

ALBERTO GIORDANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

IMÁGENES DE JOSÉ BLANCO ENSAYISTA

Seguramente a José Bianco le hubiese incomodado que se hable de obra crítica a propósito de los ensayos, las notas y las reseñas que publicó en diarios y revistas culturales durante más de medio siglo. Su confesado desapego por las cosas que escribía y su renuencia a considerarse un escritor de oficio lo hubiesen llevado a rechazar, por excesivas, tanto su identificación como crítico, como la atribución del carácter de obra a la serie errática de escritos en los que testimonió ocasionalmente sus preferencias de lector. Lo cierto es que, a pesar de la sorpresa y el resquemor que seguramente despertaría en su sensibilidad de hombre de letras el cumplimiento de un destino tan institucional, la perseverancia que puso Bianco en satisfacer las dos pasiones que dominaron su vida literaria, “la fruición de la lectura y la necesidad de transmitir esa fruición a otros lectores”¹, terminó por incorporar sus ensayos, bajo la apariencia de una obra moderadamente extensa, a la historia de la crítica literaria en nuestro país. En el capítulo

¹ Enrique Pezzoni: “Bianco: todas las fruiciones”, en *Vuelta sudamericana* 1, 1986; pág. 5.

que esa historia dedica al ensayo de los escritores, entre el humanismo de Victoria Ocampo y Mallea y la “estética de la inteligencia” de Borges y Bioy Casares, sus colegas de *Sur*, la obra de Bianco ocupa un lugar discreto pero definido, al que los investigadores nos aproximamos ansiosos por encontrar otro monumento que justifique nuestra tarea.

Los ensayos de Bianco son nuestro objeto de investigación. ¿Pueden ser también algo más? ¿Podríamos descubrir en ellos algo más interesante, más actual que la efectuación de una determinada política cultural, que la exhibición de un estilo y una moral de la crítica condicionados por la historia y las ideologías estéticas? Al margen del encanto que nos despierta su anacronismo, ¿podríamos reencontrarnos en su lectura con alguno de los problemas que interrogan y delimitan nuestros modos de ensayar la crítica? ¿Qué pueden decirnos a nosotros, que hemos leído a Barthes y a Blanchot, que nos hemos familiarizado con las complejidades e incluso con la disolución de las teorías literarias, estos ensayos de un escritor emparentado con las prácticas literarias del siglo XIX, “un maestro de la *causerie*”, según Molloy², “un epítome de la época en que funcionaron los salones literarios”, según Pezzoni? En las notas que siguen tal vez se puedan encontrar algunas respuestas indirectas para estas preguntas.

Lo primero, y acaso también lo último, que llama la atención al leer los ensayos de Bianco es la agradable persistencia en su escritura de procedimientos característicos de la crítica decimonónica a la manera de Sainte-Beuve (la forma en que la reflexión literaria se articula con el recuerdo de anécdotas) y del estilo sobrio y elegante de la mejor tradición de los ensayistas ingleses. Los ensayos de Bianco están “bien escritos”, según un “ideal de lengua literaria” que supone que “escribir bien es escribir con claridad, con la menor cantidad posible de preocupaciones de tipo formal, tratar de atraer la atención del lector, de divertirlo”³. Si en la prosa de otros ensayistas —Borges, por dar un

² Sylvia Molloy: “Una luz encendida”, en *Primer Plano*, Suplemento Cultural de *Página/12*, 17-5-1992; pág. 5.

³ “El lector es uno mismo”, entrevista de Cristina Forero en José Bianco: *Ficción y reflexión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988; pág. 396.

ejemplo— se prefiguran el desconcierto o la conmoción de un lector sacudido por la irrupción de un modo de argumentar inesperado, en los ensayos de Bianco, escritos con una prosa que quiere ser “lo más tersa posible, y a la vez familiar, conversada”⁴, el lector presupuesto es un camarada con el que se comparten preferencias o al que hay que guiar para que no se extravíe por caminos que lo alejarían de la auténtica belleza. En la figura de Bianco —la que se perfila en la escritura de sus ensayos, pero también en el recuerdo de sus laboriosos años como secretario de redacción de *Sur* y como animador de intensas tertulias en el living de su casa— se condensan, según Pezzoni, “rasgos de esos grandes lectores y escritores del siglo pasado, instalados en su medio como guías, como conductores, como directores de la orquesta que son los textos literarios y los lectores que los ejecutan”. Bianco cultivó, tanto en la escritura de sus ensayos como en los intercambios orales con sus colegas, el arte de la conversación, pero no lo hizo únicamente, como tal vez el anacronismo del imaginario de los salones podría hacérselo suponer, bajo los dictados de una moral de las buenas costumbres, sino también de un modo mucho más apasionado, siguiendo los impulsos, a veces arrebatados, a veces arbitrarios, de su entusiasmo. El culto liberal al respeto por las opiniones del otro y el culto humanista a la verdad, la razón y la justicia, esas dos viejas formas de espiritualidad a las que nunca renunció y que lo identifican como hombre de letras en el sentido moral del término⁵, se sometían en última instancia en las conversaciones de Bianco a lo que Pezzoni llama una “ética de la opinión entusiasta”, de las “decisiones firmes”. El ejercicio de esa ética, discreto y elegante en los ensayos, mucho más vehemente en las tertulias privadas según recuerdan los amigos, obraba en su discurso crítico una especie de desprendimiento, un leve pero sensible desapego de la moral humanista, que hacía posible la afirmación de

⁴ “Estilo, autor y narrativa”, entrevista de Andrés Avellaneda en *Ibid.*; pág. 414.

⁵ A la manera de uno de sus héroes, Voltaire, que “defendió la libertad porque durante toda su vida habría de sentirse escritor, esencialmente escritor” (“Voltaire y la libertad de espíritu”, en *Ficción y reflexión*; ed. cit., pág. 170), o de su admirado Léautaud, que venció su confesada frivolidad porque “se consagró por completo al ejercicio de las letras” (“Diarios de escritores”, en *Ibid.*, pág. 178).

otros valores menos espirituales, más afines a las rarezas y las ambigüedades que se experimentan en contacto con la literatura. La actualidad de los ensayos de Bianco, la posibilidad de que su escritura se revele al destino de objeto de investigación que le hemos impuesto y despierte el deseo de otra escritura, está librada según creemos a la enunciación de esos gestos de entusiasmo que tensionan y reaniman la representación de un proyecto cultural y un *ethos* crítico agotados.

Uno de los lugares privilegiados que eligen los escritores para construir una imagen de sí a través de la que esperan ser reconocidos es el relato de sus comienzos. En la rememoración de las condiciones y el modo de su ingreso a la literatura entredicen el punto de vista desde el que quieren que se los lea, no tanto que se lean sus escritos como que se los lea a ellos como autores. Bianco cedió a la tentación de diseñar su propia imagen a través del recuerdo de su iniciación literaria en el comienzo de una entrevista que, paradójicamente, interrumpió con un llamado a la modestia y la impersonalidad (“No hablemos más de mí. Uno escribe y luego se olvida.”⁶).

Empecé a escribir hace tantos años que me he olvidado cuándo... Lo primero que publiqué era una crítica. Yo era joven; estábamos en el campo y fuimos a la ciudad de Azul. Compré un libro en una librería de Azul y se me ocurrió escribir lo que pensaba sobre él. En la casa donde yo estaba había una colección de la revista *Nosotros*, entonces mandé mi nota a esa revista, a Roberto Giusti y salió publicada. También fue reproducida en una revista francesa porque el libro era de un escritor francés, Jean Jaques Brousson y se llamaba *Itinéraire de Paris a Buenos Aires*. Mi nota era muy favorable al libro cuando, en general, todas las que habían salido en la Argentina no lo eran. [...] ⁷

Al recordar, de un modo anecdótico, cómo fue que ingresó a la institución literaria, Bianco prefiere que sea la casualidad, y no su decisión de convertirse en escritor, la protagonista de la historia. Por azar, buscando algo que lo ayudase a pasar el tiempo, encontró (¡en la librería de un pueblo!) un libro francés que habría de gustarle; porque sí, porque se le ocurrió, escribió lo que pensaba de ese libro

⁶ “El lector es uno mismo”, entrevista de Cristina Ferrero, ed. cit.; pág. 398.

⁷ *Ibid*; pág. 394.

desinteresadamente; y cuando decidió hacer públicos sus pensamientos, otra vez intervino el azar para elegir el destino editorial que iba a tener esa primera nota: si los dueños de casa no hubiesen estado suscritos a *Nosotros*, el joven Bianco tal vez no hubiese elegido la revista de Giusti para su debut. Suscitada por la curiosidad de la entrevistadora, y, a un nivel menos manifiesto, por la propia demanda de reconocimiento, la rememoración de sus comienzos sirve para que Bianco realice una estrategia de autofiguración en la que se entredice el valor de lo anecdótico y casual como condición para un auténtico ejercicio literario, desinteresado por sus efectos. Estos valores, que niegan los afanes del joven dispuesto a hacerse un lugar, son los de quien acostumbra presentarse, en un medio saturado de mezquindades y narcisismos, bajo la apariencia discreta de un escritor que, cumplida su carrera literaria, dice no reconocerse como un profesional. Bianco se recuerda como quiere que lo recuerden, como uno de esos hombres de letras ejemplares, “para quienes lo esencial es la palabra y la obra, y no el efecto, el resultado material de esa palabra y de esa obra”⁸.

Podemos impugnar desde una moral de la literatura más actual los valores que informan esta imagen de escritor con la que Bianco quiere que se lo identifique. También podemos hacer algo más interesante: impugnarlos desde lo que se puede leer en aquella primera reseña publicada en *Nosotros*, obra, afortunadamente, de un joven ambicioso que todavía tenía mucho por ganar y al que las declaraciones de desinterés no podían servirle demasiado. La impresión que deja la relectura de “Sobre el *Itinéraire de Paris à Buenos-Ayres*”⁹, es que Bianco escribió esta nota sobre el libro de Brousson porque ese libro tuvo “la virtud de sacar de quicio a todo el mundo”, porque escandalizó a todos los críticos argentinos. Más que un libro encontrado por azar, parece ser el libro que estaba buscando para poder tramar a partir de él una irrupción polémica en el campo literario porteño. Tan sorprendente

⁸ “Julien Benda”, ed. cit.; pág. 51.

⁹ La reseña, publicada originalmente en *Nosotros*, en enero de 1928, fue reproducida en el “Dossier José Bianco” del número 565-566 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (ed. cit.; págs. 11-13) y de allí la citamos.

como la voluntad de oponerse al conjunto de “la crítica”, a la que presenta como un bloque homogéneo, cohesionado por sus prejuicios, es la convicción con la que el crítico de sólo veinte años impone, mientras comenta el libro de Brousson, una perspectiva sobre las relaciones entre literatura y moral que sabe paradójica. Las memorias del secretario de Anatole France escandalizaron a los críticos oficiales (el único mencionado explícitamente es —¡nada menos!— el de *La Nación*) porque en ellas el maestro aparece, impiadosamente, con todas sus duplicidades y sus miserias espirituales. Contra ese consenso fundado en la identificación del arte con los buenos modales, el joven crítico afirma que no hay que reprochar las faltas de respeto del “irreverente secretario”, sino que hay que agradecerlas, porque nos dan una imagen de France vívida, a la vez encantadora y exasperante, una imagen conmovedora, que puede irritar pero también enternecer porque está desprovista del “*maquillaje* convencional que desfigura la fisonomía de los hombres célebres y pretende convertirlos en seres completamente distintos de los demás”. “Por otra parte —agrega, y este agregado es para nosotros esencial porque muestra, más allá de los debates críticos, dónde autoriza el ensayista sus juicios más potentes— el libro es entretenido, de fácil lectura y está muy bien escrito.”

Lejos del culto al desinterés, que acaso ya admiraba en otros escritores pero que todavía no podía profesar, Bianco ingresó en la literatura argentina a fines de la década del veinte tomando la apariencia, que construyó y sostuvo en sus intervenciones, de un crítico con convicciones estéticas muy firmes, animado por un espíritu polémico, que sabe que para legitimar su lugar tiene que establecer alianzas y declarar antagonismos. Esta imagen es la que instituye no sólo la retórica de su primera nota, sino la del conjunto de sus colaboraciones en *Nosotros* durante 1928.¹⁰ Cada intervención del joven Bianco, ya sea que se trate de destruir la novela de un debutante o los relatos de un

¹⁰ Debemos al trabajo de investigación sobre los ensayos de Bianco que realiza actualmente Julieta Lopérgolo la posibilidad de revisar este corpus todavía no reeditado.

“veterano”, o de elogiar la prosa ligera de una memorialista que no aspira a ser reconocida como escritora¹¹, es una contundente toma de partido en favor de la eficacia estética del estilo sencillo, de la sobriedad y la elegancia en la escritura, contra las imposturas de los estilos pretenciosos, contra “ese énfasis que hace estragos en nuestra literatura, tan inclinada, por desgracia, a las actitudes impropiedades fundamentales”¹². El joven crítico es un moralista irónico, que prefiere posar de frívolo antes que pasar por serio, y que viene a recordarles a sus colegas y a los lectores que la voluntad de escribir “cosas trascendentales”, ese hábito enraizado en la indigente cultura nacional, conspira contra los auténticos valores literarios, contra la posibilidad de que un texto resulte interesante y encantador.

Como ocurre siempre que es un escritor el que ensaya sus juicios críticos, Bianco escribe sobre qué debe ser la literatura desde lo que supone es o llegará a ser su propia literatura. La moral de la forma por la que milita en sus colaboraciones en *Nosotros* es la misma que justifica su poética del relato ambiguo, tal como comenzará a manifestarse un par de años después con la publicación de “El límite”, su primer cuento. En esas tempranas intervenciones críticas Bianco formula, según Prieto Taboada, “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”¹³. La interpretación de Prieto Taboada remite a los dos textos más interesantes del corpus que estamos revisando, la reseña sobre *Aquelarre* de Eduardo González Lanuza (*Nosotros* 225-226, febrero-marzo 1928) y el ensayo sobre *Los caminos de la muerte* de Manuel Gálvez (*Nosotros* 230, julio 1928). El joven crítico, que también es, secretamente, un

¹¹ Nos referimos, respectivamente, a las reseñas bibliográficas sobre *La locura de Nirvo* de Rodolfo Del Plata (*Nosotros* 225-226, febrero-marzo 1929), sobre *La jugadora de póker* de Enrique García Velloso (*Nosotros* 228, mayo 1928) y sobre *Recordando* de Lucía Láinez de Mujica Fariás (*Nosotros* 231, agosto 1928).

¹² “*París-Glosario Argentino*, por Roberto Gache”, reseña bibliográfica en *Nosotros* 233, octubre 1928; págs. 115-116.

¹³ Antonio Prieto Taboada: “Ficción y realidad de José Bianco (1908-1986)”, *Revista Iberoamericana* 137, 1986; pág. 959.

joven narrador, arremete con idéntico impulso irónico sobre quien sabe por encima suyo y sobre quien reconoce a su lado: ajusta cuentas tanto con uno de sus pares como con uno de los supuestos maestros de la ficción nacional. González Lanuza le interesa menos por sí mismo, que por ser un representante de los “jóvenes de la nueva generación”, esos otros jóvenes que irrumpieron escandalosamente en la literatura argentina proclamando su voluntad de ruptura. El juicio de Bianco a propósito de las pretensiones vanguardistas de estos escritores está fundado seguramente en el recelo que le provocaba su excesiva visibilidad institucional, pero también en una lúcida ética literaria que lo lleva a sospechar de cualquier moral de escuela y a no confundir los efectos de las políticas culturales con los de las poéticas que presuponen efectivamente los textos. “En estos jóvenes novísimos —escribe—, contrariamente a lo que se cree, hay mucha más sujeción y disciplina que anarquismo y espontaneidad”. La nota sobre la novela histórica de Gálvez, la única que, dado el prestigio de ese autor, no se publica en la sección de reseñas bibliográficas, es la más extensa y la más violenta en cuanto a la intensidad del gesto descalificador. El recurso constante a la burla y la ironía aproxima esta intervención polémica a las insidias del arte de injuriar. De tan estereotipado, el estilo de Gálvez parece, según Bianco, menos literario que el de un editorial de *La Nación*; la falta de sinceridad en sus modos de evocar narrativamente los episodios históricos y sus limitaciones para imaginar un personaje o una escena le resultan, sencillamente, “soporíferas”; su afición al melodrama y las truculencias le recuerdan la prosa de un “gacetillero policial”. Enfrentado a la engañosa profundidad de una escritura que quiere imponerse como magistral, el aprendiz de crítico no disimula su falta de respeto y argumenta la necesidad de demoler al impostor. De un maestro como Gálvez sólo se pueden esperar ejemplos negativos: “Los jóvenes novelistas argentinos deberán considerar *Los caminos de la Muerte* como la antítesis de la obra que es de desear que realicen”. (En los márgenes de la demolición a la que somete el verismo de Gálvez, Bianco propone una imagen luminosa del novelista como *sonámbulo*, como conciencia adormecida por la fascinación del mundo imaginario que creó, que anticipa las ambigüedades de la voz narrativa en *Sombras suele vestir* y *Las ratas* y prefigura la teoría de Saer sobre la *somnolencia*

como medio natural de la narración¹⁴. Este hallazgo de ensayista es un suplemento de la intervención crítica, y es también la razón de que la crítica no se cierre sobre sí misma, satisfecha por el cumplimiento de sus intenciones retóricas.)

Bianco se desempeñó en varias ocasiones como antólogo de su propia obra crítica. Siempre dejó fuera de la selección sus colaboraciones en *Nosotros*. Seguramente, y con razón, consideraba que las pequeñas reseñas, en algunos casos de autores olvidados, no merecían ser recuperadas, pero otras tienen que haber sido las razones que lo decidieron, cada vez, a olvidar su nota sobre Galvez. El espectáculo, para nosotros tan atractivo, de un joven escritor extremando la potencia de sus recursos críticos para poner las cosas en su lugar y, de paso, definir un lugar como propio, tal vez lo incomodaba porque presentía que su reaparición podía llegar a perturbar el proyecto de autofigurarse como un hombre de letras desinteresado por las coyunturales batallas literarias. Tal vez por eso en ninguna de las antologías que preparó o supervisó se pueden encontrar ensayos de una violencia crítica semejante a la que exhibe la nota contra Gálvez. Tal vez por eso, si exceptuamos los apuntes ligeramente irónicos que escribió poco antes de morir “En defensa de *El amante de Lady Chatterley*”¹⁵ para rectificar algunas apreciaciones de David Lagma-novich, no se pueden encontrar siquiera ensayos en los que la polémica funcione como estrategia dominante.

Bianco solía repetir la sentencia de Gide según la cual la moral es “una dependencia de la Estética”. Su convicción en que los mejores valores para juzgar las obras literarias son los que provienen de la singularidad de sus búsquedas estéticas, lo llevaba a acordar con Proust en que “la única prueba que tiene un escritor de haber escrito útilmente y según la verdad reside en el goce que su obra le proporciona”¹⁶, a reivindicar la diversión contra la exigencia de “profundidad”, esa superstición tan

¹⁴ Cfr. Juan José Saer: “Narrathon”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires; Ariel, 1997; págs. 155 y ss.

¹⁵ En *Ficción y reflexión*, ed. cit.; págs. 260-264.

¹⁶ “Moral y literatura. Una encuesta de la revista *Sur*”, en *Ibid.*, pág. 409.

habitual entre los intelectuales argentinos¹⁷, a rechazar cualquier forma de literatura edificante. Este Bianco, tan próximo del Borges impertinente que estima las ideas religiosas o filosóficas por su potencia estética, es el que considera que en un ensayo literario las ideas valen por la verdad que encierran pero, sobre todo, por lo que hay en ellas “de singular y atractivo para la sensibilidad de un poeta, [por] lo que tienen de paradójico”¹⁸. Pero hay también otro Bianco, que coexiste con el que afirma la inmanencia de las búsquedas estéticas, y es el que considera que filosofía, literatura de imaginación y poesía son sinónimos de “valores espirituales” y que estos valores trascendentales (*verdad, justicia, razón, libertad, persona*) se caracterizan por su abstracción y su universalidad¹⁹. Este Bianco apegado a la doxa humanista, que no puede o no quiere desprender definitivamente la estética de la moral, es el que sostiene, a propósito de la literatura de Mallea, que la búsqueda de la *belleza* es siempre búsqueda del *orden* que se oculta tras la apariencia caótica del mundo²⁰, el que argumenta la eficacia del estilo *bueno* según los términos de una metafísica de la expresión bella porque justa, en la que “las palabras cumplen su verdadera función: borrarse ante la idea que intentan enunciar, convertirse en vehículos imperceptibles de un significado”²¹.

No nos interesa optar por uno u otro Bianco, en primer lugar, porque no hay elección posible, porque el moralista que añora la unidad de belleza, verdad y bien ya no es una figura intelectual verosímil, pero sobre todo, porque lo que nos interpela es precisamente la coexistencia de lo heterogéneo y lo antagónico, los modos en que se manifiesta en algunos de sus ensayos la tensión entre estética y humanismo. Nos

¹⁷ “Siento gratitud por las obras que me divierten. En ese sentido, no parezco argentino. (...) ...en la Argentina, el público inteligente desdeña las obras que lo divierten. Piensa, quizá, que no son bastante profundas.” “Conversación con J. B.”, entrevista de Danubio Torres Fierro, en *Ibid.*, pág. 407.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 404.

¹⁹ Cf. “Julien Benda”, en “Dossier José Bianco”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 565-566, 1997; págs. 50-64.

²⁰ “Las últimas obras de Mallea”, en *Sur* 21, junio 1936; págs. 39-71.

²¹ “Moral y literatura. Una encuesta de la revista *Sur*”, ed. cit.; pág. 408.

parece que el Bianco más interesante es el que no puede evitar o provoca en su escritura crítica la divergencia entre algunas afirmaciones demasiado orientadas por valores trascendentes y la enunciación de impulsos subjetivos que no valen más que por la fuerza con que se quieren imponer. Nos interesa el Bianco que puede abrir y cerrar un extenso prólogo a sus relatos con declaraciones de modestia en las que se refiere a la insignificancia de los recuerdos sobre su propia obra y que al mismo tiempo es capaz someter al lector durante páginas y páginas de ese prólogo a la transcripción textual y nada modesta de casi todo lo que se escribió sobre esos relatos²². Nos interesa el Bianco que, siguiendo a Proust, distingue con precaución y lucidez el *yo* que escribe un texto literario del que se manifiesta en la vida social y las costumbres para declarar la superioridad del primero, pero que al mismo tiempo cede a la fascinación de la presencia de los autores y, a propósito del trato personal que tuvo con ellos, los encuentra invariablemente idénticos o semejantes a sus libros (le ocurre con Borges, Martínez Estrada, Octavio Paz, Benda, Girri y Camus).

La coexistencia de estas dos afirmaciones antagónicas, la del anonimato y la impersonalidad de la obra literaria y la de su continuidad respecto de la vida del autor, nos sitúa en uno de los mejores lugares para leer la tensión entre estética y moral tal como se manifiesta en los ensayos que Bianco escribió sobre distintos autores a la manera de perfiles o retratos espirituales. Como el Sainte-Beuve de los *Portraits littéraires*, a quien no podemos menos que considerar su maestro en esta forma de la crítica, Bianco construye la imagen moral y estética de un autor a partir de la familiaridad con su obra, de las curiosidades encontradas en su correspondencia o en sus memorias y de las referencias dadas por sus contemporáneos o su posteridad, entre las que se encuentran, claro, las de los estudiosos. Con los materiales que provee la erudición, dominada por el *juicio* y organizada por el *gusto* — como quería el autor de los *Lundis*—, compone imágenes que aspiran simultáneamente a la fijeza y a la mutabilidad, imágenes que pretenden capturar el “natural” de un autor y al mismo tiempo exhibirlo en su

²² “Prólogo” a *Las ratas. Sombras suele vestir*, Buenos Aires, Monte Avila, 1985.

irreductible complejidad. “El estudio literario —escribió Sainte-Beuve— conduce siempre al estudio moral”²³. Bianco seguramente suscribiría esta sentencia, y también aquella otra que dice que todo retrato de un autor es a la vez el autorretrato del crítico, pero la rareza de su propio “natural”, modelado por experiencias tan inquietantes como la continua y apasionada lectura de Proust, lo lleva a desplazar o desdibujar a veces el horizonte de moralidad sobre el que se recorta la figura irrepetible de un autor.

Los retratos que Bianco escribió para conmemorar a sus amigos o a otros escritores con los que mantuvo un trato personal suelen ser muy entretenidos, por el recurso constante a las anécdotas, y muy eficaces en cuanto a la definición de una imagen personal del homenajeado a través de la que se lo reconoce como un espíritu atractivo y virtuoso, pero nos terminan decepcionando porque advertimos que la proximidad sentimental con el autor sustituye en ellos la intimidad con su obra²⁴. El relato de las vivencias personales del crítico, incluso si nos conmueve o nos divierte, nos hace añorar la referencia a lo que realmente nos interesa de él, sus experiencias de lectura. Si lo que buscamos en un retrato literario es la imagen singular de aquello en lo que alguien se convirtió por obra de la literatura, las imágenes que componen estos ensayos nos decepcionan, no importa qué tan extraordinario sea el modelo, porque son demasiado personales, es decir, demasiado convencionales.

Tal vez los únicos ensayos en los que Bianco no sacrifica sus inquietudes y sus perplejidades de lector para favorecer el acabado de una imagen que condense los valores estéticos y humanos de un autor con el que tuvo ocasión de conversar sean los que escribió sobre Julien Benda. La familiaridad con el gran hombre, al que frecuentó durante su estancia parisina en la posguerra, e incluso la certidumbre de la identidad entre lo extraordinario de su personalidad y la de su estilo (“Julien Benda hablaba como un libro, como un libro de Julien Benda.”), no le impiden apreciar e incorporar a su retrato las ambigüedades y las

²³ Sainte-Beuve: *Retratos literarios*, Buenos Aires, Estrada, 1947, pág. LXXIX.

²⁴ Nos referimos a sus ensayos sobre Victoria Ocampo, Borges, María Luisa Bombal, Martínez Estrada y Camus.

contradicciones que proyecta sobre esa figura ejemplar el recuerdo de una obra sometida a los equívocos y las incoherencias de la escritura. En “Visita a Julien Benda”²⁵, de 1957, Bianco transcribe, apelando a su memoria y a su imaginación, una entrevista con el autor de *La Trahison des Clercs* que tuvo lugar en el “inhóspito cuarto de un hotel de segundo orden” atestado de libros y papeles. A la manera de los narradores realistas, deriva de la descripción del ambiente la caracterización del personaje: Benda aparece en las primeras páginas del ensayo como la encarnación perfecta del intelectual desinteresado por todo lo que no sea la creación de su obra. Pero de a poco, gracias a la sensibilidad del retratista para escuchar y transcribir las afirmaciones de su modelo pero también los tonos con que las enuncia, se va perfilando una figura desdoblada. Tal como Bianco lo recuerda en su escritura, desde una proximidad conmovida y extrañada, Benda se nos aparece tan irresistible como insoportable. La tensión entre el énfasis excesivo y la elegancia que recorre todas sus argumentaciones, la “serena violencia” con la que busca afirmar sus ideas contra todos, despierta al mismo tiempo rechazo y admiración. En los dos ensayos siguientes, “De nuevo Julien Benda” y “El escritor y sus palabras”²⁶, de 1956, Bianco profundiza su lectura de las ambigüedades que provoca la coexistencia en la imagen del autor de *La France Byzantine* dos figuras heterogéneas, la del *clerc* y la del escritor. Benda es “un campeón demasiado humano del idealismo inhumano” que “predica con harta vida y pasión el renunciamiento a la vida y las pasiones”. Acaso porque su adhesión a las tesis de Benda ya no es tan fuerte, o tal vez porque la simpatía que lo liga a ciertas convicciones de este autor no necesita ejercerse masivamente, Bianco reconoce que algunos de sus razonamientos le interesan menos por su apariencia de verdad que por lo que tienen de curioso u original, porque son “literariamente válidos”. Más que un gesto impertinente, a la manera de los de Borges leyendo la filosofía como literatura fantástica, este interés en la potencia estética de un argumento antes que en las pretensiones de su contenido doctrinario es la condición para que Bianco construya el retrato más

²⁵ En *Ficción y reflexión*, ed. cit.; págs. 214-218.

²⁶ *Ibid.*; págs. 222-228 y 229-231 respectivamente.

atractivo y también más auténtico de Benda, el de alguien que, sin proponérselo, y a veces sin saberlo, llevó la escritura intelectual hasta el límite de sus posibilidades y en ese límite experimentó “que la sensibilidad y la inteligencia, que el pensamiento y el estilo son inseparables, y que las ideas, por abstractas que sean, están sometidas a la forma material que las hizo posible”.

En su retrato de Victoria Ocampo Bianco precisa un rasgo que se podría reconocer en otros escritores de *Sur*, incluso en él mismo: “profesaba el culto de los valores espirituales encarnados en escritores y artistas a los que había transferido su parte de credulidad”²⁷. Como la autora de los *Testimonios*, Bianco adhiere a una serie de valores espirituales que remiten a la tradición humanista liberal y que él también suele encontrar encarnados con mayor frecuencia en los dominios estéticos que en los siempre desasosegantes dominios de la realidad política y social (“Quiero que en la vida haya la misma libertad que en la buena literatura, la misma diversidad de opiniones.”²⁸). Pero a diferencia de Victoria, en quien la creencia se confunde a veces con la simple ingenuidad, Bianco ama lo ambiguo, los matices inciertos, y esa atracción por lo desconocido puede llevarlo a suspender sus adhesiones morales más obvias y a descubrir rasgos admirables en figuras de artista poco comprometidas con la representación de valores trascendentes.

En la dirección abierta por el párrafo anterior se puede intentar una lectura simultánea de los retratos que Bianco dedicó a Casanova y Fénelon para alivianar la excesiva consistencia moral de las figuras con las que tradicionalmente se los asocia, la del libertino y la del hombre de la Iglesia, y para proponer un modo de lectura más activo que el que responde a la exigencia de identificarlos con la presencia o la ausencia de determinadas virtudes²⁹. En los dos casos Bianco se aproxima a la singularidad del retratado desde una perspectiva

²⁷ “Victoria”, en *Ibíd.*; pág. 234.

²⁸ “Sobre las memorias”, en “Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)” reunidas por Juan Gustavo Cobo Borda, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 516, junio 1993; pág. 37.

²⁹ Ver “Casanova” (1929) y “Postrer etapa de Fénelon” (1935), en *Ficción y reflexión*, ed. cit.; págs. 135-138 y 139-143, respectivamente.

inesperada mediante el recurso a un tercer autor que cumple una función mediadora. A Casanova entra por la admiración de Sainte-Beuve; a Fénelon, por la veneración de Voltaire. La evocación de la aptitud moral que les permitía a uno y otro apreciar lo que no se le parecía en nada es el punto de partida para un recorrido que va de la ponderación de los contrastes a la decidida afirmación de lo ambiguo. ¿Qué descubre Bianco en las *Memorias* de Casanova? Algo sorprendente: la ética del libertino, la ética de quien carece de sentido moral. El “licencioso veneciano” era un aventurero sin escrúpulos, un pecador irredimible, pero su despreocupada vitalidad, su astucia y su audacia, esas pasiones felices que se condensan en su “desafuero” y su “inconducta”, permitían “a todas sus facultades brillantes, rápidas, osadas, desenvolverse sin medida y sin escrúpulo”. En la prosa ligera de Casanova Bianco descubre la afirmación de una ética que nos recuerda lo que Foucault llamará varias décadas después una *estética de la existencia*, la ética dichosa del que sólo acepta como bueno lo que intensifica su alegría y aumenta su potencia de actuar. No menos actual (nos referimos a nuestra actualidad) es lo que descubre en la obra de Fénelon: el pensar como un movimiento descentrado cuyo rigor depende, no de su coherencia, sino de su capacidad para experimentar y dar forma a la tensión entre la particularidad absoluta de los matices y las estructuras generales de la razón. “¿Las ideas opuestas se presentaban en su espíritu simultáneamente? ¿O sucedía que al desarrollar una idea la utilizaba en forma tal que ya las últimas prolongaciones parecían confundirse con su antítesis?” Como sea, reconoce Bianco en el comienzo del ensayo, siempre resulta difícil “indagar qué pensaba [Fénelon] en última instancia”. Lo reconoce, no como quien señala la incomodidad de un obstáculo o la presencia exasperante de un límite, sino como quién se recuerda, antes de emprender la marcha, que hay más de un camino posible y que, afortunadamente, todavía no sabe cuán lejos podrá llegar.

Como para Sainte-Beuve, el crítico es para Bianco “un hombre que sabe leer, y que enseña a leer a los demás”³⁰. Ese saber y las formas de

³⁰ Sainte-Beuve, *op. cit.*; pág. XXXI.

transmitirlo requieren estudio, destrezas retóricas, y el ejercicio de dos facultades superiores, la inteligencia y el gusto. Pero todas estas competencias admirables no tienen más que un alcance limitado, si el crítico no cumple con una condición ética, la disponibilidad para desprenderse de los estereotipos morales que, mientras no lee, mientras vive las satisfacciones o los desencantos de cualquier existencia personal, le garantizan la conformidad consigo mismo. El crítico es el que aprendió en sus lecturas, y aprendió después a enseñarlo mientras escribe, que para aproximarse a una obra literaria hay que desear también su reticencia, que el buen lector no es el que impone su voluntad de comprensión, sino el que se atreve a suspenderla para dejarse conducir por señales ambiguas. Como el lector de Casanova que él mismo fue y que quiere que aprendamos a ser, el crítico es para Bianco alguien que “corresponde desprevenido al llamado [de un autor], y cuando pretende echarse atrás ya es demasiado tarde”, ya no puede ni quiere dejar de experimentar la inquietud y el goce, “los sentimientos complejos, indefinibles” que acompañan su conversación con lo desconocido.

...la lectura, ese goce a la vez apasionado y sereno...
Marcel Proust, Días de lectura

Bianco fue un hombre de *Sur* quizá menos por sus aciertos estéticos, siempre singulares, que por algunas limitaciones que compartió con otros escritores identificados con el proyecto cultural de la revista. No nos referimos a las obvias limitaciones ideológicas de lo que aquí, simplificando, hemos llamado doxa humanista, sino a otras que tienen que ver con la especificidad de la práctica literaria. “A *Sur* —escribe Jorge Panesi— le faltó reflexión crítica específica sobre la dificultosa y mudable especificidad de lo literario, que confundió con el arte del buen decir y del decoro estilístico”.³¹ Basta con recordar las

³¹ En “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000; pág. 61.

afirmaciones de Bianco sobre la “claridad” como atributo de la literatura “bien escrita”, para reconocer en su discurso esa confusión que Panesi señala como propia de *Sur*.³² Claro que por ser un narrador, un traductor y un crítico de talento, Bianco disponía de un saber técnico y una perspectiva específica sobre los problemas literarios que desbordaban ampliamente los límites fijados por los estereotipos de la claridad y el decoro, pero a ese saber y esa perspectiva les faltó un discurso que los articulase conceptualmente y sólo pudieron manifestarse indirecta o fragmentariamente.

Los más interesantes fragmentos teóricos diseminados en los ensayos de Bianco son los que se refieren a la realidad de la ficción, al poder que tiene la ficción de hacer sensible los aspectos desconocidos de la realidad, lo que ésta desconoce de sí misma, a partir del olvido de sus imágenes convencionales. El escritor —dice— “olvida la realidad para darnos su esencia”³³, nos aproxima al misterio de su inesencialidad porque, sin representarla, la evoca como una dimensión inquietante en la que lo próximo y lo distante, lo familiar y lo extraño, convergen. El arte del escritor consiste en “prestar al hecho real lo que acaso le faltaba: su acento justo, sus virtudes sugestivas”³⁴, en imponer la ficción como más cierta, como más real que realidad. Este es, según Bianco, el sentido en el que hay que interpretar la célebre paradoja de Wilde “la vida imita al arte”: la ficción es más real que la realidad porque experimenta los equívocos y las incertidumbres que la realidad tuvo que rechazar para volverse inmediatamente reconocible, porque “nos

³² La claridad es también para Bianco un atributo de la crítica “bien escrita”, a la que caracteriza por el uso de un estilo “comprensible”, desprovisto de jergas en boga y seudotecnicismos (Cf. “Sur”, en *Ficción y reflexión*, ed. cit.; págs. 322-323). ¿Cómo no recordar aquí las lúcidas reflexiones de Barthes en el comienzo de *Crítica y verdad* sobre el rechazo a las jergas, en nombre de la claridad (digamos, lo comprensible), como un síntoma de intolerancia frente al lenguaje del otro? ¿Cómo no recordar que las leímos en español gracias a la traducción de Bianco?

³³ “La Argentina y su imagen literaria”, en *Ficción y reflexión*, ed. cit.; pág. 153.

³⁴ “*El corte*, de Fernando Sánchez Sorondo”, en “Páginas dispersas de José Bianco (1908-1986)” reunidas por Juan Gustavo Cobo Borda, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 516, junio 1993; pág. 32.

interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos”.³⁵

Bianco teoriza en sus ensayos de un modo fragmentario, por medio de digresiones que descubren en la singularidad de un autor o una obra la presencia de leyes literarias generales, o bien de un modo menos perceptible, actuando un saber sin enunciarlo, suspendiendo, por fidelidad a lo irrepetible de un encuentro, la voluntad de generalización sin la cual parece no podría ejercitarse la crítica. Este modo incierto de teorización no se sostiene en la inteligencia del ensayista, esa fuerza admirable que anima en su escritura el salto a lo general, sino en la potencia de un estilo de transmisión que responde a la presión de afectos intransferibles. Se trata de *teorías en acto* (acaso las únicas teorías en las que la literatura no está por completo ausente) cuya existencia conjetural depende exclusivamente de la convicción con la que alguien las recibe. En este sentido, si decimos que “Marcel Proust a los sesenta años de su muerte”³⁶ es, además de un ensayo extraordinario que las antologías del género en nuestro país deberían incluir, *una teoría en acto de la lectura y de la escritura ensayística*, este enunciado no reconoce ni reclama otro fundamento más que la fuerza con la que ese ensayo conmovió nuestra sensibilidad crítica. Descubrir la eficacia teórica de este ensayo tan poco pretencioso, casi didáctico, es tal vez el único modo en que sabemos agradecerle el deseo de imaginar y escribir que nos transmitió.

Proust era para Bianco el novelista más importante del siglo XX, y también algo más íntimo y difícil de precisar: un punto de vista desde el que solía aparecer situado al pensar o escribir sobre casi cualquier cosa. El autor de la *Recherche* es, además de una referencia constante, el tema de varios de sus ensayos y no por casualidad algunos de esos ensayos se encuentran entre los mejores que escribió. Pensamos en “Proust y su madre” y, claro, en “El ángel de las tinieblas”, dedicado a la imposible amistad entre Proust y Léautaud, con el que ganó en 1973 el premio literario *La Nación* destinado a ensayos inéditos. “Marcel

³⁵ “Viaje olvidado”, en *Ficción y reflexión*, ed. cit.; pág. 148.

³⁶ En *Ficción y reflexión*, ed. cit.; págs. 330-334.

Proust a los sesenta años de su muerte” es el último de la serie y el más autobiográfico. Bianco lo escribió a los setenta y cuatro años, cuatro años antes de morir, para conmemorar la grandeza de un autor amado y, sobre todo, las circunstancias en las que surgió ese amor. Como si hubiese sabido que era la última ocasión en la que daba testimonio del vínculo dichoso que lo unió a Proust por más de medio siglo, se despidió de su obra de una manera proustiana, tomándose a sí mismo como objeto de reflexión, transformándose él mismo (pero hay que ver de qué sí mismo hablamos) en un espectáculo.

Bianco recuerda, al comenzar el ensayo, el “asombro un poco mágico” que le produjo Proust cuando lo leyó por primera vez en 1924, un asombro que ya nadie podrá experimentar porque para cualquier lector, desde hace décadas, incluso antes de que se enfrente a una de sus páginas, Proust es uno de los pilares de la narrativa contemporánea, una voz familiar de la que ya escuchó, sin saber, ecos en la voz de otros narradores. El propósito no declarado del ensayo es recuperar algo de ese asombro, no sólo recordarlo a través de anécdotas, sino, de algún modo, revivirlo. Como en las buenas autobiografías, las que fueron ganadas por la literatura, Bianco trata no sólo de representar lo que le ocurrió en el pasado cuando se le reveló la obra de Proust, sino de hacer que ese encuentro mágico resuene en el presente y lo transfigure, que pase a través de él como la promesa de un descubrimiento inminente, a punto de ocurrir. (Sólo en este sentido puede decirse que un ensayo es una autobiografía de lecturas, cuando su escritura toma la forma del recuerdo y es la ocasión de que el ensayista vuelva a ser un niño que aprende a leer y no sólo un adulto memorioso que exhibe cómo sabe hacerlo).

Después de la alusión al asombro que provocaba la lectura de la *Recherche* cincuenta años atrás, el ensayo se convierte en el relato de cómo y en qué circunstancias el joven Bianco, todavía un adolescente (“Acababa de cumplir diecisiete años.”), sufrió por primera vez el encantamiento de la escritura proustiana. La historia, que es una historia de amor, comienza, como muchas, con una decepción. Bianco recuerda haber comprado los tomos de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* para cumplir con la obligación de leer a un autor cuya gloria no dejaba de crecer. Bastó que hojease el primer tomo para reconocer que “no

comprendía nada”: el estilo y los procedimientos le resultaron demasiado extraños y desconcertantes. Antes de pasar las primeras cincuenta páginas, abandonó la lectura. El flechazo ocurrió unos meses después, gracias a la intervención de un amigo (tal vez la figura del *go-between*, del intermediario, sea tan importante en los ensayos de Bianco como en sus narraciones).³⁷ Este amigo, un joven con curiosidades literarias que luego se convertiría en sacerdote, le sugirió comenzar la lectura de la *Recherche* por *Un amour de Swan*, cuya estructura no difiere demasiado de la de las novelas corrientes. Bianco siguió el consejo, y entonces sí, de la mano de la historia de Swan y Odette, esa historia vulgar de amor y de celos entre dos personajes banales, un mundano y una *cocotte*, sucedió el “verdadero encuentro con Proust”.

“¿Cómo era posible que un libro poblado de seres tan poco atractivos, un libro en que no sucedía nada, o casi nada, pudiera ser de un interés tan vertiginoso? Me lo preguntaba sin preguntármelo, inconscientemente. Lo único que hacía era leer.” La enunciación de esta pregunta, pregunta de ensayista que se interroga, no por el valor de un texto en general, sino por las razones irrepetibles de la conmoción que le provoca su lectura, señala la proximidad del crítico, que es un literato profesional, con el lector “común” o “ingenuo” que alguna vez fue, y, al mismo tiempo, anticipa la posibilidad de su distanciamiento. La pregunta preserva el punto de vista singular del lector, pero su sola enunciación podría dar lugar al olvido de esa singularidad, si la respuesta desplaza la atención desde el misterio inconsciente de una lectura apasionada, que no sabe ni necesita saber por qué ocurre, hacia los dominios de alguna moral de la literatura en donde ese capricho encontraría una justificación. Ese desplazamiento es, por lo general, inevitable, pero hay modos (los modos del ensayo, diferentes por naturaleza de los protocolos de la crítica) de desplazarse y al mismo tiempo mantenerse más acá de cualquier efectuación moral. Mientras que el lector lo único que hace y quiere es leer, el ensayista quiere

³⁷ En el Prólogo a las *Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor* (Buenos Aires, Celtia, 1984), Hugo Beccacece estudia los desplazamientos de deseo que propicia la figura del *go-between* en “El límite” y *Sombras suele vestir*.

saber por qué al leer ocurren ciertas cosas. A veces, por querer saber y escribir sus hallazgos, transforma esas cosas inciertas, esos afectos innombrables, en valores y se olvida de sí mismo como lector para representarse como crítico. Otras veces la fuerza de la pasión que lo liga a una obra resiste el olvido, se apodera de su voluntad de conocimiento y escritura, y lo hace entrededir, más acá de cualquier protocolo o estrategia, la rareza y la ambigüedad de su sensibilidad y de lo que la conmueve.

La diferencia del arte narrativo proustiano respecto del de otros novelistas es la razón que encuentra Bianco para explicarse el interés vertiginoso que despertó en él *Un amour de Swan*. Ese modo de novelar tan poco novelesco, que prescinde de aventuras y peripecias, que suspende constantemente el desarrollo de la intriga y presenta un mundo, como el mundo, sin origen ni fin, es el modo que tuvo que inventar Proust para narrar, según su lógica, sin imponerle una perspectiva extraña, el desenvolvimiento necesariamente anómalo y equívoco de una historia de amor. En pocas líneas Bianco resume las alternativas principales de esa historia dejándose guiar por el recuerdo de la impresión que le causaron en aquella primera lectura, “impresión —dice— que redundaba en beneficio de uno mismo, porque llegábamos a olvidar la existencia del novelista. Éste, al prestarnos su mirada, conseguía desaparecer, y uno creía estar descubriendo las cosas por cuenta propia, lograba sentirse infinitamente lúcido...” La fuerza del encantamiento dominaba a tal punto la lectura, que al olvido de la existencia del autor seguía la del propio acto de leer (“Por momentos, olvidaba que estaba leyendo”). Y cuando al encontrar una metáfora sorprendente, que formulaba equivalencias inauditas, recuperaba la conciencia de que ese mundo desplegado ante sus ojos era obra de un gran novelista, la reaparición del autor, lejos de debilitar el encantamiento, lo potenciaba hasta el punto de provocar, por un exceso de interés, la suspensión de la lectura. Como esos goces que, de tan intensos, sólo pueden sostenerse si, de tanto en tanto, se los interrumpe para después recomenzar, la gratitud hacia el autor reencontrado era tanta, “que cerrábamos el libro y por unos minutos dejábamos de leer”. Además de una teoría en acto de la escritura ensayística, que dice que el ensayista únicamente escribe sobre lo que lo conmovió para intentar

recuperar la fuerza de esa conmoción, para que *eso* lo siga conmoviendo, “Marcel Proust a los sesenta años de su muerte” es también una teoría en acto de la lectura, que dice que el olvido es la condición de los placeres del texto y la suspensión, la prueba de sus goces.

Bianco eligió homenajear por última vez a Proust presentándolo como nadie más podía hacerlo, de un modo ni superior ni inferior a otros, simplemente, irrepetible: “en el mismo orden —dice— en que se me apareció cuando lo leí por primera vez”. Ese orden es, en principio, el orden cronológico que reproducen las secuencias de un relato autobiográfico, pero en un nivel menos perceptible —es también un orden de otra naturaleza, el orden de los afectos que intervinieron en la lectura y el de los que intervienen en su rememoración. Al recordar cómo se le reveló el genio de Proust, Bianco escribe más de lo que cuenta, entredice otros afectos y otras historias que rodearon su encuentro con la *Recherche* y al hacerlo evoca, sin representar, imágenes de sí mismo lo suficientemente ambiguas como para desprenderse a la vez de los protocolos críticos y de los modos de su ensayo.

La primera imagen se recorta en el interior de un paréntesis. El encanto novelesco de las vidas tediosas de Swan y Odette hacía pensar al joven Bianco que tal vez su propia y tediosa vida fuese tan rica y novelesca como la de los personajes de Proust. La frase que recuerda esta reflexión entusiasmada se interrumpe durante varias líneas por otra reflexión entre paréntesis: “(¿qué muchacho, a los diecisiete años —pregunta el hombre de más de setenta—, en aquella época, no ha encontrado la vida tediosa? ¿Qué muchacho, a esa edad, sobre todo si tiene aficiones intelectuales, no ha deseado que los años transcurran para empezar a vivir, como si no estuviera viviendo ya, y viviendo intensamente? Cuando los años pasan, nos damos cuenta de ello. Lo que se llama ‘la edad ingrata’, lejos de serlo, es una de las edades más fecundas. Creo que esto lo dice el mismo Proust, pero en caso de que no lo diga, me permito sostenerlo yo)”. Bianco se desvía del relato de su encuentro con Proust a través de esta digresión propia de un moralista, pero el trazado de ese desvío no hace más que reunirlo otra vez con el autor de la *Recherche*, y esta vez de un modo singular, que todavía no había experimentado. Qué importa quién es el autor de esa reflexión sobre las virtudes de la adolescencia. En el orden de los

afectos que moviliza la escritura de este ensayo, Bianco y Proust pueden, por un momento, confundirse y las palabras de uno ser las del otro. ¿Efecto de identificación? Más bien parece algo menos frecuente: un efecto de fusión, en el que las dos subjetividades, antes que reconocerse una en otra, se pierden en favor de una enunciación impersonal.

La segunda imagen se desenvuelve a partir de un detalle, una anotación casual y mínima, o, para ser más precisos, a partir de una “X” que señala la falta de esa anotación. “No deja de tener gracia —escribe Bianco a propósito del amigo que facilitó su entrada al mundo de la *Recherche*— que un sacerdote me haya inducido a leer una obra cuyo espíritu es tan agnóstico en materia religiosa. Pero yo seguí su consejo, y Fray Mario Agustín X —omito el apellido— y *Un amour de Swann* están unidos a mi segundo y verdadero encuentro con Proust.” La omisión del apellido del intermediario contamina momentáneamente de ambigüedad el curso del ensayo. ¿Por qué se resiste Bianco a darnos esa información? ¿De qué preserva al amigo de entonces, si de eso se trata, al mantener cierta incógnita sobre su identidad? Haber iniciado a un adolescente en la lectura de Proust no es una falta tan grave, ni siquiera para un religioso. Por lo demás, el gesto es paradójico: la omisión del apellido y el reconocimiento de esa omisión llaman la atención del lector sobre la identidad del futuro fraile como no lo hubiese hecho la presencia del nombre completo. A menos que el gesto no esté dirigido al lector, o que él no sea su único ni principal destinatario, y de lo que se trate, precisamente, sea de darle a la figura de ese amigo un relieve singular, una presencia que excede el ritual del agradecimiento ¿La innecesaria discreción de Bianco será tal vez un modo indirecto de comunicar algo que no puede o no debe nombrar, un modo elíptico de ser indiscreto?

La ambigüedad transforma el nombre incompleto del amigo en una imagen, que es, como toda imagen, presentificación y reserva de sentido, un contacto a distancia. En ese salto a lo imaginario, que le impone a nuestro comentario los riesgos y las venturas de la imaginación, el joven que será sacerdote y el joven que será escritor son ya personajes de una historia, otra historia, que el ensayo no cuenta pero a la que quiere aludir. Una historia inconfesable, suponemos, por eso la conveniencia de omitir un detalle que podría resultar

comprometedor; una historia inolvidable, también, por eso el deseo de evocarla después de medio siglo, llamando la atención sobre lo omitido. Al recordar los comienzos de su amor por Proust, y en esos comienzos la historia de Swann y Odette, Bianco no pudo dejar de recordar una tercera historia, la de los amores adolescentes de dos jóvenes con curiosidades literarias.