



Un comienzo olvidado Imaginario decadente y
renovación formal
en *La pequeña Gyáros* de José Bianco

Judith Podlubne

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

judithp@arnet.com.ar

Resumen: Este trabajo presenta una lectura crítica de *La pequeña Gyaros* (1932), el primer libro de relatos de José Bianco, a partir de la hipótesis de que en estos cuentos conviven un imaginario decadentista, pasado moda en la Argentina de comienzos de los años treinta, con el impulso de renovación formal que introducen en ese momento las “Ideas sobre novela” de José Ortega y Gasset. La reivindicación extemporánea de este imaginario esteticista, de cuño decadentista, le permite al joven Bianco ingresar al campo literario porteño, situándose a una distancia equivalente de las dos tendencias contrapuestas, los escritores realistas de Boedo y los vanguardistas de Florida, que vienen disputando el dominio del mismo desde principios de los años veinte. La renovación formal que los cuentos manifiestan prefiguran los relatos que una década más tarde lo consagrarán como uno de los principales narradores de la revista *Sur*.
Palabras clave: José Bianco/ *La pequeña Gyaros*/ imaginario decadente/ renovación formal

I. Al igual que Bioy Casares, quien prefirió renunciar a los libros anteriores a *La invención de Morel* para fijar su debut como escritor en la novela elogiada por Borges, Bianco también eligió situar su comienzo narrativo en los relatos consagrados por el autor de *Ficciones*. A pesar de que se trató sin duda de una “bendición dudosa” (Laddaga 2006: 117), a pesar, incluso, de que quizás ambos la hayan recibido como tal en ese momento, los dos se mostraron especialmente susceptibles a este reconocimiento y fueron en cierto modo consecuentes con los cuidados que esta bendición les imponía. En el caso de Bianco (el de Bioy no fue demasiado diferente), su consentimiento hacia las opiniones de Borges no sólo contribuyó a que optara por no reeditar su primer libro de cuentos, *La pequeña Gyaros*, sino que además influyó para que se rehusara a hablar de esos relatos cada vez que algún entrevistador le preguntaba por ellos.[1] Compuesto por seis cuentos (cinco de los cuales, como dije antes, habían aparecido en el suplemento cultural de *La Nación* entre 1929 y 1930), *La pequeña Gyaros* se publicó a fines de 1932, en Viau y Zona, en una edición costeadada por el padre del autor. Al año siguiente obtuvo el premio “Biblioteca del Jockey Club”. El jurado, integrado por escritores y críticos reconocidos, casi todos colaboradores o allegados a la revista *Nosotros*: Alfonsina Storni, Arturo Capdevila, Álvaro Melián Lafinur, Fermín Estrella Gutiérrez y Ramón Doll, lo seleccionó por unanimidad. La segunda edición apareció recién en 1994, ocho años después de la muerte de Bianco, en la colección Biblioteca Breve de Seix Barral. Como una prueba más de las inadvertidas ironías que recorren a menudo las estrategias editoriales, el libro se publicó en esta ocasión con un prefacio de Borges. En rigor el prefacio reproducía una nota que él había escrito en 1985, para el diario *El País* de Madrid, presumiblemente en ocasión de la reedición de *Las ratas* y de *Sombras suele vestir* que Monte Ávila había lanzado ese mismo año.[2] La nota insistía en algunos elogios de su reseña a *Las ratas*: en la clasicidad del estilo de Bianco, en su destreza para entretejer lo cotidiano y lo fantástico, pero, como era de esperar, no dedicaba ningún comentario a *La pequeña Gyaros* --libro que muy probablemente Borges no había leído o sobre el que, en cualquier caso, había decidido no dar a conocer sus opiniones.

Escritos antes de cumplir los veinte años, estos cuentos muestran las inestabilidades propias de un libro de comienzos. Por un lado, anticipan una significativa toma de posición cuyos efectos se proyectan en el desarrollo de la poética que orienta sus narraciones posteriores, por otro, transmiten convicciones y criterios estéticos de los que luego Bianco se distanciará notablemente. Como advierte Juan Gustavo Cobo Borda (2004: 254), *La pequeña Gyarus* manifiesta una clara reivindicación de los principios esteticistas, de un esteticismo, habría que precisar, con algunos matices decadentistas. Se trata, sin dudas, de una reivindicación algo anacrónica, tributaria de un modernismo tardío, a la que Bianco adhiere en el momento en el que comienzan a aplacarse los ecos de la modesta polémica entre los escritores realistas de Boedo y los poetas vanguardistas de Florida.[3] Un retorno extemporáneo a una estética que, recuperada a fines de los años veinte, le permite situarse a una distancia equivalente de las dos tendencias que se vienen disputando el dominio del campo literario porteño desde principios de la década. Importa recordar que varias de las reseñas que Bianco escribe en estos años para *Nosotros* explicitan de un modo directo sus discrepancias con estas posiciones. Antonio Prieto Taboada, uno de sus más agudos lectores, supo llamar la atención sobre la importancia programática que las notas dedicadas a *Aquelarre*, de Eduardo González Lanuza, y a *Los caminos de la muerte*, de Manuel Gálvez, tienen en este sentido.

En la primera de estas reseñas, y luego de retomar el argumento borgeano en contra de la marcada institucionalización en que había caído la retórica vanguardista [4], Bianco dispara su principal reproche contra la nueva generación, censurando el hecho de que los “jóvenes novísimos” se hubiesen “alejado demasiado de lo real” y hubiesen contaminado sus obras de “una atmósfera de irrealidad excesiva” que los aísla y los perjudica (1928a: 296). Así, encerrado dentro de su escuela, González Lanuza expresaría, a diferencia de Gómez de la Serna, uno los maestros a los que su libro recuerda por momentos, un pleno “desprecio hacia el mundo ordinario en el que todo vivimos” (*Idem*). “En su afán de huir de lo común y de lo terrestre” (*Idem*), el autor de *Aquelarre* se revelaría incapaz de sacar partido de las posibilidades literarias que este mundo le brinda. Los embates que, pocos meses después, Bianco dirige contra el realismo de Gálvez resultan, en cierto sentido, contrarios a los que les había asestado a los vanguardistas. La inmediata inclinación a lo real que manifiesta la literatura de Gálvez, su falta de elaboración estética, la saturación de detalles referenciales “a cada cual más truculento y melodramático”, su indiscriminado “afán de minuciosidad”, “sus descripciones soporíferas”, hablan de un “verismo abominable, exento de todo buen gusto” (1928c: 102). Un verismo obscuro y desmesurado, derivado local de “un realismo a lo Emilio Zola” (*Idem*). “Como todas las de Gálvez, es ésta -concluye el reseñista- una novela sin la menor distinción espiritual, turbia, acre, envuelta un hálito de pesada sensualidad.” (*Ibidem*: 103) “Los jóvenes novelistas argentinos deberán considerar *Los caminos de la muerte* como la antítesis de la obra que es de desear que realicen.” (*Ibidem*: 105).

Aún cuando los reproches contra Gálvez resultan mucho más severos e implacables que los que esgrime contra González Lanuza (porque sus diferencias con él son más profundas, pero también probablemente porque los contrincantes son de distinto calibre), entre unos y otros, Bianco define, como advierte Prieto Taboada (1986: 959), una “posición distanciada” de los errores y los excesos en que incurren ambas escuelas. Entre el bullicioso antirrealismo de la vanguardia y el indecoroso realismo de Gálvez, sus primeras colaboraciones periodísticas proponen, en lo que respecta al plano específico de la representación literaria, una alternativa intermedia y moderada, que en adelante “orienta toda su obra narrativa” (*Idem*), y que consiste, básicamente, en afirmar un vínculo problemático entre la literatura y lo real: un enlace menos directo y perentorio que el que, ya sea para evadirse o para plegarse a la realidad, convocarían con igual precipitación las obras de la vanguardia y las novelas de Gálvez. Se trata, para decirlo con los términos que él mismo utiliza en la nota sobre *Aquelarre*, de un vínculo complejo, abierto a la posibilidad de que, “con

intermitencia de relámpago”, la literatura permita “atisbar ese universo maravilloso, absurdo, lleno de incongruencias” (Bianco 1928a: 296) -“oscuro”, “misterioso”, “ambiguo”, “verdadero”, agregará en otras ocasiones-- que se esconde más allá de la realidad y que, cada vez que aparece, deja perplejo al lector. El horizonte general en el que enuncia por primera vez esta afirmación de importantísima proyección en sus narraciones posteriores, y sobre la que volverá a menudo en sus ensayos y entrevistas, es el del idealismo filosófico, característico de esa sensibilidad finisecular que inspira las historias de *La pequeña Gyáros*. [5] La idea de que la realidad del mundo exterior es sólo una apariencia ilusoria, una “representación” (para insistir en el célebre concepto schopenhaueriano evocado a menudo por los decadentistas) que oculta la verdadera esencia de los seres y las cosas, constituye el marco general al amparo del que se organizan no sólo todos estos cuentos sino también el universo narrativo de “Sombras suele vestir” y de “Las ratas”.

II. Las historias de *La pequeña Gyáros* presentan un sugestivo mundo de relaciones personales, en el que los deseos y las pasiones circulan de un modo subrepticio, bajo la ostensible teatralidad con que actúan y conversan los personajes. Es un universo cerrado, poblado de seres que reaparecen de un cuento a otro, en el que se desarrolla una “*mise-en-scène*”, a veces frívola y superficial --como la que tiene lugar en el “gran salón” de Kensington House, la aristocrática pensión de “El límite”, o en el comedor del Lorita, el crucero internacional en el que viaja el elenco de personajes snobs que interviene en “Amarilídeas”-- y otras veces descarnada y patética --como la que protagonizan Fernando e Isabel en el “ambiente estafalario” de la vieja casa familiar de Belgrano, escenario de “Tibulo”, o como la que sobrelleva Rosalba, el personaje del cuento homónimo, en las ruinosas dependencias de la vieja quinta en la que se encuentra recluida--. En todos los casos, la anécdota que dispara el relato, una anécdota mínima --una invitación, una noticia, una confidencia, la llegada de una visita, un comentario, una partida-- es la ocasión imprevista de que se ilumine de golpe el reverso oculto de esa situación. Lo no dicho, lo silenciado, “ese fondo turbio e impuro de verdad que parece ocultarse agazapado hasta en las más aventuradas afirmaciones” (“La visitante”: 113) [6], se manifiesta de pronto con una virulencia o un esplendor inesperados. En estos momentos en los que la situación “muestra” la duplicidad que la constituye, los personajes centrales, actores privilegiados de esta duplicidad, revelan también su dimensión más auténtica. Me refiero, más precisamente, a que es en esos momentos en los que asoman o irrumpen “esas fuerzas ocultas, subversivas, que --según afirma Aloysio de Souza en “Amarilídeas”-- se mantienen como un sedimento en el espíritu de algunas personas y forman con su vida aparente una extraña dualidad” (55).

Con excepción de “El límite”, el único relato del volumen que Bianco acepta reeditar muchos años después, todos los cuentos de *La pequeña Gyáros* están protagonizados por figuras femeninas que, indiferentes a las advertencias finales que enuncia el narrador protagonista de ese relato [7], se resisten a aceptar los mandatos del mundo social al que pertenecen y avanzan más allá del límite establecido. Mujeres modernas, de clase alta y espíritu cosmopolita, que, en su mayoría, vivieron alguna temporada en Europa y que trajeron consigo los aires renovadores del enorme proceso de cambio que la crisis de la moral victoriana provocó en las normas de vida que regían las costumbres europeas. Mujeres de ímpetu discordante, cuyos deseos y comportamientos cuestionan, de distintas maneras, el “armazón de convenciones”, el “sistema de principios morales”, que por lo general preside la existencia cotidiana de los seres humanos (“La pequeña Gyáros”: 104). Algunas de ellas desafían estos preceptos con una osadía espontánea y natural, obedeciendo “al llamado ineludible de su propia voluntad” (“La visitante”: 107). Son los casos de Hilda Breuer, la protagonista de “La visitante”, y de Grace Pitterson, la dannunziana figura de

“Amarilídias”, quienes encarnan con desenfado el prototipo de esa nueva subjetividad femenina. Otras, algo más discretas y reservadas, se muestran igualmente deseosas de transgredir los límites de la vida matrimonial en busca de sensaciones más intensas, aunque no siempre consiguen realizar sus fantasías. Los casos de Felicia, la tradicional ama de casa de “La pequeña Gyáros”, y de Julia Mac Donald, la “mujer extraña”, profundamente insatisfecha con la vida conyugal, que protagoniza “Amarilídias”, resultan, a pesar de las diferencias existentes entre ambas, igualmente paradigmáticas en este sentido. Todas estas figuras femeninas, las más y las menos temerarias, reaccionan contra los efectos de una misma amenaza: cada cual a su modo, se resiste al hastío de la vida cotidiana, al tedio de los hábitos establecidos. “Nuestro único enemigo -sentencia Hilda Breuer-- es el aburrimiento” (“La visitante”: 117). Los viajes, el adulterio, la insinuación de una aventura homosexual, un triángulo amoroso, se les presentan entonces como seductoras alternativas para combatirlo.

Junto a estas mujeres que, o bien personifican un estilo de vida independiente y placentero, o bien alientan la expectativa de un cambio en esa dirección, los relatos presentan también otras, especies de *femme fatale* venidas a menos, que, ya en una edad mediana, sobrellevan trabajosamente, con melancolía y desaliento, las consecuencias no previstas de una elección de vida poco convencional. Tanto Isabel como Rosalba padecen los efectos indeseados de haber permanecido durante demasiado tiempo en “una existencia transitoria y demasiado individual” (“Rosalba”: 79). A diferencia de muchas de sus amigas, quienes llegado el momento se consagraron a la religión, la caridad o el matrimonio, ellas continúan como entonces “empezando y concluyendo dentro de sí mismas” (*Idem*). Viven atrapadas en una atmósfera sombría, de soledad y decepciones amorosas, interrumpida en ocasiones por el recuerdo repentino de un pasado voluptuoso, todavía amenazante.[8] Sufren el agotamiento de sus energías vitales, la declinación de su juventud, el deterioro de su belleza física, y las invade un oscuro pesimismo. Mientras Isabel exhibe en su rostro los signos del paso de los años (el narrador se demora en describir largamente la “devastación” que una arruga provoca en su cara), Rosalba, que ha claudicado de sus hábitos de aseo, se identifica cada vez más con la vieja casa de campo en la que vive confinada. El atardecer, la “hora del crepúsculo”, “el último resplandor de la tarde”, es para ambas el principal momento del día: la hora en la que Isabel sale a escena provista de su “máscara de afeites” y en la que Rosalba abandona su dormitorio para sentarse a pensar en la galería. Menos que el aburrimiento, el enemigo es para ellas la propia la decadencia. “Estoy vieja --piensa Isabel-- [...] Nadie hace caso de mí. Fernando prosigue imperturbable tocando el piano. Le interesa mil veces más su piano que una mujer marchita que lo escucha tocar” (“Tibulo”: 35).

Como una colección de temperamentos y sensibilidades femeninas, envueltas en refinados aires finiseculares, *La pequeña Gyáros* demora al lector en la atenta contemplación de los sentimientos e impresiones de sus figuras principales. Centrados en la minuciosa caracterización de las protagonistas, estos cuentos reducen al mínimo el dinamismo de la acción dramática, apelando con frecuencia a la sugerencia, la insinuación o el implícito. En ellos no sólo pasan pocas cosas (muchos de sus personajes permanecen inmóviles y están representados en actitudes contemplativas: escuchan música, se miran al espejo, leen en un diván, meditan sentados en un sillón), sino que además lo poco que pasa se suscita sobre todo en el interior de la conciencia de sus protagonistas y narradores. Como en las novelas de Proust que Bianco admira con fervor desde muy joven, los escasos acontecimientos que registran estas narraciones sólo sirven, diría José Ortega y Gasset con beneplácito, “para plantear ciertos problemas íntimos” (1957, 395). Son cuentos que intentan realizar el ideal orteguiano de anteponer al desarrollo de la acción la “invención de almas interesantes” (*Ibidem*: 418), “la creación de personas atractivas” (*Ibidem*: 397). Basta recordar que las primeras reseñas de Bianco en *Nosotros* registran su inmediato interés hacia las “Ideas sobre la novela”, especialmente hacia

aquéllas que conciernen de un modo específico al problema de la construcción de los personajes, para reparar en que varios de sus relatos cumplen con lo que allí se propone como una “autopsia” de los caracteres.[9] Lo significativo, en tanto muestra al joven Bianco tensionado entre el interés por las propuestas narrativas específicas y renovadoras y la fascinación por un imaginario femenino anacrónico y estereotipado, es que, como advirtió Gramuglio [10], estos relatos aplican las nuevas técnicas promovidas por Ortega sobre figuras femeninas completamente *démodée*, figuras provenientes de la novela decadentista [11], aún vigentes en los folletines semanales de ese momento, pero alejadas de las complejas e interesantes psicologías de la novela moderna. En un universo narrativo poblado de seres convencionales, los narradores de Bianco afirman los criterios establecidos por Ortega (criterios que ratifican los beneficios de la pérdida de la omnisciencia que la novela realista francesa había declarado en la segunda mitad del siglo XIX) y se abstienen de “definir” a sus personajes, brindando una visión siempre perspectivizada de lo que está sucediendo. Son narradores que, o bien describen morosamente la interioridad de las protagonistas y sumergen al lector en sus atmósferas psicológicas, muchas veces a través del uso del discurso indirecto libre, o bien presentan, desde un ángulo subjetivo, exterior a estas figuras, los rasgos más sobresalientes de sus personalidades. El resultado obtenido es en ambos casos esa visión directa o presentación patente e imedita que promocionan las tesis de Ortega. [12]

Cuando lo que se privilegia es la descripción interna de las conciencias femeninas, como en “Tibulo”, en “Rosaba” y en “La pequeña Gyáros”, la narración queda a cargo de una voz en tercera persona que a menudo alterna su focalización principal con una visión interna del antagonista masculino y, en otras oportunidades, se desplaza desde la interioridad de la protagonista hacia su imagen externa. Mientras el primer movimiento nos permite conocer aquello que esos otros personajes recuerdan, sienten o piensan de estas figuras principales, en el segundo, vemos cómo los cuerpos de las protagonistas, particularmente sus rostros, reflejan sus emociones y conflictos internos. En los casos en los que, como en “Amarilídeas” y en “La visitante”, los temperamentos de las figuras femeninas son el tema principal de relatos subjetivos, la situación narrativa se encuentra siempre representada. En “Amarilídeas”, por ejemplo, un narrador en tercera persona, que introduce brevemente la escena principal del relato (el momento en el que Julia se confiesa con Esteban), transcribe íntegras las cartas que Esteban, el narrador principal, le escribe a un amigo hablándole de Julia. En los párrafos finales, la voz inicial reaparece para contar, desde el punto de vista de Esteban, el inesperado desenlace. “La visitante”, por su parte, es la historia que Antonio, el marido de Felicia, la protagonista de “La pequeña Gyáros”, escribe sobre Hilda Breuer, la mujer de su amigo por la que él experimenta una atracción incontenible. Las distintas y calculadas variantes narrativas que exhiben estos cuentos brindan un claro testimonio tanto del tempranísimo interés de Bianco por los procedimientos técnicos del arte narrativo, como de su precoz habilidad en el manejo de estos recursos. Puede afirmarse en este sentido que, en *La pequeña Gyáros*, está en ciernes ese ideal de novelista crítico que su nota sobre Leo Ferrero (Bianco, 1935) define poco tiempo después [13], y que sus relatos posteriores muestran plenamente consolidado.

No obstante, si algo distingue los cuentos de este libro más allá de las diferentes variantes formales que ofrece la exploración sobre el punto de vista --quiero decir, si algo los distingue de las narraciones que Bianco escribe más adelante-- es la visión profundamente hedonista, congruente con ese imaginario decadente y pasado de moda, que varios de sus narradores y personajes principales comparten acerca del alma femenina, en particular, y de la existencia humana, en general. La representación de lo femenino se liga en estos cuentos a la expresión de una cierta inmoralidad apreciada por sus potencias subversivas y desestabilizadoras.

“[...] Julia como verdadera porteña -le escribe Esteban, el narrador de “Amarilídeas”, a su destinatario-- se aburre siempre. Imagínate una mujer linda, elegante, caprichosa y aburrida. ¡Qué fuerza extraordinaria! ¡Qué enorme poder disolvente! [...] En el fondo tiene la inmoralidad de una cantidad de acciones que no se atreve a cometer” (61).

Una sutil e inevitable atracción por el mal, por sus aspectos oscuros y transgresivos, caracteriza la intimidad de las mujeres de Bianco. Sus conciencias se revelan, para decirlo en los términos en que Felicia las describe, “como una pequeña cripta, fresca y sombría, con las paredes aterciopeladas por el musgo, llena de plantas venenosas” (“La pequeña Gyaros”: 96). Más allá de ese mundo de relaciones aparentes en el que viven a diario, se encuentra este mundo interior y recóndito, poblado de deseos impuros y pasiones intensas, que conforma sus verdaderas naturalezas. Un mundo secreto e inexpugnable, a cuyos designios ellas se entregan con el propósito decidido o esperanzado de encontrar el placer y la felicidad. Así, Isabel, que no puede ni quiere luchar contra sus impulsos, se expone una vez más a los riesgos de una aventura amorosa; así, Julia, que esconde “un fondo de maldad que espanta” (“Amarilídeas”: 55), planea abandonar a su marido y quedarse en La Guayra con Grace, con el fin de revivir las tumultuosas sensaciones de los años previos al matrimonio; así, Rosalba, cuyo oscuro pasado asoma engrandeciéndola, experimenta ante Arturo, el hijo y sobrino de los dos hermanos que años atrás habían sido sus amantes, “un dulce entorpecimiento igual a la embriaguez” (“Rosalba”: 88); así, Felicia, que en principio parece resistirse a sus anhelos de insumisión, vislumbra de golpe una ocasión de felicidad en el encuentro a solas con el amigo de su marido. Ninguna de ellas encarna, sin embargo, con la plenitud y la decisión de Hilda Breuer, ese ideal de existencia hedónica que el libro invoca desde el título.

Cuando en el final del cuento que da nombre al volumen, Felicia, molesta ante un comentario de Hilda (“Los instantes felices -había dicho ésta-- ¡son tan breves, tan fugaces! Yo me obstino en prolongarlos a toda costa”. (103)), pregunta si se deben aceptar las contadas ocasiones de felicidad que brinda la existencia aún a riesgo de cometer un acto inmoral, Aloysio de Souza le responde con una explicación que sintetiza el sentido del título del libro.

“Los antiguos, mi querida señora, no conocían ese prurito de virtud. Eran más sabios. Eran menos escrupulosos que nosotros. Marchaban -el cuerpo ágil, el paso desenvuelto-- sin perseguir otro fin que su capricho, sin pensar en el bien ni en el mal. Gyaros era una pequeña isla Cyclades del Mar Egeo, donde deportaban a los criminales bajo el Imperio Romano. Pues bien, un poeta latino ha llegado hasta decir: *Aude aliquid Gyaris dignum* -Realiza una acción digna de la pequeña Gyaros-- *si vis esse aliquid* -si quieres ser alguien. A la virtud todos la alaban, pero huela de frío. *Virtud laudatur et alget*” (“La pequeña Gyaros”: 104).

Ninguna de las figuras femeninas, se puede afirmar entonces, realiza como Hilda Breuer esta suerte de sabiduría epicúrea que Aloysio de Souza reivindica en los antiguos. La descripción del rostro de Hilda con que se inicia “La visitante” anuncia el carácter mundano y voluptuoso de su temperamento. Próxima a esa imagen emblemática de la belleza terrenal y misteriosa que Walter Pater leyó en el retrato de la Gioconda, su fisonomía expresa las marcas que dejaron en ella sus sensaciones y experiencias vitales. Como la de la Gioconda, la de Hilda es una “belleza creada en el interior que se imprime en la carne, receptáculo, en cada una de sus células, de pensamientos extraños, de ensueños fantásticos, de pasiones exquisitas” (Pater 1978: 109-110).

“La vida y la inteligencia -escribe el narrador-- habían trabajado poco a poco el rostro de Hilda de una manera lenta, subversiva, restándole, si se

quiere, belleza y alterando la pureza de sus rasgos; pero también le habían comunicado, junto con angustiosas anticipaciones de caducidad, un interés profundo e inquietante, un encanto intelectual, que se dejaba sentir bajo los atractivos enfermizos de su carne” (“La visitante”: 109)

Se trata, claro está, menos de una falta de belleza, como entredice el narrador, que de la afirmación de una belleza impura, efímera y amenazadora, --la misma que los narradores de “Rosalba” y de “Amarilídeas” habían sabido apreciar en sus protagonistas [14]-- expresión de un subjetividad caprichosa, guiada por el “oscuro mandato del instinto” (“Rosalba”: 86) y desprovista por tanto de virtudes morales y de cualidades éticas. Una subjetividad que desconcierta y alarma a los personajes masculinos (“Es una mujer desequilibrada, un poco perversa, y tiene una voluntad digna de mayores empresas. -le advierte el Leopolski al narrador. [...] Andese con cuidado. Hasta sus menores palabras encierran una extraña fuerza de persuasión.” (“La visitante”: 113)), y que se revela como claro portavoz de los principios característicos de una concepción estética de la existencia. Su impasible actitud ante la vida (transcurre sus días decorando el departamento en el que vive, leyendo recostada en un diván, conversando sobre temas artísticos, asistiendo a conciertos), su interés en compensar la fugacidad de la existencia con la intensidad de los buenos momentos y su rechazo hacia los convencionalismos cotidianos, hacia la trivialidad de la vida diaria, la acercan claramente a la figura del esteta moderno, de quien ella parece encarnar el doble femenino. La charla que Hilda sostiene con Leopolski, en la sala de su departamento, ratifica esta proximidad, con una torpeza compositiva, inusual en los relatos de Bianco.

La escena representada es elocuente en sí misma: Hilda *posa* (tomo la cursiva del narrador) frente a su interlocutor, el escultor polaco que está modelando su imagen, mientras ambos conversan animadamente sobre la vida, el amor y el arte. Al margen de los principios constructivos que poco después el autor establece para la elaboración de los personajes, Hilda explicita extensa e innecesariamente su credo hedonista. Toda la situación adolece de una intencionalidad excesiva y de un tedioso carácter doctrinario.

— No debemos ejercer sobre nuestro ánimo la menor violencia [...-- sostiene--]. Cualquier deseo, por fútil que parezca, es más vital, más digno de tomarse en cuenta, que esa larga serie de principios abstractos con los cuales nada salimos ganando.

— Pero es imposible -respond[e] el escultor-- Yo comprendo que una mujer moderna, muy evolucionada, experimente de continuos arrebatos, impulsos, *des entrainements* ... Sin embargo...

— Diga usted.

— Cuando existe de por medio un afección sólida y verdadera, ha de sacrificarlos en su homenaje.

— Sólo existen atracciones más o menos fuertes, curiosidades más o menos intensas. Ninguna merece ser rechazada.

— Y esos deseos aislados, dispersos, ¿a dónde la llevan?

— A ninguna parte. El final es lo de menos. Todos los caminos conducen a la desilusión” (“La visitante”: 115)

La charla se prolonga hasta caer en uno de los momentos autorreflexivos más rudos del volumen. Con una arbitrariedad similar a la que luego Bianco le imputa a los narradores de Mallea [15], el narrador de este relato fuerza al personaje de Leopolski a que exponga, de un modo abrupto y repentino, su propia teoría del arte. Contrario a las pretensiones totalizadoras del realismo, el escultor aboga por la necesidad de que el artista elija el ángulo desde el que quiere elaborar su obra. “Cuando se pretende decirlo todo -señala, inaugurando un enunciado que luego repetirán otros personajes de esta literatura-- se acaba muy a menudo por omitir lo fundamental” (*Idem*). Interrogado por Hilda acerca de la intención performativa de esta advertencia, el escultor le aclara: “Le quiero a usted decir, mi querida amiga, que tanto en la vida como en el arte *il faut prendre son parti*” (*Ibidem*, 116). La explicación no sólo da lugar a la respuesta irónica de la interlocutora sino que además le brinda la oportunidad de insistir en sus convicciones durante un tiempo más. Recién entonces se aclara el motivo que impulsó la intervención del escultor.

“--Pero yo lo he tomado -contesta Hilda--. Mi partido consiste precisamente en no aferrarme a ninguno. ¿Concibe usted algo mejor que marchar un poco al azar, sin sentirse estorbada por principios o lazos inoportunos, conocer personas interesantes, cosas nuevas, ciudades curiosas?

— ¿Y el amor?

— ¡Bah! No pronuncie esa palabra vacía, caduca, infantil, que nada significa.” (*Idem*)

Refractaria a las ortodoxias, indiferente a toda finalidad que no responda a la búsqueda de nuevas experiencias orientadas a la obtención de la felicidad, la figura de Hilda invoca la falta de función, la ausencia de responsabilidad moral y el gusto por la novedad y lo superfluo, que reivindica el ideal de existencia propio de los artistas modernos. Mientras sus enunciados dejan establecidos los criterios estéticos que, en un plano general, inspiraron la escritura de *La pequeña Gyros*, la inusitada impericia con que Bianco desarrolla y resuelve este episodio, uno de los episodios finales del volumen, acusa su ansiedad por dejarlos firmemente explicitados. Ansiedad de principiante que sin dudas Bianco se reprochará cada vez que, resistiéndose a comentar estos cuentos, aluda a ellos como a “torpes” ejercicios narrativos. Aunque, muy probablemente y sabiendo leer su silencio, el persistente malestar que experimentó luego, invariablemente, hacia estos relatos estuviese menos provocado por los errores de ejecución cometidos (que en definitiva no eran tantos ni tan notables) que por el sentido de los criterios que los había motivado.

Notas:

- [1] Las respuestas que Bianco le dio a Cristina Forero (1988, 394) [María Moreno] en una de las mejores entrevistas que le hicieron --una de las pocas que consiguió apartarlo por momentos de la cuidada imagen de sí que el escritor brinda en sus reportajes-- es elocuente en este sentido.

“— ¿Cuál fue su primer libro?

— Bueno... eran cuentos...

— ¿Reniega de él?

— No, no sé, nunca lo he vuelto a releer ...

— ¿Cómo se llamaba?

— Mire, mejor olvidémoslo.”

[2] También se reeditó pocos años después como “Página Preliminar” a *Ficción y reflexión*.

[3] Para una descripción e interpretación de los términos en que se desarrolla esta polémica, consultar Gilman (1989).

[4] También a propósito de un libro de González Lanuza, Borges había escrito, tres años de la reseña de Bianco, lo siguiente: “He visto que nuestra poesía, cuyo velo juzgábamos suelto y desenfadado, ha ido trazando una figura geométrica en el tiempo. Bella y triste sorpresa la de sentir que nuestro gesto de entonces, tan espontáneo y fácil, no era sino el comienzo torpe de una liturgia” (Borges 1993, 106-107). En una dirección similar, Bianco afirma: “En estos jóvenes novísimos, contrariamente a lo que se cree, hay mucha más sujeción y disciplina que anarquismo y espontaneidad” (1928a, 296) .

[5] Sobre la influencia que las tesis centrales del idealismo alemán, especialmente las de Kant, Schopenhauer y Hartmann, ejercieron sobre los escritores decadentista, consultar Pierrot (1977, 60-100).

[6] Todas las citas de los relatos pertenecen a la edición de 1994. En adelante sólo consigno el nombre del cuento y el número de página entre paréntesis.

[7] “Ante nuestros ojos se extiende un velo pintado de colores agradables e inofensivos con el cual nos hemos familiarizado. No intentemos descorrerlo. En torno a nosotros, junto al horizonte, la vida nos impone un límite preciso, más allá del cual todo es vaguedad y misterio. No pretendamos salir de ese estrecho recinto. Respetemos el límite, si no queremos lanzarnos extraviados, por senderos que no tienen fin.” (1994, 54).

[8] Leemos en “Tibulo”: “Todo su pasado, cauteloso, envolvente, parecía recuperarla impulsándola a la cita. Se había creído a salvo. Se había dicho: “Por fin puedo gozar de la vida sin tomar parte, como una simple espectadora”. De pronto, buscando en su espíritu, hallaba rastros latentes, llenos de virulencia, de antiguas fiebres que creyó desaparecidas [...]” (25) Por su parte, el narrador de Rosalba anuncia: “Y de pronto [...] aparecía todo su pasado -genio del mal dispuesto a devorarla-- saliendo de la botella cuyo lacre se obstinó en romper como el pescador imprudente de las *Mil y una noches*. Rosalba experimentaba ahora la angustia del réprobo, que lleva, tras de sí, su hermoso pecado sin confesarlo. Una época reciente y ya remota la engrandecía, confiándole sus secretos. Era la depositaria de muchos años, de otra manera irremisiblemente condenados al olvido [...]” (84).

[9] A muy pocos años de aparecido el ensayo de Ortega, en una de las notas que publica en la revista de Giusti en los primeros meses de 1928, Bianco invoca las enseñanzas de las “Ideas sobre la novela”. “Un ensayista español nos hace notar, en una de sus obras, que en las grandes novelas la psicología de los personajes surge de la acción misma. El novelista debe omitir, en lo posible, la tarea de definirlos. No piensa así [Fortuné Andrieu] el autor del libro que nos ocupa. Con todo impudor, nos relata hasta los secretos más recónditos de sus protagonistas y los descubre ante nosotros de un solo golpe, moral y

físicamente” (Bianco 1928b). Algunos años después de este comentario, en el artículo sobre Romaines que publica en *La Nación*, Bianco vuelve a insistir sobre este punto en particular: “La novela moderna no define. En vez de ceñirse a un formulario de preguntas y respuestas combinadas, nos pone en contacto con los seres, nos hace penetrar en el funcional misterio de sus naturalezas. Cual en la vida misma, vemos actuar a los hombres” (1934, 42).

[10] Comunicación personal con la autora.

[11] Sobre la representación de lo femenino en el esteticismo y decadentismo, ver Praz (1969), Hinterhauser (1980), y Bornay (2004).

[12] Tal vez se pueda pensar, a partir de *La pequeña Gyáros*, que el interés de Bianco en el punto de vista como un recurso narrativo privilegiado, remita antes a su adhesión a las tesis de Ortega que a la lectura de las obras de Henry James. En muchas oportunidades, Bianco señaló que, en el momento de escribir “Las ratas”, apenas conocía los relatos del Henry James. No obstante su aclaración, el acertado parentesco que Borges encontró entre la ambigüedad de esa *nouvelle* y la de James, así como también el enorme prestigio que Bianco alcanzó luego como traductor de *The turn of the screw*, propiciaron que su interés por este recurso quedara sólo asociado al nombre de este autor.

[13] Trabajé sobre esta nota, particularmente sobre la figura del novelista crítico, en Podlubne (2006).

[14] Cito completa la descripción de Rosalba porque la comparación que el narrador propone entre el rostro de la protagonista y las caras de las estatuas se estructura, justamente, a partir de dos concepciones opuestas de la belleza. “Arturo salió de la galería. Allí lo esperaba Rosalba. Una sola luz, junto al techo, iluminaba a través del globo de alabastro las numerosas columnas de estuco. Por encima de sus cabezas, en tiestos de barro ornamentado, la fragaria índica y las dríadas dejaban pender sus tallos verdinegros, cruzando con líneas de sombras la cara de Rosalba. Entre puerta y puerta, desde hondos nichos, estatuas de ninfas campestres ostentaban en su cálato adormideras y narcisos. La media luz estriaba de negro los pliegues de las túnicas talares, fundía los rasgos tensos e inocentes, la sonrisa inmaterial de las estatuas, dotando a sus cuencas vacías de una pureza casi sobrehumana. Los ojos de Rosalba, bajo los párpados pestañudos, proyectaban en cambio, un resplandor acuoso e intermitente en la penumbra, como las pupilas de las alimañas sorprendidas en los matorrales. Frente a esas mujeres que estaban más allá del tiempo, cual verdades eternas, Rosalba producía una sensación de vida terrena y deleznable, expuesta a mil contingencias, que los gusanos indefectiblemente habrían de corroer. [...]”. (“Rosalba”, 81)

[15] Aludo aquí al ensayo, “La últimas obras de Eduardo Mallea. Al margen de sus temas principales”, que Bianco publica en *Sur* 21, junio de 1936. Trabajé sobre este ensayo en Podlubne (2006).

Bibliografía:

Bianco, José (1928a): “*Aquelarre*, por E.González Lanuza, Samet, editor”. *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 295-296.

(1928b): “*La Fontaine Divine*, par Fortuné Andrieu, Édition des Cahiers du Sud, Paris”. *Nosotros* 225-226, febrero-marzo, pp. 300-301.

(1928c): “*Los caminos de la muerte*”. *Nosotros* 230, julio, pp. 99-105.

(1934): “El novelista y la ciudad. Jules Romains”. *La Nación*, 27 de mayo, p. 42.

(1935): “La novela de Leo Ferrero”. *Sur* 10, julio, pp.76-83.

(1936): “La últimas obras de Mallea. Al margen de sus temas principales”. *Sur* 21, junio, pp. 40-71.

(1988): *Ficción y reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica.

(1994): *La pequeña Gyaros*. Buenos Aires, Seix Barral. [Primera edición: Buenos Aires, Viau y Zona, 1932]

Borges, Jorge Luis (1993): *Inquisiciones*. Buenos Aires. Seix Barral. [Buenos Aires, Proa, 1925].

Bornay, Erika (2004): *Las hijas de Lilith*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Cobo Borda, Juan Gustavo (2004): “Una estética del matiz: José Bianco”. *El oficio se afirma*. Comp.: Sylvia Saítta. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires, Emecé Editores, pp. 253-276.

Forero, Cristina (María Moreno) (1988): “El lector es uno mismo”. Recogida en Bianco, José (1988), *Ficción y reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 394-398. Publicado originalmente en *Pluma y pincel*, octubre de 1977.

Gilman, Claudia (1989): “Polémicas II”. *Historia social de la literatura argentina. Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Tomo VII. Comp.: Graciela Montaldo. Buenos Aires. Contrapunto. pp. 49-72.

Hinterhauser, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mito*. Madrid, Taurus, 1980.

Laddaga, Reynaldo (2006): “Breve ontología de Bianco”. *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Comp.: Daniel Balderston. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

pp.117-127.

Ortega Y Gasset, José (1957): “Ideas sobre la novela”. *Obras completas*, Tomo III (1917-1928). Madrid, pp. 387-419. [[Madrid, Editorial Revista de Occidente, 1925]

Prieto Taboada, Antonio (1986): “Ficción y realidad de José Bianco (1908-1986)”. *Revista Iberoamericana* 137, octubre-diciembre, pp. 957-962.

Pater, Walter (1978): *El Renacimiento. Arte y poesía*. Buenos Aires. Hachette.

Pierrot, Jean (1977): *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. París, Press Univesitaires de France.

Podlubne, Judith (2006): "Los comienzos de Bianco en Sur" *Las lecciones del maestro. Homenaje a José Bianco*. Comp.: Daniel Balderston., Rosario, Beatriz Viterbo Editora. pp. 47-58.

Praz, Mario (1969): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas, Monte Avila.

© Judith Podlubne 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gyaros.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo