

Hernán Lara Zavala

# De sombras y fantasmas

(la sutileza narrativa de José Bianco)

para seguir hablando de sus muertos y narrar al amparo del crepúsculo la aparición del familiar fantasma.

R. López Velarde

José Bianco (1909) ocupa un lugar un tanto difuso en el campo de la literatura latinoamericana; perteneciente a la generación de Borges y de Bioy Casares, Secretario de Redacción de la revista *Sur* durante más de veinte años (1938 a 1961) y ampliamente reconocido como "hombre de letras" en nuestros círculos literarios, ha guardado, sin embargo, una autonomía que lo ha mantenido independiente de alardes publicitarios pero que, en ocasiones, lo ha llevado a injustos desconocimientos y omisiones (*The Penguin Companion to Latin American Literature*, por ejemplo, lo excluye de su lista de autores donde figuran Sábato, Torres Bodet, Desnoes, Benedetti y tantos otros, si no inferiores, al menos de la misma estatura literaria que el propio Bianco). Esta situación obedece a dos factores amén de su actitud personal que desconozco: primero a que su obra creativa es parca —algunos cuentos, dos novelas cortas y una larga— y de tenue intensidad; segundo, a que siendo un autor profundamente latinoamericano no ha caído en las manidas tendencias de nuestros escritores en boga: "realismo mágico" (sic), "barroquismo", "literatura comprometida", "novela *avant gard*", etc.

José Bianco se inicia en la ficción como cuentista. A su primer volumen de cuentos, *La pequeña Gyaros* (1932) (prácticamente imposible de conseguir ya que el autor se ha negado a reeditarlos y del que sólo conozco uno de los relatos, *El límite*), le

sigue la que acaso sea su obra más conocida, una novela corta titulada *Sombras suele vestir* (1941). Tanto *El límite* como *Sombras suele vestir* tienen un carácter fantástico si bien el tipo de imaginación que despliegan está más relacionado con una aguda percepción de lo ambiguo que de lo fantástico, entendido como manifestación abierta de lo sobrenatural. En este sentido no es gratuito que se le asocie con un novelista como Henry James cuyas obras (particularmente *The Turn of the Screw*, traducida al español por el propio Bianco) han escapado a toda clasificación en tanto que fantásticas o psicológicas gracias precisamente a la ambigüedad de su carácter.

*El límite* está narrado por un adolescente, Carlos Horacio, que se halla interno en una escuela de Buenos Aires debido a un viaje de sus padres. En su soledad, el muchacho decide visitar a unos parientes: a una tía de nombre Amanda y a su hija Bebé. Ambas mujeres, y en particular su prima, cautivan al muchacho que, intensamente atraído, las visita cada vez que puede y cena con ellas una vez por semana. Al volver a la escuela Carlos Horacio le cuenta a un condiscípulo inglés —Jaime Meredith— todos los detalles de su visita a sus parientes. Jaime, que padece una enfermedad que le provoca ataques esporádicos, comparte la fascinación que estas dos mujeres ejercen sobre el narrador y sigue apasionadamente cada uno de los incidentes que Carlos Horacio vive con su tía y su prima, no siempre expuestos objetivamente por cierto. Un día la prima Bebé se hace de un pretendiente y Carlos Horacio no se atreve a contárselo a Jaime por temor a herirlo. No se lo revela sino hasta que le resulta inevitable ocultarle lo que sucede: su prima se ha comprometido en matrimonio y se va a vivir a Europa. A la mañana siguiente de su confesión, el narrador se entera de que su amigo y condiscípulo ha muerto durante la noche. El título del cuento y las palabras finales del propio narrador ponen de manifiesto el sentido ulterior del relato: "¿Es que puede una persona, sin saberlo, llegar a pesar tanto en la vida de otra? ¿Es acaso posible que a gran distancia, sin proponérselo, pueda su influencia trabajar secretamente en un desconocido? . . . En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. Respetemos el límite si no queremos lanzarnos extraviados por senderos que no tienen fin."

Es curioso observar cómo este relato de juventud prelude los temas que han de servir para la literatura posterior y madura de Bianco: la insistencia sobre la tenue línea que separa a la realidad de la imaginación; la identidad como parte del juego de sustituciones que permite que un personaje viva de otra persona; la fuerza intangible con que las sombras y los fantasmas configuran nuestro mundo haciéndolo real dentro de su irrealidad y la enfermedad —psí-





José Bianco

quica o física— que conduce al individuo a situaciones extremas insospechadas.

En *Sombras suele vestir* el autor tiene ya pleno dominio sobre todos estos temas. El tratamiento que Bianco le da a este relato es mucho más ambiguo que el de *El límite* y los recursos técnicos que utiliza para crear dicha ambigüedad son de una pericia sin precedente en nuestra literatura. *Sombras suele vestir* está compuesta a la manera de un tríptico en el que cada uno de los cuadros deforma y reforma la perspectiva del anterior dejando al lector con una sensación de absoluto desamparo ante la multiplicidad de evocaciones que finalmente plantea el relato. Lo que le permite a Bianco esta movilidad, esta distorsión de una parte de la novela en relación a otra para lograr su efecto de inaprehensibilidad, es su manejo del punto de vista narrativo.

Aunque sea un poco engorroso hacer crítica aludiendo demasiado a la anécdota, permítasenos hacer una apreciación “textual” de esta breve pero compleja novela con objeto de poner de manifiesto algunos de los recursos técnicos de Bianco así como sus sorprendentes resultados.

El primer cuadro de este tríptico que forma *Sombras suele vestir* está visto a través de los ojos de Jacinta, la heroína: “Hoy, como de costumbre, se detuvo ante los ojos de Raúl. . . de la cabeza de Raúl pasó al delantal de la mujer. . .” Es durante esta primera parte que nos enteramos, a través de un narrador, omnisciente pero selectivo en tanto que ha centrado su descripción en las impresiones y reacciones de la heroína, que Jacinta vive con su madre y con su hermano Raúl, que padece de autismo, enfermedad que a la propia Jacinta se le antoja como signo de superioridad. Jacinta se dedicaba al oficio de traductora hasta que una vecina —doña Carmen— que siente especial cariño por Raúl, la convence de que se dedique a la prostitución en una casa a cargo de una tal María Reinoso. Como prostituta Jacinta vive sus citas como “encuentros inexistentes: el silencio los aniquilaba”. Su madre muere de una embolia pulmonar. Ese mismo día Jacinta habla a la casa de prostitución y le comunican que un cliente la ha llamado. Decide ir. Antes, el autor ha tenido el cuidado de referir las sensaciones de Jacinta, todavía un tanto inexplicables para el lector:

El narcótico empezaba a operar sobre los nervios de Jacinta. . . Entreabriendo los ojos miró a sus dos queridos fantasmas en esa atmósfera gris. . . Temía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre. Había entrado en un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear. . . Y ahí estaba ella en el espejo, con su cara de planos vacilantes, con rasgos inocentes y finos. Todavía joven. Pero los ojos, de un gris indeciso, habían envejecido antes que el resto de su persona. “Tengo ojos de muerta”.

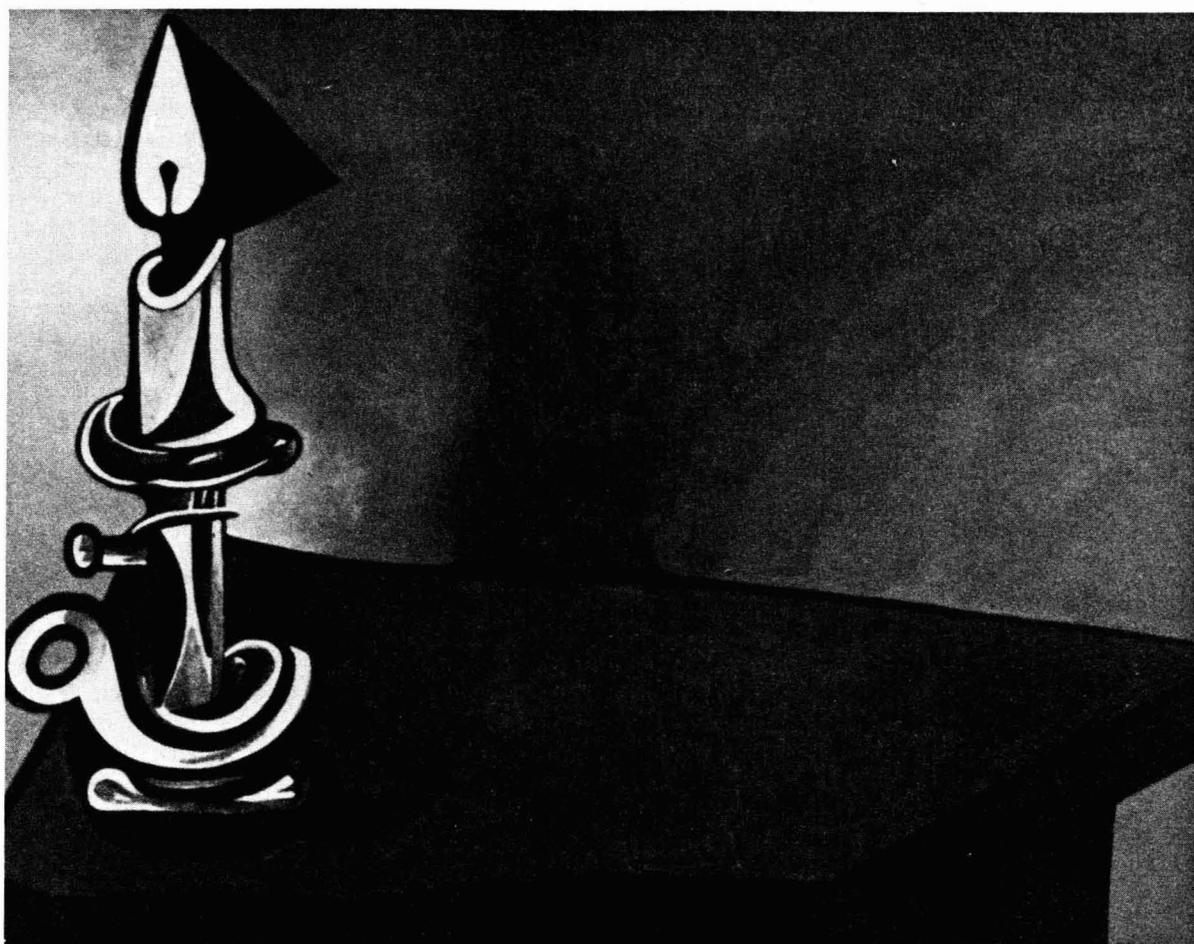
En apariencia Jacinta va al departamento de María Reinoso donde la espera Stocker, el cliente que la ha mandado llamar. Este primer capítulo concluye con la proposición de Stocker para que Jacinta se vaya a vivir con él. Existe, sin embargo, la preocupación de ella por la condición de su hermano enfermo. Stocker se ofrece a hacerse cargo de él. Esta plática la han sostenido los protagonistas en encuentros anteriores. Ahora resuena en la mente de Jacinta. Al aceptar Stocker hacerse cargo de Raúl, Jacinta acepta también su proposición.

El segundo lienzo del tríptico mantiene la convención de la omnisciencia pero se centra en la personalidad del cliente de Jacinta, Bernardo Stocker. A esta altura del relato Jacinta se ha trasladado supuestamente a vivir con él. El autor describe algunos antecedentes de la personalidad de Stocker: es hijo de un próspero suizo fundador de la firma “Stocker”, ahora “Stocker y Sweitzer”; estudioso del Antiguo y Nuevo Testamento como lo fue su padre con el cual se identifica plenamente en uno de los tantos juegos de sustitución que inquietan a Bianco: (“Don Bernardo después de morir, acudió puntualmente a la oficina —¿veinte, treinta, cuantos años más joven? — afeitado y hablando español sin acento extranjero, pero la sustitución era perfecta cuando Bernardo y su actual socio. . . discutían temas bíblicos en francés o en alemán.”)

La intención de este capítulo es la de narrar la relación que existe entre Jacinta y Stocker una vez que ella ha aceptado vivir con él. Pero no olvidemos que el narrador ha adoptado el punto de vista del propio Stocker y por lo mismo la presencia de Jacinta es simultáneamente real e incierta:

Jacinta permanecía ajena a todo, vaga, remota, como disuelta en la atmósfera del comedor. . . le servía una copa de vino en la que Jacinta había perdido su pasado o estaba en vías de perderlo. . . Jacinta se quedó un rato, pellizcó unos restos de pan y se marchó. Nadie pareció advertir su presencia.

Por otra parte el autor ha manejado tiempo y espacio sin guardar orden o cronologías, intercalando sucesos que tuvieron lugar en diversos tiempos y que ahora concurren en la mente de Stocker fincando la presencia de Jacinta. Existen, sin embargo, dos momentos, uno en el restaurant (cita anterior) y otro en casa del propio Stocker, en una ocasión en que esperan a su socio a cenar que, leídos con todo cuidado, revelan la meticulosidad con la que Bianco ha trabajado su historia para crear la ambigüedad que impide saber a ciencia cierta si Jacinta vive tan sólo en la mente de Stocker o si forma parte de la realidad. La idea que yace tras este recurso es, evidentemente, el que sugiere el título de la novela, tomando de un soneto de Góngora: que Stocker ha



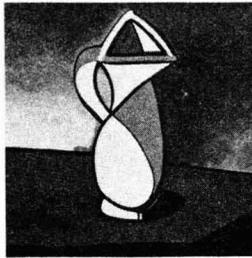
estado vistiendo la sombra de Jacinta “de bulto bello”.

Bianco alude en la misma novela, aunque de un modo más indirecto, a ideas análogas cuando sus protagonistas discuten sobre teología. “¿Había o no existido Jesús?” —se preguntan al salir de un congreso Stocker y su padre. “Hoy mismo lo hemos hecho vivir en cada uno de nosotros” —le responde el señor Stocker a su hijo— “con ayuda de su espíritu lograremos transformarlo aún...” Creación y usurpación de seres e identidades que se multiplican *ad infinitum* para aparecerse despreciando el sentido del tiempo y de la realidad y que se hacen posibles gracias a lo que Góngora ha insinuado son “las potencias del alma”.

El tercer y último cuadro de los que configuran esta novela está narrado una vez más omniscientemente aunque bajo la perspectiva del señor Sweitzer, socio de Bernardo Stocker; esta parte representa la mirada más “objetiva” e imparcial del relato. Por lo mismo Bianco se sirve de ella para establecer el desenlace de su historia. Stocker ha entrado en crisis y se halla recluido en un hospital psiquiátrico con Raúl, por quien sufre un “afecto verdaderamente paternal”. Sweitzer decide investigar qué sucede con su socio y averigua, de labios del propio Stocker, que Jacinta ha huido de su lado —no sabe a donde—

pero confía en que en algún momento “vendrá al sanatorio a ver a su hermano”. En la misma visita que hace Sweitzer al sanatorio se encuentra, al salir, con doña Carmen, la alcahueta aquella que indujo a Jacinta a la prostitución, que ha ido a ver a Raúl. Al ver a Sweitzer lo aborda y le pide que influya sobre Stocker. “Que a Raúl lo dejen en paz y le permitan volver al inquilinato.” En el curso de ese encuentro Sweitzer descubre que Jacinta se suicidó tomando un frasco de digital el mismo día en que murió su madre, y que incluso las enterraron juntas. En principio Sweitzer no sabe si creerlo o no; pero como su socio y amigo está en un entredicho decide investigar el caso hasta sus últimas consecuencias. Para ello se entrevista con María Reinoso, la dueña del prostíbulo, que le comenta:

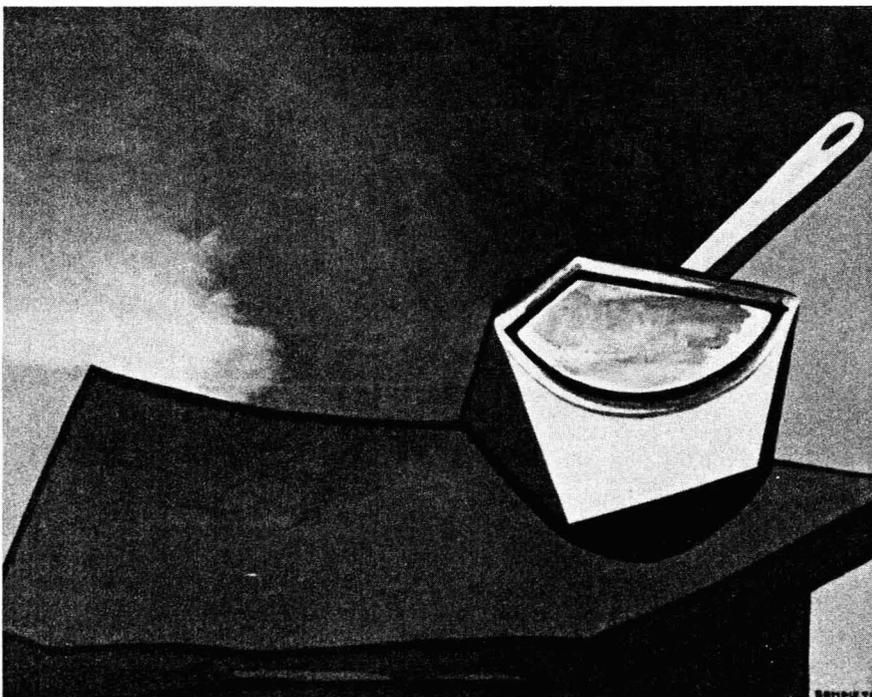
El día en que murió la señora Vélez, Jacinta había quedado en venir. A mí me pareció extraño, pero ella misma se había empeñado. Llegó Stocker y Jacinta no viene. Yo le explico la demora. Esperamos. Al final, ya preocupada hablo por teléfono y me entero de la desgracia. A Stocker le impresionó muchísimo. Me dijo “María. Déjame solo en este cuarto”. Y allí se quedó hasta muy tarde. Es un sentimental.



Nótese cómo cada uno de los incidentes cobra coherencia en relación a lo que se ha narrado en los capítulos previos. Con la revelación de María Reinoso parece quedar resuelto el enigma: en efecto, Stocker, como se había sugerido, ha estado “vistiendo de bulto bello” la sombra de Jacinta. Sólo que al final de la novela Bianco da una “vuelta de tuerca” y, conduciendo a Sweitzer a casa del propio Stocker habla con los criados, un par de negros tucumanos que no saben nada acerca del paradero de Jacinta. Sin embargo, ellos afirman la existencia de Jacinta, aseguran que ha vivido en el departamento y, aunque no la han visto, tienen la certeza de haberla identificado por su olor:

Vea usted señor Sweitzer, yo no quisiera ofenderlo, pero la señora Jacinta no tiene ese olor tan desagradable de los blancos. El de ella es diferente. Un olor fresco, a helecchos, a lugares sombreados, donde hay un poco de agua estancada quizá, pero no del todo. Sí, eso, en la bóveda, cuando vamos al cementerio de los Disidentes hay el mismo olor. El olor del agua que empieza a espesarse en los floreros.

Con la reseña anterior se podrá percibir más claramente lo que se ha definido como la “ambigüedad” en la obra de Bianco. Es obvio que el autor no ha querido, como en una novela policiaca, que al final encontremos una “solución”, que encontremos las pistas que nos conduzcan a reinstalar el orden. La solución yace en el enigma. Por ello cuando creemos haber descubierto “la clave” Bianco mismo se encarga a volver a sembrar la duda con el



testimonio de unos personajes que contradicen —aunque no enteramente— los descubrimientos logrados por Sweitzer a través de sus investigaciones. ¿Novela de fantasmas o psicopatológica? Como en el caso de Henry James ninguna y las dos. Porque Bianco ha buscado adentrarse a esa zona neutra en la que los incidentes ocurren entre “la realidad cotidiana” y el mundo del mito y la imaginación. Stocker sufre de una perturbación “norte-noroeste” como se dice cuando se alude a la locura de Don Quijote. Su ilusión es obra del espíritu, y de la imaginación. Como muchos de los personajes “locos” de la literatura, Stocker habita el espacio donde se producen los espejismos, que es el que hace posible al arte.

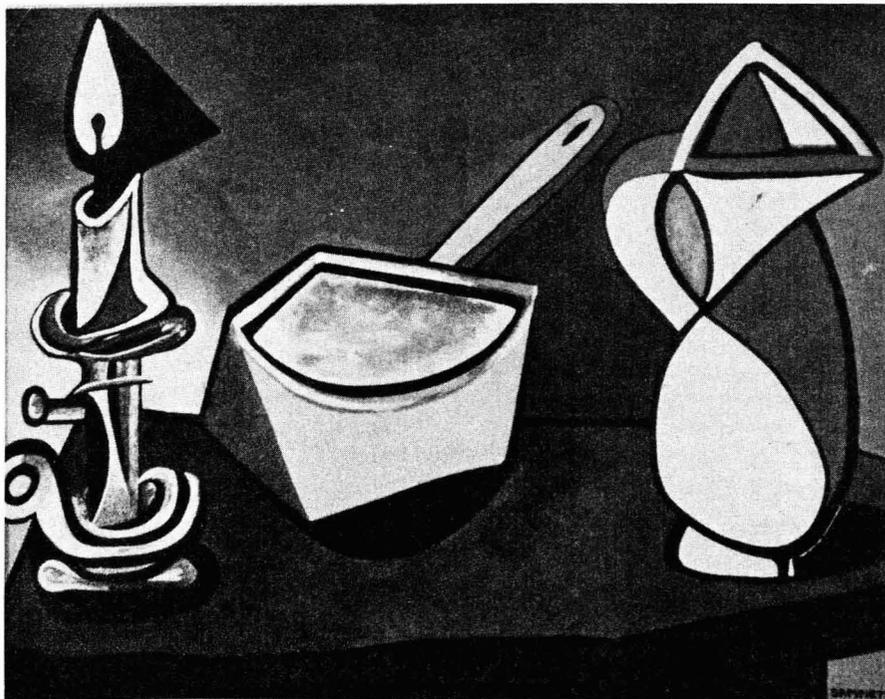
*Las ratas* (1943) es otra historia igualmente laberíntica aunque desprovista de todo sentido “fantástico”. En un marco netamente realista Bianco hace en esta novela la crónica de la crisis de una familia. Delfín, el narrador y personaje principal, inicia su relato con aparente calma. Empieza por comunicarnos que Julio, su medio hermano, se ha suicidado. Pero a medida que va avanzando la novela empezamos a percibir que tras ese ambiente de burguesa calma y aparente bonhomía se ocultan conflictos de diversa índole. La novela lleva el título de *Las ratas* porque Julio, es un centífico que se dedica a investigar los efectos nocivos de ciertas sales disueltas en el agua; para efectuar sus experimentos se sirve de ratas. Pero ratas son también los miembros de la familia Heredia, que actúan bajo la sutil manipulación de una de las protagonistas (la tía Isabel), y cuyos conflictos (envidias, competencias, rencores ocultos) —narrados en un tono neutro que tiende a disipar toda suspicacia por parte del lector— se extiende prácticamente a cada uno de sus integrantes. El más patético de estos conflictos es, sin embargo, el que se libra entre Delfín y Julio, y en cuyas almas se decidirá la batalla que se lleva a cabo entre los otros miembros de la familia. A Julio lo apoya su madrastra, madre de Delfín y a éste su tía Isabel. Julio es mayor y tiene un parecido asombroso con un autorretrato de juventud de su padre que es un pintor fracasado. Delfín estudia música y tiene temperamento artístico. Pero su disparidad de caracteres se mitiga cuando Delfín se sienta al piano a tocar bajo al autorretrato de su padre, perdiéndose “a través de la música en el afecto de Julio y de su madre”. Al tocar se indentifica con su medio hermano hasta el punto de sostener conversaciones imaginarias con él a través del retrato que no es sino el reflejo de un reflejo. El tema es recurrente en Bianco: Delfín prescinde de su personalidad con la esperanza de perderse en la identidad de su medio hermano (que a su vez, se parece a su padre):

Porque la noche continuaba gravitando en mí. A la noche, irremediamente, me conducían los



gestos, las palabras de Julio. Y yo me asociaba a sus gestos, a sus palabras. . . Poco a poco aprendí a peinarme y pude hacerme correctamente el nudo de la corbata sin ayuda del espejo. Después de todo, yo era el único sitio donde podía prescindir de mí mismo, olvidarme. No me miraba jamás. En cambio, desde el piano del vestíbulo, levantaba los ojos, me contemplaba en el retrato. Me contemplaba atentamente, admirativamente. ¡Qué fisonomía tan franca, tan bondadosa! El mismo retrato parecía asombrado de su duplicidad, o de nuestra duplicidad, como quieran ustedes llamarla. Porque la identificación que ahora existía entre nosotros había hecho ilusoria cualquier tentativa de diálogo.

Sustitución, duplicidad, cambio de identidad: he ahí una de las constantes de la obra de Bianco. Ya hemos señalado en qué sentido se lleva a cabo este proceso en su obra anterior. En *Las ratas* el autor vuelve a servirse de esta idea para lograr su inesperado desenlace. El conflicto familiar de los Heredia llega a su fin con la muerte de Julio a quien su madrastra ha descubierto como amante de Cecilia Guzmán, su amiga de juventud y ahora protegida que vive en casa con ellos. Dentro del juego de sustituciones que plantea la novela, la madrastra interpreta su descubrimiento como una traición por parte de Julio. Para ella el acto inmoral de su hijastro la lleva a identificarlo con su esposo, con su naturaleza promiscua. Al reprochárselo, Julio le contesta: "¿qué quieres que haga? ¿Que me mate?", Delfín escucha la proposición y a causa de los problemas de identidad que sufre se desdobra en

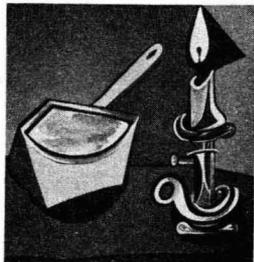


Julio, acepta la propuesta y lo envenena. Se trata de un suicidio diferido. Volvemos a hallarnos en el terreno de las sombras, y los espejismos. ¿Es culpable Delfín? ¿Cómo puede serlo si ha intentado actuar exactamente como si él fuera Julio?

Quizá el propio Bianco sugiere una respuesta cuando en la novela dice "Acaso la verdad sea tan rica, tan ambigua y preside de tan lejos nuestras modestas indagaciones humanas que todas las interpretaciones pueden canjearse y que, en honor a la verdad, lo mejor que podemos hacer es desistir como propósito de alcanzarla".

Tras un prolongado silencio en el ámbito de la ficción Bianco publica en 1973 la que a la fecha es su última y más extensa novela: *La pérdida del reino*. Narrada en un tono claro, diáfano y un tanto neutro, aunque exento, empero, de frialdad y de las florituras de la novela "vanguardista", Bianco produce una obra engañosamente tradicional. Lo engañoso reside, una vez más, en el punto de vista desde el que está contada la novela que rompe con extrema sutileza la cronología lineal del relato y que ofrece una original variante al narrador omnisciente del siglo diecinueve. Estos recursos técnicos no son en modo alguno gratuitos. Rufino Velázquez es presentado en principio como un personaje que se entrevista con el narrador para pedirle que escriba una novela sobre su vida, novela que él se había impuesto y que se ve incapacitado de terminar a causa de una enfermedad mortal. Al aceptar el narrador y presentarnos la novela que ha escrito, convierte a Rufino Velázquez, de uno de los tantos personajes de la novela, en el protagonista principal de "la novela dentro de la novela"; por otra parte, al imponerse escribir la novela, el narrador vuelve a vivir la vida que Rufino Velázquez le ha dejado esbozada en unos cuadernos de apuntes y se convierte, paradójicamente, en lo que su protagonista no pudo realizarse: en artista. Con ello el autor vuelve a discurrir sobre el tema de la identidad:

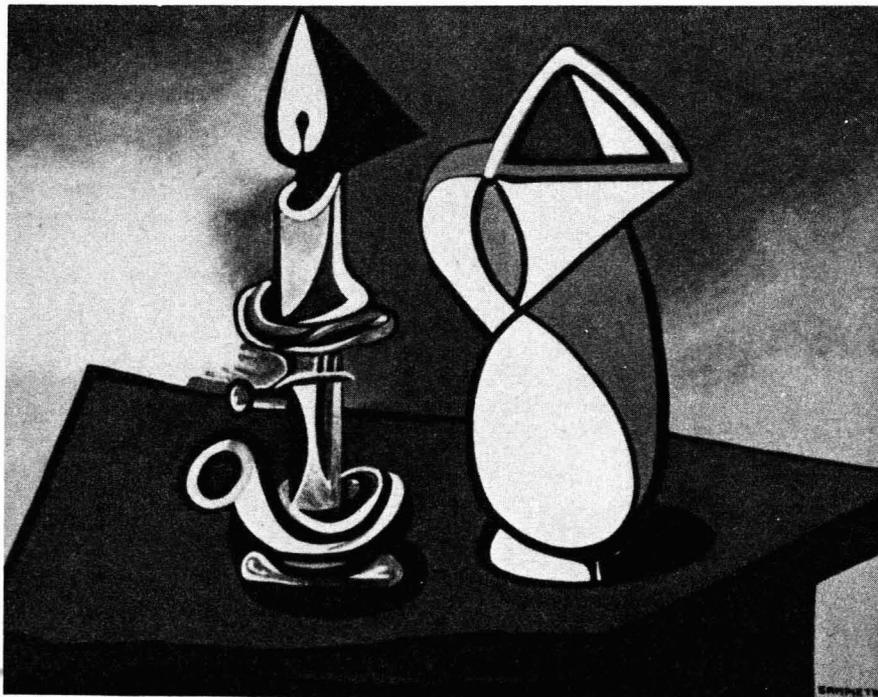
Por si el lector lo ha olvidado, le recuerdo que Velázquez me dio plenos poderes para interpretar los originales que tuvo a capricho confiarme. Yo podía hacer con ellos lo que me diera la gana, inclusive destruirlos. . . Adopté un término medio: obedecer las indicaciones de sus originales siempre y cuando me parecieran oportunas y, en la medida de lo humano, sin olvidar que Velázquez era Velázquez, tratar en lo posible de confundirme con él. . . A mi vez empecé a desconfiar de Velázquez. Me pregunté si no estaría arrepentido de su proyecto. ¿No querría, en el fondo, que la novela que me sugirió permaneciera en embrión hasta el fin de mis días, y que yo, a semejanza suya, me limitara a comprender y admirar la obra ajena, a ser artista, lo cual, como ha dicho un crítico perspicaz, es muy otra cosa y a menudo lo contrario de ser un artista?



En efecto, lo que en este caso inquieta a Bianco es precisamente el dilema de quién es en última instancia el artista: ¿el que posee la inspiración y las vivencias o el que las organiza en la obra escrita? En estos momentos en que los temas del novelista son de carácter introspectivo y cada vez más próximos a sus experiencias autobiográficas, la sutil disociación entre narrador y protagonista en *La pérdida del reino* da cabida a otras incógnitas: ¿Se puede simplemente vivir como artista o es sólo a través de la obra que un artista puede aprehender y justificar su vida? La indagación se centra, en suma, sobre el límite que existe entre la vida cotidiana y la vida literaria:

Me gustaría escribir algo así como una novela, tender un puente entre esos dominios siempre abiertos a la existencia: la imaginación y la realidad. Dialogar con ella, ampliarla, inventarla y al mismo tiempo ampliarse e inventarse a uno mismo, porque el escritor es un elemento de esa realidad que está elaborando estéticamente. Entonces, quizá, puede llegar a conocerse. Una y otra salen favorecidas.

De este modo la novela que escribe el narrador se convierte, como muchas otras, en la novela de una vocación. Pero en este caso la vocación resulta finalmente frustrada y no viene a realizarse, como se ha insinuado ya en el protagonista sino en el propio narrador gracias a que ha logrado identificarse con su personaje hasta tal punto que ha logrado hacerlo vivir en el campo del arte. La historia que nos

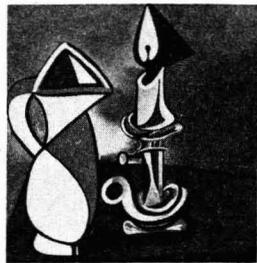


cuenta *La pérdida del reino* es la del fracaso de Rufino Velázquez como novelista y como hombre. Pero uno se pregunta, ¿no son las historias sobre fracasos más memorables y más interesantes que las de los éxitos? Lo que constituye el núcleo de *La pérdida del reino* es ese afán de recobrar la vida perdida de Rufino Velázquez a través del recurso de la "novela dentro de la novela", que nace de la necesidad del arte, de representar y de "hacer creer" premeditadamente. Por lo mismo el narrador se permite hacer incursiones como las de la cita anterior dialogando directamente con el lector y haciéndolo consciente de que se halla ante una obra de ficción que es, sin embargo, tan coherente como la vida real. Durante el relato de la vocación frustrada de Rufino Velázquez, de Rufo, como lo llega a llamar afectuosamente el narrador, se tocan las experiencias que no son muy disímbolas de las de otras novelas de artistas adolescentes: la influencia de la religión, de la enfermedad, de sus primeros encuentros eróticos, de la figura materna y de sus incursiones al mundo de la literatura. Pero la novela se distingue de otras del género por la presencia de un personaje, Néstor Sagasta, fantasma de quien el protagonista intenta convertirse en sombra. Sagasta no es el único fantasma que Rufo persigue en la novela. Antes se ha obsesionado y ha actuado influido por los fantasmas de las figuras bíblicas de Tobías y Sara, por el de una muchacha que ve en un tranvía, más tarde por el de su padre, que es asesinado a causa de su vida promiscua y finalmente por el fantasma de escribir una novela.

Así, de los papeles póstumos de Rufino Velázquez el narrador empieza a levantar su novela reconstruyendo la vida de Rufo, paulatina y meticulosamente. Hace énfasis en ciertas experiencias que parecen haber configurado el destino del protagonista y que lo dejaron ante el umbral del arte. La etapa de Rufo adolescente culmina luego de una fuerte crisis en la que el personaje recurre a la divinidad para salvar sus conflictos. Dios, el Dios de Bianco, lo escucha desde la hostilidad, como lo va a escuchar posteriormente en relación a su salud y a su novela. En este caso le concede su anhelo a costa de la muerte violenta de su padre.

Rufo crece. En provincia, ya un joven, se inicia en las exigencias del amor y de la vida y se impone la tarea de desentrañar la misteriosa muerte de su padre a través del estudio minucioso del expediente legal. El narrador se sirve de estas páginas para irrumpir en el relato haciendo algunas reflexiones, muy del gusto del novelista del siglo diecinueve, que imponen la perspectiva, el tiempo y la materia memorable de la novela:

Páginas antes dije que, para Rufo, las cosas debían dejar un rastro en nosotros, madurar nuestro espíritu. Retengamos de la vida, pensaba Rufo, algunas enseñanzas. Pero tal vez el olvido



sea la gran enseñanza que nos deja la vida. La vida misma podría definirse como el arte de olvidar. Gracias al olvido pierden su germen maléfico los agravios que causamos y que nos causaron. Y también gracias al olvido, que borra detalles inútiles, penosos, abstraemos de tantas experiencias algunas normas generales que regirán nuestra conducta para sobrellevar con paciencia en el futuro nuevos agravios, nuevas ocasiones de sufrir.

Luego conocemos la juventud del protagonista y, ya en plena madurez, su estancia en París, en las postrimerías de su vida. La novela va subiendo cada vez más de tono; se vuelve más intensa, más triste, más conmovedora. Por un incidente fortuito Rufo conoce a Inés Hurtado, amante de su amigo Néstor Sagasta, la cual resulta ser la hija del asesino de su padre; con ello Bianco parece sugerir que la casualidad y la fuerza de la sangre son las que imponen que Rufo se enamore de ella. Pero es también gracias a Inés que Rufo puede convertirse en émulo de su amigo, que puede usurpar parte de su identidad. Ella juega un papel capital en su destino porque, entre otras repercusiones que tendrá sobre la vida de Rufo, Inés será la que lo lleve a afrontar su vocación literaria.

Curioso que a través de la mujer el protagonista vaya aproximándose al arte. Porque en la última parte de la "novela dentro de la novela" Rufo conoce a Laura Estévez, que es una vez más amante de su amigo Néstor, media hermana de Inés y la que lo alienta a que escriba precisamente la novela que

nos hallamos leyendo. Extrañas coincidencias que en este contexto pueden parecer maniqueístas y sobrepuestas y que son, en realidad, una de las muchas maneras en que Bianco vuelve a insistir que, independientemente de nuestras búsquedas, de los juegos de identidad, o de nuestros apegos, el azar es uno de los factores que configuran los hechos trascendentales de nuestras vidas.

En fin, ambas mujeres resultan definitivas para Rufo y ambas están caracterizadas imponentemente: Inés es valiente, profunda, sencilla y franca; por su parte, Laura está retratada como una mujer de gran vitalidad, tal vez un tanto superficial, pero definitivamente graciosa e inteligente. Qué mérito el de Bianco el de poder lograr estas dos creaciones femeninas tan disímbolas y convincentes. Qué pocas veces encontramos personajes tan naturales, tan de la vida real en las novelas.

Tal vez este afán de verdad, de sinceridad y de realismo que caracteriza a los personajes de *La pérdida del reino*, y en especial a Rufo ("cuando pensaba en su vida no encontraba otra cosa que pequeñeces, decepciones, traiciones, melancolía, sexo. Pero sentimientos tan mezquinos habían surgido de Rufino Velázquez y Rufino Velázquez, a su vez era el resultado de ellos") nos lleva a que muchas veces lo veamos retratado como un carácter débil ante la vida; un poco afectado, indeciso, pusilánime. Rufo se impuso la tarea de escribir una novela, de convertirse en un artista y fracasó:

Y ahora, con los años, no había realizado ninguna de las esperanzas de su juventud. No era más un muchacho. Era un hombre infeliz, un fracasado. Qué triste era la vida. Ah, si las cosas se hicieran dos veces. . . Pero si las cosas se hicieran dos veces volverían a repetirse.

Pero uno se pregunta, ¿fue, en efecto, la vida de Rufino Velázquez la de un fracasado? ¿No fue el suyo un esfuerzo más dramático, y por lo mismo heroico, que el de Néstor Sagasta, por ejemplo, que a fin de cuentas resulta una figura inferior a la de su sombra? ¿Al haber desaprovechado su vida ha perdido Rufo el reino? ¿No se gana el reino al hacer consciente nuestra vida? La novela nos lleva a reflexionar sobre todo esto así como sobre los temas de la creación artística (particularmente sobre la técnica de escribir novelas), la oposición entre el arte y la vida, el azar del destino, el carácter adverso de la divinidad y la redención de nosotros y para nosotros. "Hay hombres favorecidos por los sueños" dice Bianco en las primeras líneas de su novela. Un sueño comienza la acción, son sueños los que persigue el protagonista y con la realización de un sueño —en otro ámbito y en otra identidad— culmina la novela. Sí, hay hombres favorecidos por los sueños. Bianco es uno de ellos y es meditando, siguiéndolos, como él mismo se ha ganado el reino.

