

## LA MISE EN ABYME Y EL DISCURSO FANTASMAL EN UNA NOVELA DE JOSÉ BIANCO

PETRONA RODRÍGUEZ-PASQUÉS  
Universidad de Buenos Aires

Una pobre muchachita en un inquilinato de la calle Paso. La miseria y la felicidad compartidas con una madre anciana y un hermano débil mental. Cuando la necesidad los acucia, asume la protección de ellos la dueña del inquilinato, pero su generosidad no le impide conducir a esa pobre muchacha a la prostitución. Un día muere la madre, y ella, consciente del fracaso de su vida, sin fuerzas para recuperar el camino, se suicida. Tal es en breve líneas la primera parte del argumento de *Sombras suele vestir*, novela de José Bianco publicada en 1941.

Pero a partir de esta historia triste y oscura, todo va a revestirse de una nueva luz que no es sino un claroscuro, concordante con el título y el epígrafe, intertextos de Góngora. Uno de los clientes de Jacinta la va a esperar en la casa de citas el mismo día del velorio de la madre. Ante la demora, María Reinosola, alcahueta, intenta comunicarse con la joven y entonces se entera de la tragedia. También se entera Stocker que la está aguardando. Pero esto permanecerá velado para la historia y para el lector hasta el final. O sea, que el personaje sabe en este caso más que el narrador. La realidad «irreal» es que ella acude a la cita mientras velan a su madre y luego, finalizada la entrevista se resigna a volver «a los vecinos, al olor de las flores y al ataúd». Entonces sucede lo imprevisto. Stocker al verla desamparada le ofrece que vaya a vivir con él. En el futuro se hará cargo del hermano enfermo. Jacinta pasa a ocupar un departamento en la calle Vicente López donde una pareja de negros tucumanos se encarga de los asuntos domésticos. Así transcurre un tiempo entre las ocupaciones financieras de Stocker y las visitas de Jacinta al inquilinato para ver a su hermano hasta que un día le pide a su compañero que lo interne en un sanatorio de Flores y al poco tiempo ella desaparece. El final se precipita con la indagación —en la tercera parte— de un nuevo personaje, socio de Stocker —el señor Sweizer, quien lo-

gra saber la verdad. Jacinta ha muerto el mismo día de la muerte de su madre. Todas las peripecias posteriores a ese día lo mismo que la nueva Jacinta son creación de Stocker. Ha vivido al lado de una sombra. Sombras asimismo son los paisajes que ella ha recorrido, el dormitorio donde permanecía recluida la mayor parte del tiempo, sus encuentros con Stocker en el restaurant a la hora del almuerzo, su deambular por las calles sombreadas.

El código narrativo no responde al encadenamiento lógico de la apertura del proceso y de la clausura de las secuencias. Evidentemente no es éste el caso de la novela de Bianco. Estamos en presencia de un relato que juega con las combinaciones disponibles de diferentes funciones distribucionales e integrativas correspondiendo las primeras a una funcionalidad del hacer y las segundas a otra del ser.

Hay que tener en cuenta que lo fantástico se caracteriza por una forma mixta de narración. Se trata de engañar la atención del lector y hacer creer en la solución de enigmas insolubles. Por eso Irène Bessièrre afirma que el relato fantástico es «quizá el modo más artificial de narración pero que paradójicamente provoca las reacciones más ingenuas del lector».<sup>1</sup>

En la novela nos encontramos con repeticiones tanto en el nivel sintáctico como en el de los personajes que se convierten así en personajes anafóricos según la expresión de Hamon.<sup>2</sup>

Hay un juego de espejos, el episodio en que aparece la figura de Cristo cuando Stocker recuerda su niñez. Hay una circularidad no muy evidente pero efectiva, pues el comienzo de la novela está ubicando una de las escenas finales y hay una falsa progresión porque en suma la novela se detiene y sólo abarca tres espacios: el del inquilinato con su agregado la casa de citas; el departamento de la calle Vicente López y el sanatorio, estos dos últimos en una zona de sombras; pero a diferencia de otras narrativas, el escenario, el ámbito espacial no es un adorno o un elemento agregado sino que está consustanciado con los personajes. El lector asume la convergencia de lo real y lo irreal. No se trata en la obra de Bianco de un proceso de desrealización sino de la organización y desorganización de las apariencias. Por eso *Sombras suele vestir* es dentro de una técnica de engaño un relato muy lúcido. El elemento fantástico se instala sin acudir a lo extraordinario, nunca está designado explícitamente. Sólo al final se devela con la afirmación de la dueña del inquilinato «...se suicidó...»

Uno de los mejores aciertos de la obra de Bianco es la estructura ajustada y sólida. El primer tramo se construye desde la perspectiva de Jacinta, a través de una tercera persona narrativa. En la segunda parte, cuando Jacinta es un fantas-

1. Irène BESSIÈRE, *Le récit fantastique*, Paris Larousse 1974, p. 34.

2. Philippe HANNON, Paris, Seuil, 1977, p. 123, «Estos personajes tejen en el enunciado una red de apelaciones y recuerdos en segmentos de enunciado de longitud variable (sintagma, palabra, paráfrasis) elementos de función organizadora y cohesiva, son los signos mnemotécnicos del lector». (En este caso, el sueño premonitorio, la escena de confidencia, el recuerdo, etc.)

ma, la perspectiva es la de Bernardo Stocker; por último el narrador toma la palabra y muestra a un tercer personaje, el Sr. Sweizer por cuya actuación se va a desvelar el misterio. Jacinta se mató con digital el mismo día que murió su madre.

La segunda parte se abre con las divagaciones de Bernardo Stocker sobre el sufrimiento. Es la primera vez que se menciona este personaje con nombre y apellido. Hasta ahora sólo ha sido «el hombre» o «Stocker». En la primera parte el eje de la narración es Jacinta. Ahora, la atención sin perder de vista a la protagonista se desplaza hacia Stocker que considera su impasibilidad como una ventaja para vislumbrar la magnitud de la aflicción ajena. Pero ante el dolor de Jacinta por la muerte de su madre, ha reaccionado de manera instantánea poco frecuente en él: «No era ello debido a que Jacinta no sufría?» Primera modalización de lo fantástico. Jacinta no puede sufrir porque ya ha muerto.

El personaje Bernardo Stocker que en la primera parte era una sombra se va perfilando cada vez más. El narrador informa al narratario que «en religión era partidario del libre examen de la libertad cristiana, de la liberalidad evangélica: agrega que a los dieciséis años Bernardo «acompañó a su padre durante dos noches consecutivas al Jardín Zoológico de Berlín. Los profesores laicos, los rabinos, los pastores licenciados y los teólogos oficiales se arrancaban la palabra en el gran salón de actos; discutían sobre el cristianismo, evolucionismo, monismo... y la influencia liberadora de Lutero, sobre tradición sinóptica y juanina... Había existido o no Jesús? Las epístolas de San Pablo eran documentos doctrinales o escritos de circunstancia?» (p. 119). El padre a la salida le recuerda al hijo que el estudio de la Biblia y la teología no es nunca inútil: «Hasta si nos hace pensar que Cristo no ha existido como personalidad puramente histórica. Hoy lo hemos hecho vivir en cada uno de nosotros. Con ayuda de su espíritu se ha transformado el mundo, con ayuda de su espíritu lograremos transformarlo aún...» (p. 119).

Bernardo ha de seguir las huellas de su padre. Se casa. Queda viudo. Tiene un socio Julio Sweizer también modelado por Stocker padre. Cuando éste muere le sucede su hijo.

Observamos que a medida que avanza la novela se van delineando más las sombras. Esa primera esposa de Stocker «sigue habitando la casa desde un marco de cuero (p. 120). No es arbitraria la relación de la formación bíblica de Bernardo Stocker, para la economía de la novela ni tampoco el hecho de que Stocker padre tenga el mismo nombre que el hijo que ha de seguir su sombra o como lo sugiere el texto su sombra acompaña al hijo:

D. Bernardo después de morir acudió puntualmente a la oficina. Veinte. Treinta. ¿Cuántos años más joven? Afeitado pero la sustitución era perfecta cuando Bernardo y su actual socio discutían temas bíblicos.

O el párrafo en que se ve a Jacinta yendo casi todas las mañanas al inquilinato para visitar a su hermano: «Sentada a su lado se atrevía a rozarlo tímidamente con los dedos» (p. 121) con un gesto más propio de una sombra en el sentido metafórico.

## EL DISCURSO FANTASMAL

Podría hablarse en *Sombras suele vestir* de un discurso narrativo fantasmal comprendido por la actuación de Jacinta desde el momento en que va a vivir al Departamento de Vicente López hasta el instante en que lo abandona. Las funciones iniciales operan como irregularidades que se integran al material sistémico que en el discurso fantasmal está representado por funciones cardinales y catalisis, éstas últimas según la terminología de R. Barthes.<sup>3</sup> Ese material extrasistémico constituido por los índices e informantes se convierte en un subsistema estructural que presta complejidad a la estructura fundamental a la vez que aporta una información al mensaje. Dicho material está representado en el discurso fantasmal por figuras de retórica que tienen la propiedad de sugerir la incoherencia, la discontinuidad o la multiplicidad de los niveles de significación: repetición, anáfora, oxímoron, litotes o metáfora.

En el contexto del discurso fantasmal o sea el verdadero discurso de la irrealidad, en el que se mueve la que podríamos llamar la segunda Jacinta, constituyen esos recursos una verdadera retórica, una lógica de construcción del mensaje y un procedimiento de seducción. El mensaje del discurso fantasmal aporta una serie de palabras clave que poseen una *pregnancia*, una cierta fuerza asociativa en unión con las otras secuencias. Lo importante es poder señalar la palabra inductora que aparece con una constelación de atributos situados a su turno, a veces, en el centro de una constelación secundaria. Un ejemplo: «Él había recobrado su aire perplejo. Ella pensaba con amargura en el retorno a los vecinos, al olor de las flores, al ataúd». Frente a una hipálage continúa la serie de tres metonimias. A continuación sobreviene el momento en que Jacinta se echa a llorar.

Sus lágrimas resbalaban por sus mejillas, la arrastraban cuesta abajo, la impulsaban solapadamente a confundirse con el agua gris del fieltro, en un estado de disolución semejante al que sentía por las tardes cuando su madre hacía solitarios y

3. R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structural des récits», *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, p. 8.

hablaba sin cesar dirigiéndose a Raúl. Y en la nuca, en las espaldas sentía también el leve paso de una lluvia dulce, penetrante. El hombre le decía: No llore. Escúcheme. Le propongo algo que puede parecerle extraño. Yo vivo solo. Véngase a vivir conmigo. (p. 115)

Aquí la palabra clave es *agua* y la constelación está dada por palabras que se relacionan con el agua: *lágrimas, estado de disolución, lluvia dulce, penetrante*, esta imagen obrando con un cruce de sensaciones para representar la voz del hombre y antes la voz de la madre hablando sin cesar —como una lluvia— para el hermano tonto.

Otra palabra clave es *Sombra*. Estamos igualmente en el discurso de la irrealidad. Jacinta visita al hermano:

Cargada de su presencia, Jacinta salía del inquilinato, *atravesaba lentamente* la ciudad. A esa hora las personas habían entrado a almorzar y dejaban la calle tranquila. Jacinta después de caminar en dirección al Este, se encontraba en un barrio propicio y modesto, de veredas *sombreadas*. Y se internaba en ese barrio como obedeciendo a una *oscura* protesta de su instinto. Tomaba una calle, *torcía* por otra, leía los nombres de los letreros, seguía, la inclinada tapia del Asilo de Ancianos, a donde iba a morir un parque *sombrío*, doblaba a la izquierda, se resistía al llamamiento de las bóvedas terminadas en cruces o desafortunados ángeles marmóreos. (p. 122)

El verbo *atravesar* unido al adverbio *lentamente* configuran el movimiento de la sombra, se intensifica ese sentido con las expresiones veredas *sombreadas*, *oscura* protesta, *sombrío*, ambas con el sema *sombra*. El verbo *torcer* da también el movimiento de la sombra, realzado metafóricamente por el llamamiento de las bóvedas o los desafortunados ángeles marmóreos, cuyo color evoca también la sombra.

Similar análisis puede hacerse con la palabra *silencio* toda vez que aparece Jacinta, quien en muy contadas ocasiones aventura una palabra y cuando es así está cargada de ambigüedad.

## LA MISE EN ABYME

En la teoría literaria moderna se ha venido perfilando el recurso literario denominado *mise en abyme*. Es un procedimiento elegante, una suerte de narcisis-

mo que impone el narrador cuando en un punto del desarrollo de la historia incluye cierto pasaje o alusión o metáfora que ofrece una suerte de resumen de lo que se está contando.

La historia puede ser discutida por este resumen o visión sintética. Fue André Gide en su *Journal* de 1893<sup>4</sup> quien mejor esbozó la *mise en abyme* y acuñó esta expresión tomándola de la heráldica en que un blasón se incluye dentro de otro. Las modalidades de oposición de la *mise en abyme* son muy diversas. Ya Gide decía que en una obra de arte se encuentra traspuesto a la escala de los personajes, el tema mismo de esta obra. Da como ejemplo los cuadros de Memling donde un pequeño espejo convexo refleja el interior de la escena en que se representa la imagen pintada. Así el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez y en literatura, en *Hamlet*, la escena de la comedia o sea la historia dentro de la historia.

De algún modo, la *mise en abyme* o microhistoria, se presenta como la toma de conciencia del relato por él mismo, según afirma Jean Ricardou.<sup>5</sup>

Este es un recurso muy común del Nouveau Roman. En *Sombras suele vestir* encontramos varias e importantes *mise en abyme*. Creemos que Bianco aporta al problema de este recurso una solución notable. En su conjunto la novela estudiada ofrece varias elipsis narrativas o lagunas. Podría decirse que el relato «se blanquea». La microhistoria que produce es como un espejo. Hemos seleccionado algunas microhistorias dentro de lo que llamamos discurso fantasmal. La primera es la relacionada con la formación religiosa de Bernardo a los dieciséis años, cuyo contenido hemos adelantado. Hay allí una expresión significativa: «Si Cristo no ha existido como personalidad puramente histórica hoy lo hemos hecho vivir en cada uno de nosotros». También Bernardo va a hacer vivir a Jacinta para él y para los demás. Él ha visto en ella una misión salvadora. Pero la *mise en abyme* puede aparecer además en un cuadro. Es el caso de *Las dos cortesanas* del Carpaccio. La referencia aparece en el momento del velatorio de la Sra. de Vélez cuando Jacinta se mira al espejo y observa que sus ojos han cambiado. Es un pasaje revelador en que está presente el tema de la mirada. Ella ve los objetos del cuarto de su madre por primera vez. Hasta entonces la costumbre la había alejado de su entorno. Va pasando revista uno por uno. Y ahí estaba ella en el espejo, con su cara de planos vacilantes, sus rasgos inocentes y finos. Todavía joven. Pero los ojos de un gris indeciso habían envejecido antes que el resto de su persona: «Ten-

4. André GIDE, *Journal 1893* apud Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 172. Conviene destacar que en la técnica del blasón existen *posiciones*, los diferentes puestos que deben ocupar las figuras en el campo del escudo y para designarlas es menester la nomenclatura de las divisiones del escudo. Entre estas divisiones figura el centro llamado también punto de honor, corazón o abismo del escudo. Cf. José Ramón Mélida, *Diccionario Hispanoamericano*, T. III, p. 678.

5. *Op. cit.*, p. 182.

go ojos de muerta». «Pensó en los ojos de su madre..., en los de Raúl». «No; son miradas distintas, no tienen nada en común con la mía». Dónde había visto una mirada igual? Durante un segundo su memoria giró en el vacío. En un cuadro tal vez. El vacío se fue llenando, adquirió tonalidades azules, rosadas. Jacinta apartó los ojos del espejo y vio abrirse ante ella un balcón sobre un fondo nocturno; vio ánforas, perros extáticos, más animales: un pavo real, palomas blancas y grises. Era *Las dos cortesanas*, del Carpaccio (p. 113). El cuadro vuelve a aparecer en el texto cuando Sweizer espera en la biblioteca a su amigo y examina una reproducción en colores de *Las dos cortesanas* que habían colocado sobre el escritorio en un marco de cuero.

«Color, luz y sombra». Ruskin decía de este cuadro que le parecía el más bello del mundo. En efecto es el color que prima ante todo». En la luz baja centrada sobre los personajes, dos mundos parecen oponerse: el apacible de dos damas con un aire sensual y el mundo vivo de los animales familiares que las acompañan en una terraza. Bianco ha cambiado los colores no sabemos si por impresionismo o por confusión: por lo demás las modulaciones del color se deslizan con lentitud en el largo vestido amarillo oro de una de las damas con el verde oscuro y rojo de la otra. Terisio Pignatari lo ha descrito señalando que «el color penetrado por la luz adquiere un resplandor sorprendente como si buscara una autonomía, una primacía sobre el diseño que sin embargo lo apoya siempre. La misma perspectiva parece pasar a segundo plano y las figuras son proyectadas hacia el espectador por el resplandor de los colores maravillosamente armonizados. Las sombras mismas se colorean con los reflejos...»<sup>6</sup>

Con misterioso designio, Bianco ha elegido a un pintor que es el último poeta del humanismo. La visión poética de Carpaccio es de un dominio secreto en que las formas tienden a realizarse según Terisio Pignatari en imágenes de significación abstracta, en símbolos que sólo nuestra sensibilidad contemporánea puede verdaderamente comprender.<sup>7</sup>

Si Carpaccio —como se cree— es un descubrimiento de la crítica moderna y un aporte de los escritores actuales, Bianco tiene el mérito de haber revelado con esas dos alusiones al cuadro, una resonancia más al lenguaje pictórico del veneciano. La *mise en abyme* en este aspecto es una imagen icónica que remite a la realidad circundante por medio de una analogía pictórica.<sup>8</sup>

Hemos señalado dos *mise en abyme* que sintetizan la historia: a) La figura de Cristo; b) El cuadro *Las dos cortesanas*. Consideraremos otro cuadro, un collage de la época colonial que aparece en una alusión:

6. Terisio PIGNATARI, *Carpaccio Etude biographique et critique*, Editions d'Art, Albert Skira, Genève, 1958, p. 187.

7. Terisio PIGNATARI; Ludwig y Fiocco se ocupan también de la pintura de Carpaccio. Cf. *Bibliografía*.

8. Mieke BAL, *Narratologie HES*, Utrecht, 1984.

Después como si hablara para sí: pienso en la famosa historia del cuadro. Cómo era? Oyó que Jacinta le decía con su voz monótona: "Ya lo sabes. El cuadro se vino al suelo y descubrimos que Cristo no era Cristo». Contada así no se entiende, pensó Bernardo. Refirió él mismo la historia.

—Era una estampa antigua, un collage adornado en los bordes con terciopelo azul arrugado cubierto con un vidrio convexo. Al romperse el vidrio se pudo ver que la Imagen era una Dolorosa. Le habían dibujado a pluma rizos y barba, le agregaron la corona de espinas; el manto estaba disimulado por el terciopelo. Jacinta Vélez era chica y tuvo una terrible decepción. De entonces data su incredulidad.

De nuevo escuchó la voz monótona:

—No —dijo Jacinta—, ahora creo;» (pg. 134)

Esta es otra *mise en abyme* interesante porque se revela un cuadro dentro del cuadro, tal como en heráldica se considera el corazón o centro del escudo. La figura de Cristo parece asumir en la obra el valor de espejo con respecto a Jacinta. En la mente de Bernardo ella es una sacrificada por amor de los seres que la rodeaban; de allí que al enfrentarse con los recuerdos de la niñez y con sus propios conocimientos teológicos, Bernardo extrapole la imagen de Jesús para delinear la de Jacinta. El primer cuadro, el de Carpaccio, produce un reflejo de la vida de Jacinta y probablemente el desencadenante de su muerte. El segundo cuadro revela en la obra lo que está ausente. Jacinta es una sacrificada, una Dolorosa a su manera. De ese modo las *mise en abyme* juegan un funcionamiento revelador: no sólo descubren el secreto oculto, también tienden a revertir el relato. Cristo ocupa el centro de una convergencia, el lugar esencial de una semejanza que el narrador libra al lector.<sup>9</sup>

No nos debe extrañar el empleo de este recurso como el de la mirada tan frecuente en el Nouveau Roman, novela por la que Bianco sentía particular predilección.

Más aún, podemos decir acerca de las descripciones de Bianco lo que él dijo de las de Ambrose Pierce: «No dan la atmósfera, el marco dentro del cual transcurren los hechos, sino que son un elemento constitutivo esencial de los hechos mismos».<sup>10</sup>

Tales son las conclusiones a las que llegamos con el examen de diferentes tipos de *mise en abyme* y del que hemos denominado discurso fantasmal, referido concretamente a Jacinta convertida en sombra y en el que señalamos como

9. Gérard GENETTE, *Figures III* Paris, Seuil, 1973.

10. José BIANCO, *Ficción y realidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977. Cuando se refiere a la técnica de Ambrose Pierce, Bianco lo vincula con las teorías preconizadas por el Nouveau Roman especialmente a la preeminencia que asigna a lo visual, a la importancia que adquiere el enfoque preciso de los lugares y los movimientos de los personajes.

elementos primordiales: Las palabras clave, generadoras de constelaciones de recursos y la serie de *mise en abyme* no sólo analépticas, referentes al pasado, sino también retro-prospectivas (pivot) y prolépticas o anticipatorias, siguiendo la clasificación de Dällenbach, gama que ya indica la rica productividad de este estilema.<sup>11</sup>

11. Lucien DÄLLENBACH, «Intertexte et Autotexte», *Poétique*, n. 27, 1976, p. 282.

---

OBSERVACIÓN. La limitación del espacio concedida a la ponencia nos impide desarrollar con más amplitud otros aspectos que consideramos sustanciales en este trabajo: la larga discusión sobre la obra de teatro «La familia de Jesús» que suscita comentarios de Stocker y Sweizer y que se relaciona con nuestra hipótesis sobre la *mise en abyme*.

Igualmente un aporte enriquecedor al tema de la sombra y al discurso fantasmal que proponemos dentro del discurso fantástico es el relativo al testimonio del negro Lucas en la última parte de la novela. Cuando Sweizer en su indagación y posterior corroboración sobre la ausencia de Jacinta insiste ante el negro, le dice:

—En resumidas cuentas, usted no la vio nunca dentro de la casa.

—¡Como si necesitara encontrarla! ¿Y el olor? Vea usted, señor Sweizer, 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 helechos, a lugares *sombreados* donde hay un poco de agua estancada, quizá, pero no del todo. Sí, eso es; 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. (*Op. cit.* pp. 148 y 149).