscaras, descritas en el seno familiar (una especie de sutilización contemporánea de la tragedia clásica).
- b) Intensificación en los ángulos inexplorados, oscuros, inconfesos, alambicados, de las relaciones interpersonales. Una suerte de psicología simbolista basada en el comercio callado entre el yo y sus otros. Esta psicología simbolista adquiere en el caso de los tres novelistas entidad de contrapunto misterioso entre el reino del espíritu y el reino de la materia.

La sublimación de todo determinismo de cuño naturalista o pedestremente psicológico se alcanza, al igual que en James y Proust, merced a la inferencia simbólica del referente artístico. La fascinación por el arte clásico de los americanos europeizados de Henry James, la percusión insistente de la Sonata de Vinteuil, el violín de César Frank, en el tiempo perdido y recobrado de Marcel Proust, entablan secreta armonía con la novela de José Bianco. Recordemos que el narrador protagonista trabaja la Sonata de Franz Liszt, y que lo hace frente al autorretrato de su padre, pintor fracasado y mudo espejo del rostro de Julio, su hijo natural. La música funciona como entrada en el misterio, como voz de la ductilidad psíquica de Delfín. Recordemos que en el capítulo XI ha definido éste la música como "una representación del cosmos antes de que el hombre exista, como una pequeña orgía de infinito" (63). Por su parte, la ejecución de la pieza vendría a representar la única posible comunión de Delfín con su "alter ego":

"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 me encontré en los ojos de Julio ese fulgor de simpatía que sólo iluminaba su rostro cuando hablaba con mi madre (...) 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 o menos deslumbrador, la felicidad en que estaba sumergido ha sido siempre la misma" (28-9).

Cabría incluso concluir con la hipótesis de que la sonata, con su brillante versatilidad, sus desesperadas modulaciones, su obsecuencia, su reiteración y su amplitud, funcionase como el invisible sustrato psíquico-estructural de la novela en tanto retrato de la personalidad de su narrador.

La muerte de la inocencia. La muerte de la otredad. La ambigüedad máxima en la resolución de los conflictos. De factura "jamesiana", la novela de Bianco combina la perversión con la ternura, subraya los espacios indefinidos que separan la virtud de la abyección, indaga en el ser espectador que desarrolla una vida paralela en la conciencia, y que le hace tomar forma práctica de un modo atroz y trágico: su único modo de manifestación. Como en la Sonata de Liszt, el diálogo entre los "ethos" musicales es completo, pasando del virtuosismo más evidente de los "cantables" a la desazón irremisible del "obstinato" grave, que percute la tónica en su cadencia final, que es su comienzo. La música es el soporte estructural de la novela, llevado al plano narrativo de la psique velada, que se descubre en el acto autoconfesional de la escritura. Una psicología estética que se ejercita y se deleita en los arpeggios del yo: en los arpeggios del Bien y del Mal.

A modo de epílogo

En 1972 publicó José Bianco su tercera y última novela, *La pérdida del reino*. Al igual que en su ya lejana *Sombras suele vestir*, recurrió a un intertexto poético para su título. Un verso de Góngora del soneto "El sueño, autor de representaciones", en su juventud. En su madurez, el recuerdo fue para Rubén Darío, y su nocturno "Los que auscultásteis el corazón de la noche":

"Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido
la pérdida del reino que estaba para mí"

De nuevo, la insistencia en ese reino perdido. Y esta vez, sirviéndose de un personaje que también se caracteriza por los rasgos de la confesión y el espíritu de atento observador del mundo. En esta dilatada novela, el protagonista, Rufo Velázquez, cede antes de morir el manuscrito de su biografía a un editor argentino, que se convierte así en el narrador de la misma y remodelador del texto legado. El procedimiento, aparte de remitir al consabido sustrato cervantino, revela renovadas variaciones contemporáneas del mismo. Pensemos en Henry James una vez más: *Los papeles de Aspern* y *La humillación de los Northmore*; pero, sobre todo, el contrapunto viene marcado por la única novela del ya citado filósofo hispano-norteamericano George Santayana. Su título, *El último puritano*, un inmenso fresco narrativo en que Santayana describe con precisión y tino la mentalidad social de la burguesía puritana norteamericana de la primera mitad del siglo XX.

Las concomitancias se refieren no sólo al método compositivo de ambas novelas, ya que el texto de Santayana también nos introduce en la vida de su protagonista, Oliver Alden, a través del manuscrito redactado por quien fuera su profesor-tutor en la Universidad de

Harvard. La relación que establezco se mide, fundamentalmente, por la calidad, el talante y el rictus o perfil espiritual de su protagonista. Oliver Alden y Rufo Velázquez pertenecen a esa estirpe de sujetos cuya nobleza, cuyo talento, tal vez excesivos, quizá mal encauzados en su carencia de flexibilidad práctica o en el imposible acomodo de sus personalidades a un modelo vital estereotipado, les conducen a una existencia sellada, precisamente, por esa "pérdida del reino": su reino -en ambos casos- no es de este mundo. Y pagarán el precio de sus personalidades con una vida más bien corta, en que la melancolía primará sobre la tragedia, y con un incumplimiento de sus anhelos más íntimos, más inconscientes, aquellos tal vez nunca registrados en la memoria de sus conversaciones. Fatales en su inefabilidad.

Una psique poderosa, pero enclaustrada, les asfixia. Sólo un estertor místico hubiera podido salvarles. Pero éste, en las novelas, no llega a aparecer. Un tercer ejemplo los emparenta: Hans Castorp, el protagonista de *La montaña mágica*, la obra cumbre de Thomas Mann, en la cúspide de la novela europea contemporánea.

Mann, en Europa; Santayana en Norteamérica y Bianco en Argentina -a escalas distintas, bien es cierto- consiguen mostrar la faz oculta o, al menos, inédita, de tres modelos sociales simultáneos. Y ello gracias al retrato de sus tres protagonistas, enlazados en lo que Giradoux denominaría, "la escuela de los indiferentes". Esos modelos sociales son: el resquebrajamiento espiritual y la enfermedad moral del Viejo Mundo ante la Segunda Guerra Mundial, en el caso de Mann; la mentalidad estrecha y conservadora del Nuevo Mundo anglosajón en la antesala de su incorporación al conflicto bélico mundial (Santayana) y el sentimiento de evasión espiritual propio de la burguesía intelectual argentina de mitad de siglo.

Sucede, en los tres casos, aquello que con gran sagacidad expuso José Bianco en una conferencia dictada en la Universidad de Harvard en 1973 y titulada "Ficción y Realidad" (germen de lo que sería un ensayo de teoría literaria). Los tres autores coinciden en cometer ese peculiar acto de "traición" que consiste en denunciar, desde dentro, el complejo social en que ellos mismos viven:

"Por una vez -declara Bianco- la palabra traición adquiere una nueva razón de ser. El narrador, que se ha hecho culpable de ella, le ha conferido dignidad literaria. Ha puesto al descubierto el mecanismo social del medio a que pertenece".

Para ello, concluye Bianco, a este tipo de escritor, que representa una necesaria función social, "se le exige una forma de acción de la cual tiene que ser espectador"⁹.

Como vemos, todo encaja. Los personajes con las poéticas, y las poéticas con la ética social y vital. Y también encaja, aunque no nos guste, aunque pueda ser una paradoja, que, como tantos de sus personajes (como Bernardo Stocker -exégeta bíblico-; como Delfín Heredia -consumado virtuoso del piano-; como Rufino Velázquez -investigador de talento y profesor de letras), José Bianco estuviera destinado a representar alguna modalidad entre las formas del olvido.

Y yo me pregunto si seremos los hombres capaces de distribuir justicia poética o si esa prerrogativa no estará encomendada únicamente a los dioses. En cualquier caso, y mientras persiste este estado de "paramnesia" frente a la obra de José Bianco¹⁰, juzgaremos este olvido como "obliviscencia", es decir, como el arte de la espera. Las hojas del calendario que deben morir sin signo ni cruz que las distinguan para que, llegado el momento, el cómputo esencial de una vida, de una obra, emerja:

“Pero tal vez el olvido sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida podría definirse como el arte de olvidar. Gracias al olvido pierden su germen maléfico los agravios que causamos y los que nos causaron. Y también gracias al olvido, que borra detalles inútiles, penosos, abstraemos de tantas experiencias algunas normas generales para sobrellevar con paciencia en el futuro nuevos agravios” (Bianco 1987: 254).

Y también, cabría añadir como conclusión, nos permite recordar lo menos conocido, lo menos fatigado, la parte menos trillada de nuestros sueños o de nuestra cultura. A esta región de nuestro ser pertenece, por derecho propio, el reino de José Bianco.

Notas

1. Como el colombiano Juan Gustavo Cabo Borda, que antologizó buena parte de sus ensayos y notas en un monográfico de “Cuadernos Hispanoamericanos”, Nº 5, págs 565-6. julio-agosto, 1977.
2. **BORGES, Jorge Luis:** Prólogo a **BIANCO, José:** *La pérdida del reino*. Ed. B/Z. Barcelona, 1987. “Los manuscritos que precedieron al texto que el autor dio a la imprenta no se dejan sentir -incide Borges-; lo que leemos de él parece espontáneo, aunque sin duda no lo es”.
3. **BIANCO, José:** “Rilke y el joven poeta”. En el número monográfico de Cuadernos Hispanoamericanos. Edic, cit, págs 13-17. La dimensión ético-espiritual es consustancial a toda la producción literaria de José Bianco.
4. Son palabras de Santayana, extraídas de la obra *El reino de la materia*. Recogida en el volumen compilatorio **SANTAYANA, George:** *Realms of being*, traducida al español como *Reinos del ser*, y editado por F.C.E., México, 1985. Estos conceptos han sido agudamente glosados en el trabajo hermenéutico de **IZUZQUIZA, Ignacio:** *George Santayana o la ironía de la materia*. Anthropos, Barcelona, 1989, págs 212 y ss. Reflexionemos, a propósito de lo dicho, en estas palabras de Santayana acerca de los elementos y funciones de la poesía: “El poeta retiene por naturaleza la inocencia del ojo, o la recupera con facilidad; desintegra las ficciones de la percepción común en sus elementos sensibles, los reúne de nuevo en grupos según los accidentes de su entorno o las afinidades de su temperamento; y esta riqueza de sensaciones y esta libertad de fantasía (...) comienza a manifestarse de modo balbuceante en algún modo de expresión”. ¿No es atribuible este modo de operación a la narrativa de Bianco? **SANTAYANA, George:** *Interpretaciones de poesía y religión*. Cátedra, Madrid, 1993, págs 207-8.
5. Santayana distinguió los siguientes reinos del ser: el reino de la esencia, el reino de la materia, el reino de la verdad y el reino del espíritu. Esta ordenación óntico-matérica del mundo, le llevó a desacreditar el refugio de la filosofía moderna en los estadios psicologistas como expresión de un falso humanismo. **IZUZQUIZA, Ignacio.** *Ibidem*, pg 151.
6. Su interés continuado por la literatura francesa queda patente en toda su obra. En el ensayo “De Stendhal a Proust” refleja un exquisito conocimiento de la obra de Stendhal y de los registros del tiempo proustiano. En *Cuadernos Hispanoamericanos*. *Ibidem*, págs 22-8.
7. “En estas páginas que escribo, me propongo no favorecer jamás mi carácter, ni siquiera con un defecto (...) Pues bien, yo necesitaría lectores que conocieran los motivos de mis actos, lectores clarividentes, justicieros, feroces, casi divinos, que no vacilaran en escupirme si llegara a mentir. Por eso estas páginas serán siempre inéditas”. **BIANCO, José:** *Las ratas*. Edic, cit. pg 67-8.

8. Ensayo citado, pg 27.
9. "En resumen, me atrevería a decir que casi todo escritor de talento desempeña una función social. Si pinta un estado de cosas ya caduco, le presta por un momento una vigencia artificial y nos ayuda a percibir mejor los hechos contemporáneos (...) Y si habla del presente, de las cosas actuales, por el solo hecho de ocuparse de ellas, contribuye de alguna manera a modificar el mundo en que vive. Como tiene talento, manifiesta realmente un fenómeno, y sabemos que todo fenómeno es el símbolo de una verdad y que todas las verdades, sea cual fuere su índole, deben manifestarse". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 516, Junio 1993, págs 22-3.
10. Ese fenómeno psicológico que él mismo definió en sus novelas como el "olvido consciente" y necesario del artista a la hora de emprender la creación de su obra. Vid. *Las ratas*, pg 10.

Bibliografía

- Bianco, José. 1977. "Rilke y el joven poeta". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 5: 565-6.
- 1987a. *Las ratas. Sombras suele vestir*. Barcelona: Anagrama.
- 1987b. *La pérdida del reino*. Barcelona: B/Z.