

**LOS ENIGMAS DE JACINTA EN *SOMBRAS SUELE VESTIR*, DE JOSÉ BIANCO****Luisa Suh-ching Li**

Universidad Providence (Taichung, Taiwán)

lisch@pu.edu.tw

**RESUMEN:** La novela corta *Sombras suele vestir* (1941), del argentino José Bianco (1908-1986), es una obra clave de la narrativa fantástica moderna. Aparentemente, el texto se estructura desde la perspectiva del personaje central del relato: Jacinta Vélez, una joven prostituta. Pero su propia existencia está envuelta por un denso tejido de vaguedades, en función de un sutil juego de ambigüedades. El texto está así construido entre continuas rupturas, aplazamientos y reconstrucciones de sentido. El lector se ve sometido a una serie de incertidumbres: ¿cuándo es Jacinta un personaje real, es decir, inmerso en la realidad ficcional del relato, y cuándo actúa como un ser sobrenatural, esto es, como fantasma? ¿O acaso ella no es más que el producto de la trastornada imaginación de Bernardo Stocker, corredor de bolsa y cliente habitual de Jacinta? ¿Es Jacinta alternativamente un personaje real, una presencia fantasmal y el delirio provocado por una mente alucinada? Así, la existencia de Jacinta se plantea como un *enigma* que el lector deberá resolver, y como un incesante juego cargado de ambigüedades.

**PALABRAS CLAVE:** *Sombras suele vestir*, José Bianco, ambigüedad, enigmas.

**ABSTRACT:** Short novel *Sombras suele vestir* (1941), by Argentinian writer José Bianco (1908-1986), is a key work of the modern fantasy. Apparently, its argument is structured through the perspective of the story's main character: Jacinta Vélez, a young prostitute. However, her real existence is surrounded by multiple vague remarks, according to a subtle game of ambiguities, so the story has constant hesitations and reconstructions of textual meaning. The reader is subjected to a series of uncertainties: when does is Jacinta a *real* character, or when does she acts as a supernatural being, or ghost? Is she perhaps the product of the imagination of Bernardo Stocker, a stockbroker and a Jacinta's client? Is Jacinta alternately a real character, a ghost, and the pure fantasy of Stocker's fevered imagination? Therefore, the existence of Jacinta is present as an *enigma* that the reader must resolve, and a tireless game full of ambiguities.

**KEYWORDS:** *Sombras suele vestir*, José Bianco, ambiguity, enigma.

El primer capítulo de los tres que componen *Sombras suele vestir*, novela corta del escritor argentino José Bianco (1908-1986), publicada por primera vez en 1941 en la célebre revista *Sur* (n° 85) e incluida luego por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en la segunda edición de su *Antología de la literatura fantástica* (1965), se estructura desde la perspectiva del personaje central del relato: Jacinta Vélez. Pero su propia existencia dentro de la ficción narrativa está envuelta por un denso tejido de vaguedades,

reticencias, enigmas, en función de un permanente juego de ambigüedades.

Jacinta Vélez nos sumerge desde el principio del relato en un ámbito donde lo real tiende a difuminarse o desdibujarse, bajo una serie de sensaciones y engañosas percepciones, que nos informan de los contenidos de su conciencia y de las oscilaciones de sus estados de ánimo: “En los últimos tiempos, cuando iba al inquilinato de la calle Paso, rehuía la mirada de doña Carmen para no turbar esa vaga somnolencia que había llegado a convertirse en su estado de ánimo definitivo” (Bianco, 1973: 105). Jacinta es una joven que se dedica a la prostitución. Vive junto con su madre y su hermano autista, Raúl, en ese “inquilinato de la calle Paso” regentado por doña Carmen, “‘protectora’ oblicua” (Bastos, 1980: 40) de la familia Vélez, quien ha inducido a Jacinta a esa vida sórdida para poder pagar el alquiler y mantener a su familia. Para tal efecto, doña Carmen le ha presentado a María Reinoso, dueña de una casa de citas próxima al inquilinato. De entrada, el narrador nos refiere que el estado de ánimo de la muchacha muestra una inalterable “vaga somnolencia”: este primer rasgo sugiere ya una dimensión en cierto modo imprecisa, desdibujada, insustancial del personaje. La somnolencia nos remite a los estados oníricos, y aquí es preciso subrayar los versos de Góngora que sirven de epígrafe a *Sombras suele vestir*: “El sueño, autor de representaciones, / en su teatro sobre el viento armado, / sombras suele vestir de bulto bello” (Bianco, 1973: 105).

El narrador, que según iremos viendo participa de manera decisiva en el tejido de ambigüedades de la obra, pues no siempre llegamos a distinguir su punto de vista del de otros personajes, en razón de que a menudo los asume como propios, se refiere a continuación a la mirada de Jacinta: “Hoy, como de costumbre, detuvo los ojos en Raúl. (...) De la cabeza de Raúl pasó al delantal de la mujer; observó los cuatro dedos tenaces, plegados sobre cada bolsillo; paulatinamente llegó al rostro de doña Carmen. Pensó con asombro: ‘Eran ilusiones mías. Nunca la he odiado, quizá’” (Bianco, 1973: 105). Pero esta mirada parece disgregarse en la medida en que la instancia narrativa va estableciendo un sutil juego de sensaciones; ahora Jacinta piensa: “Eran ilusiones mías”. De manera que ahora la perspectiva de la conciencia del personaje nos comunica que sus sentimientos de odio hacia doña Carmen, la mujer que la ha precipitado en la envilecida vida de prostituta, sólo *eran* ilusiones, por lo que este entramado de sensaciones nos conduce a ciertas interrogantes: ¿es este “engaño” de la conciencia de Jacinta con respecto a doña Carmen la *representación* de la propia ilusión, es decir, ese estado en que resulta imposible establecer una correspondencia clara entre la realidad de una situación determinada o un objeto dentro del mundo ficticio y la ilusión que a veces sólo atiende al mundo que percibe el personaje? ¿Ese “Eran” a cuál instancia temporal remite? Pero continuemos con los pensamientos de Jacinta: “Y también pensó, con tristeza: ‘No volveré a la calle Paso’” (Bianco, 1973: 105). A partir de aquí comenzamos a percibir los pequeños enigmas que entrelazan el texto: ¿por qué piensa Jacinta que ya no ha de volver a la calle Paso, esto es, al lugar donde vive, el inquilinato? ¿Acaso se trata de una decisión definitiva que va a tomar el personaje? El narrador nos ha dicho al comenzar el relato que “Hoy, como de costumbre” Jacinta se encuentra en el inquilinato de la calle Paso: ¿hemos de inferir por tanto que se trata de la última vez que Jacinta está en ese lugar? No perdamos de vista que ella “pensó con tristeza”, lo que insinúa una carencia irremediable, una resignada privación, un vacío. El hecho de no volver al inquilinato supone, por tanto, un desgarramiento en la conciencia de Jacinta que aún no podemos evaluar en este punto del relato.

El discurso interior de Jacinta nos va informando, de manera muy vaga, o quizás deberíamos decir subrepticia, de sus sensaciones, sentimientos y recuerdos: “Observaba con interés el espectáculo de la miseria”; “Y Jacinta evocó una mañana de otoño. Oía gemidos en la pieza contigua” (Bianco, 1973: 106); “Pensaba en el aire secreto y un poco ridículo que adoptó doña Carmen cuando la condujo a casa de María Reinoso” (Bianco, 1973: 107); “Y Jacinta, aquellas tardes, después de apaciguar los deseos de algún hombre, también necesitaba apaciguarse, olvidar; necesitaba perderse en ese mundo infinito y desolado que creaban su madre y Raúl” (Bianco, 1973: 108). Todo parece remitir a una época que nos resulta ciertamente lejana, como si el narrador nos indujera a pensar que estamos leyendo la pequeña crónica de una vida en tiempo pasado, y que esos sentimientos, sensaciones y recuerdos pertenecen a una instancia temporal que ya no tiene ninguna continuación *real* en el presente. En suma, todo parece indicar que estamos ante una ruptura temporal muy encubierta.

¿Cabe sospechar entonces que quizás la perspectiva de Jacinta nos conduce a un equívoco? En gran medida, *Sombras suele vestir* es eso: un ingenioso tejido de equívocos, o un “mosaico de equívocos” (Bastos, 1980: 39). Cuando Jacinta evoca el momento en que doña Carmen la presenta a María Reinoso y la encargada del inquilinato le aconseja que no hable de ésta con su madre, el narrador nos dice: “Pero, ¿le hubiera importado tan poco a su madre, en realidad? Nunca lo sabría. Ya era imposible decírselo” (Bianco, 1973: 107). Es uno de los muchos enunciados desconcertantes que encontramos en el texto. ¿Por qué ya le era “imposible” a Jacinta decirle algo a su madre? Se produce una especie de postergación del sentido de este pasaje, que sólo podemos “completar” algunas páginas más adelante: “Llegó el día en que la señora de Vélez se acostó entre un fragante desorden de junquillos, varas de nardos, fresias y gladiolos. El médico de barrio, a quien doña Carmen arrancó de la cama esa madrugada, diagnosticó una embolia pulmonar. La ceremonia fúnebre se llevó a cabo en el primer departamento” (Bianco, 1973: 112). Esto es, que la madre de Jacinta ha muerto y por ello “era imposible” decirle nada. El relato está construido entre permanentes rupturas, postergaciones y reconstrucciones de sentido. Apenas unos pocos párrafos antes se produce un momento de inflexión en *Sombras suele vestir*, el instante en que entramos, o creemos que comenzamos a entrar, en otra dimensión de los acontecimientos. El pasaje dice así:

El narcótico empezaba a operar sobre los nervios de Jacinta. Se aquietaba el tumulto de impresiones recientes formado por tantas partículas atrozmente activas que luchaban entre sí y aportaban cada una su propia evidencia, su minúscula realidad. Jacinta sentía el cansancio apoderarse de ella (...), y empezaba a no distinguir la línea de demarcación entre ese cansancio al cual se entregaba un poco solemnemente y el descanso supremo (Bianco, 1973: 109).

El narrador nos entrega aquí una serie de velados indicios para comenzar a indagar en un *enigma* que sólo podremos descubrir hacia el final del relato: Jacinta se suicidó con un frasco de digital – el “narcótico” – el mismo día de la muerte de su madre. Toda la novela parece girar en torno a este hecho crucial. Las pistas están allí: desde la perspectiva de una Jacinta agonizante, las cosas empiezan a perder su realidad, no se distingue la “línea de demarcación” entre su agonía y el “descanso supremo”.

El pleno conocimiento de este punto culminante del texto nos hace percibir que el discurso había asumido una, digámoslo así, simplicidad engañosa. Para Adam Gai, el

lector, cuando descubre esta información casi al final, “concibe al mundo configurado como teñido de un indeleble color sobrenatural” (Gai, 1983: 36). ¿Quiere decir esto que todo lo que hemos leído hasta este punto ha sido a través de la perspectiva de un fantasma, el fantasma de Jacinta? En una entrevista con Danubio Torres Fierro, Bianco ha dicho: “Dentro del género fantástico, hay obras maestras que nadie puede no admirar. Pienso en ‘Las ruinas circulares’, ‘El Aleph’, ‘El inmortal’... Pero quizás yo prefiero los cuentos que admiten dos interpretaciones, una racional y otra sobrenatural. Son cuentos que parecen enriquecer el mundo; hacen que la realidad, como creía Chesterton, sea más extraña que la ficción. Así hubiese querido que fuese *Sombras suele vestir*” (Torres Fierro, 1988: 402). Insinuación que nos lleva a una de las condiciones exigidas por Todorov en su clásico planteamiento de la noción de lo fantástico: “es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (Todorov, 1974: 43). En *Sombras suele vestir*, a partir de la sorprendente y postrera *revelación* del suicidio de Jacinta, el lector se ve sometido a una serie de incertidumbres: ¿cuándo es Jacinta un personaje real, es decir, inmerso en la realidad ficcional del relato, y cuándo actúa como fantasma? ¿O acaso ella es el producto de la trastornada imaginación de Bernardo Stocker, próspero corredor de bolsa y cliente habitual de Jacinta? ¿Es Jacinta alternativamente un personaje real, una presencia fantasmal y el delirio provocado por una mente alucinada?<sup>1</sup>

El texto, según la formulación de Todorov, se presenta como vacilación entre una interpretación “natural” y otra “sobrenatural”, o, como diría Bianco, una “racional” y otra “fantástica”. Podemos ver, por tanto, a Jacinta como un fantasma, ya desde la perspectiva del narrador, ya desde su “fantasmalidad concreta” (Gai, 1983: 40). También se postula su existencia, o parte de ella, como proyección – o *reconstrucción* – de la imaginación de Bernardo Stocker, y es asimismo un personaje *real* dentro del discurso narrativo. Señala Hernán Lara Zavala que la existencia de Jacinta “es simultáneamente real e incierta” (1978: 4). Por su parte, Hugo Beccacece afirma: “Nunca sabrán los lectores ni los personajes si Jacinta, la protagonista, es real o una fantasía de su amante Stocker” (Beccacece, 1984: 16). Lo fantástico, pues, se presenta en medio de esta oscilación permanente, en el “tiempo de esta incertidumbre” (Todorov, 1974: 41), cuando la propia existencia de Jacinta Vélez se nos plantea como un problema que hay que resolver, y como un juego cargado de ambigüedad. Al respecto, escribe Mirta E. Stern: “Sueño, representaciones, teatro, sombras (...), harán surgir una zona ambigua entre lo onírico y lo fantástico, en la cual Jacinta oscilará entre su carácter de producto onírico, delirio, o fantasía inconsciente, y su condición de aparición fantástica o sobrenatural. Dos modalidades de irrupción de lo imaginario igualmente posibles para un personaje cuyo imposible por excelencia es la realidad” (Stern, 1979: 629).

En el pasaje del relato citado con anterioridad, el lento proceso de la muerte de Jacinta, ese hecho crucial que nos será revelado sólo hacia el final, se elabora como una intrincada articulación de indicios y contra indicios, evidencias y reticencias, donde se suceden los *silencios*<sup>2</sup> que condicionan o transgreden la percepción de la realidad. Este modo narrativo empleado en *Sombras suele vestir* motiva no sólo este constante juego de

<sup>1</sup> “Reducido al máximo, este relato no es más que el llamado de un hombre, Bernardo Stocker, a una mujer, Jacinta, ya muerta, para que continúe a su lado” (Cobo Borda, 2005: 74).

<sup>2</sup> Véase Rosalba Campra (1991).

ambigüedades, sino la confusión del ser y el parecer, de lo real y lo imaginario. Luego de referir el “cansancio” que conduce al “descanso supremo”, la instancia narrativa nos remite de nuevo a la mirada de Jacinta:

Entreabriendo los ojos, miró a sus dos queridos fantasmas [su madre y su hermano Raúl] en esa atmósfera gris. La señora de Vélez había terminado de jugar. La lámpara iluminaba sus manos inertes, todavía apoyadas en la mesa. Raúl continuaba de pie, pero las barajas, diseminadas sobre el tafilete amarillento, habían dejado de interesarlo. Doña Carmen estaría a su lado, posiblemente a su derecha. Jacinta, para verla, hubiese necesitado volver la cabeza. ¿Estaba doña Carmen a su lado? Tenía 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 la paz se hacía por momentos más íntima, más aguda, más punzante (Bianco, 1973: 109-110).

Toda la escena es significativa. Jacinta, cuando aún no sabemos que en ese momento del relato está agonizando (aunque es posible comenzar ya a sospecharlo), “observa” a su madre, muerta poco antes, “que había terminado de jugar”. El narrador ha manipulado tiempo y espacio sin guardar orden o cronologías, intercalando sucesos que tuvieron lugar en diversos tiempos. Jacinta mira a su madre y a su hermano como sus “dos queridos fantasmas”. Aquí cabe ver lo fantasmal como una suerte de alucinante representación en la que el fantasma de Jacinta recrea su propia muerte, pero donde igualmente se superponen otro fantasma – su madre – y su hermano Raúl. La “usurpación de seres e identidades que se multiplican *ad infinitum*” (Lara Zavala, 1978: 5), supone una abierta transgresión en el sentido del discurso narrativo. Las “manos inertes” de la señora de Vélez aluden a la condición de muerta de ésta, aunque en apariencia en este momento es vista como un ser “vivo”.

Por otra parte, en ese pasaje se expresan sus sentimientos negativos hacia doña Carmen (“Tenía la sensación de haber eludido su presencia, tal vez para siempre”) y su entrada a “un ámbito que la encargada del inquilinato no podía franquear”, esto es, el ámbito de la muerte. Todo está envuelto por miradas, sensaciones, suposiciones, silencios.<sup>3</sup> Los planos de lo real y de lo imaginario se entrecruzan. La mirada de Jacinta nos instala en un espacio sembrado de grietas del sentido, el espacio de lo fantástico, donde el lector debe seleccionar y organizar los sentidos posibles. Este pasaje clave del relato se completa con lo siguiente: “En plena beatitud, con la cabeza echada para atrás hasta tocar con la nuca en el respaldo, los ojos ausentes, las comisuras de los labios distendidos hacia arriba, Jacinta mostraba la expresión de un enfermo quemado, purificado por la fiebre, en el preciso instante en que la fiebre lo abandona y deja de sufrir” (Bianco, 1973: 110). Estamos ante la encubierta descripción de los estertores de Jacinta en el trance de la muerte. Se produce entonces lo que podríamos llamar el hundimiento de lo real, que pasa a ser sustituido por el elemento fantástico: por el fantasma de Jacinta, por la “prolongación externa de su presencia” (Stern, 1979: 639), o bien por la fantasía elaborada en la mente de Bernardo Stocker. De esta manera, lo

<sup>3</sup> “El silencio de esa escena se funda en la fidelidad con que la narración se ajusta a las limitaciones del personaje (la muerte es un acto indescriptible para el sujeto) y se mantiene en la segunda sección de la obra gracias al mismo recurso” (Prieto Taboada, 1983: 721).

ambiguo pasa a ser el elemento configurador y sustentador de lo fantástico, su “matriz” misma.

Lo que leemos a continuación pertenece a una de las tantas “vueltas de tuerca” – y empleamos este término tal como lo hace Bianco al traducir el título del relato clásico de Henry James, *The turn of the screw* – que sostienen la compleja estructura de *Sombras suele vestir*: “Jacinta, de pronto, advierte que la atmósfera se llena de pensamientos hostiles. Doña Carmen la recupera, y María Reinoso, y los diálogos que sostienen las dos mujeres” (Bianco, 1973: 110). De la muerte – aún no precisada en el tiempo de la lectura – de Jacinta, pasamos abruptamente a ese otro plano en donde el personaje “advierde que la atmósfera se llena de pensamientos hostiles”. Las palabras de doña Carmen y María Reinoso la “devuelven” al espacio de lo real, o a sus recuerdos y sueños en tanto presencia fantasmal que ansía reconstruir su memoria perdida. Esta constante oscilación entre lo fantasmal onírico y el espacio real donde ha transcurrido la existencia de Jacinta, subraya un aspecto que consideramos esencial para nuestra lectura del relato: el reclamo por encontrar un sustituto a ese vacío inefable que constituye la muerte y, en consecuencia, la necesidad de llenar ese vacío con el sueño, “autor de representaciones”, por citar de nuevo el verso de Góngora.

Sostiene Irène Bessièrre que lo fantástico establece un espacio donde se elabora y evoca “una realidad ‘otra’” (Bessièrre, 1974: 23),<sup>4</sup> es decir, donde es posible una reconstrucción de lo real y una interrogación sobre los acontecimientos. En este sentido, el suicidio de Jacinta, ese hecho que sólo conoceremos a través de doña Carmen cuando se lo comunica a Julio Sweitzer, el socio de Stocker: “– Jacinta se suicidó el día que murió su madre. Las enterraron juntas” (Bianco, 1973: 144), supone la puesta en marcha del mecanismo fantástico: condiciona, a partir de su postrera revelación, la distinción entre lo real y lo irreal.<sup>5</sup> El lector se ve forzado a reconstruir – a releer – todo lo leído hasta entonces, investigar todos los datos, reordenar las piezas del “puzzle”. Puesto que Jacinta Vélez ha muerto, todos los hechos que conocemos sobre su vida están, por así decir, bajo sospecha: no sabemos si son la recreación que nos es transmitida por un fantasma, o por la voz narrativa que se hace partícipe de esa ilusión.

De este modo, lo real queda “viciado”, “pervertido”, sometido a una constante reelaboración. Pero también el suicidio de la muchacha provoca, o establece, otro mecanismo *in extremis* dentro de la experiencia de lo fantástico, que ya hemos indicado: Jacinta comienza a ser, a su vez, reconstruida y evocada dentro de otro espacio, la mente alucinada de Bernardo Stocker:

Pero las cosas cambiaron a partir de esa tarde. Comprendió que alguien registraba, interpretaba sus actos; ahora el silencio mismo parecía conservarlos, y los hombres anhelosos y distantes a los cuales se prostituía empezaron a gravitar extrañamente en su conciencia. Doña Carmen hacía surgir la imagen de una Jacinta degradada, unida a ellos; quizá la imagen verdadera de Jacinta; una Jacinta creada por los otros y que por eso mismo escapaba a su dominio, que la vencía de antemano al comunicarle la postración que nos invade frente a lo irreparable (Bianco, 1973: 110).

<sup>4</sup> La traducción castellana de citas de esta obra es del profesor José Ramos (Universidad Tamkang, Taipei, Taiwan).

<sup>5</sup> Dice Prieto Taboada: “La sorprendente revelación inaugura el enigma fantástico propiamente dicho (consolida los indicios sobrenaturales)” (1983: 721).

Así vemos que “alguien” interpreta los actos de Jacinta y que el narrador insinúa que se trata de doña Carmen, pero la ambigüedad misma del texto impide una afirmación en este sentido; la Jacinta “real” siempre está siendo “creada por los otros”, incluso por su propio fantasma, pero sobre todo por su amante Stocker.

En el primer capítulo de *Sombras suele vestir*, la perspectiva del fantasma de Jacinta suele confundirse con la de la Jacinta *real*: en tanto “sombra” que pasa a ocupar el lugar del individuo cuando muere, se convierte en *sustituto* fantástico. El narrador, aunque en apariencia omnisciente, interviene activamente en esta confusión de identidades: “también el narrador participa hábilmente del juego de las sombras, oculto detrás de una impecable ‘neutralidad’. Testigo silencioso de lo fantástico, o profundo conocedor del espectáculo onírico, ‘sabe’ mucho y al mismo tiempo se presenta como ingenuo partícipe de la ilusión” (Stem, 1979: 650).

En la escena del suicidio de Jacinta, como ya hemos visto, el narrador se regodea en la descripción de los hechos y nos refiere los pensamientos, recuerdos y sensaciones de la muchacha. Pero llega un momento en que los puntos de vista se desdibujan y no sabemos, con certeza, si lo que leemos pertenece sólo a la perspectiva de ese narrador, o bien si comenzamos a recibir la visión fantasmal de Jacinta, o, incluso, si el suicidio mismo de Jacinta, o mejor, el modo como es presentado, no es más que el producto de la imaginación de Stocker, aun siendo éste un hecho real. Dice Bessière que lo fantástico se especifica a través de “yuxtaposiciones” y “contradicciones” de “diversos inverosímiles” (Bessière, 1974: 12). Cabe pensar que tal especificación se cumple en esta confusión de identidades – narrador/Jacinta/fantasma de Jacinta/Stocker –, y que da lugar a ese “espacio de la incertidumbre” caracterizador, según Todorov, de la experiencia fantástica.

Más adelante, el hecho de la muerte de Jacinta se nos presenta bajo otros aspectos insospechados, vale decir, bajo otra *mirada*: “Fue el comienzo de una tarde difícil de olvidar. Primero, en el cuarto de su madre, Jacinta permaneció largo rato con los sentidos anormalmente despiertos, ajena a todo y a la vez de todo muy consciente, cernida sobre su propio cuerpo” (Bianco, 1973: 112). ¿Para *quién* fue “difícil de olvidar”? Y el estar “ajena a todo y a la vez de todo muy consciente”, ¿no es acaso un indicio más para sospechar un desdibujamiento de identidades, y en virtud de ello concebir una Jacinta real que motiva la trama del relato pero cuyos rasgos comienzan a diluirse cuando su “sombra” ocupa su lugar? ¿Sólo entonces podemos presenciar cómo esa presencia fantasmal recrea *su* propia realidad y “vive” *su* vida sobrenatural? Ya la instancia narrativa nos ha dicho que quizás esa imagen que recibimos de Jacinta es la “creada por los otros”. Sigamos leyendo este pasaje: “los objetos familiares que se animaban con una vida ficticia en honor a ella, refulgían, ostentaban sus planos lógicos, sus rigurosas tres dimensiones. ‘Quieren ser mis amigos – no pudo menos de pensar – y hacen esfuerzos para que yo los vea’, porque este aspecto inesperado parecía corresponder a la identidad secreta de los objetos mismos y a la vez coincidir con su yo recóndito. (...) ‘Hoy los veo por primera vez’” (Bianco, 1973: 112-113). De manera sutilísima, apenas sin transición, nos encontramos ante el conflicto entre lo real y lo irreal, primer fundamento de lo fantástico. Las cosas, esos “objetos familiares”, sintetizan, de algún modo, la percepción de la realidad que, con “sus rigurosas tres dimensiones”, comienza a ser experimentada por Jacinta como si fuera la primera vez. Esa realidad *coincide* con su “yo recóndito”: al “dejar de ser”, esto es, al pasar a la “condición” fantasmal, ella es capaz sólo en ese

trance de conocer “la identidad secreta” de las cosas, su realidad última, ver lo real desde el “espacio *otro*” (Bessièrè) de la alteridad.

Esta identificación con los objetos que constituyen la realidad, trae consigo la identificación con la imagen de lo inexistente, y hemos de comprender esto como un *extrañamiento*, según lo concibe Campra: “El extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad” (Campra, 1991: 56). Al morir Jacinta y establecerse, en consecuencia, un punto de vista onírico-fantasmal, lo real supone un extrañamiento, un sentimiento de desamparo con respecto a sí mismo y a su ruptura con el mundo.

La irrealidad de la descripción y la confusión de perspectivas nos indican igualmente la existencia de un ámbito donde se opera la *neutralidad* de las diversas dualidades: real/irreal, natural/sobrenatural, razón/ilusión (véase Bessièrè, 1974: 25ss). En otras palabras, como personaje real, Jacinta existe únicamente en función de los escasos datos que, cuando son factibles de discernir, nos proporciona el narrador, y como presencia fantasmal, Jacinta está en disposición de confirmar, negar o manipular esos datos correspondientes a su existencia “anterior”. Como dice Louis Vax, “lo fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo posible” (Vax, 1965: 6).

Como prolongación y culminación de esta última secuencia, encontramos que los acontecimientos tienen su continuación a través de esa mirada de Jacinta que registra el orden de lo real: “Y, sin embargo, los reconocía. Ahí estaba ese extravagante mueble barroco (...). Ahí estaban las medicinas de su madre, un frasco de digital, un vaso, una jarra con agua” (Bianco, 1973: 113). Al “reconocer” los objetos, Jacinta está también reconociendo su propia irrealidad. Desde su *fantasmalidad*, el frasco de digital evoca el trance de su suicidio, hecho ya acaecido que ahora ella revive desde ese su definitivo extrañamiento.

Al hilo de esto se nos presenta otro elemento *distorsionador*: “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. ‘Tengo ojos de muerta’. Pensó en los ojos de su madre, guarecidos bajo una doble cortina de párpados venosos, en los de Raúl. ‘No; son miradas distintas, no tienen nada en común con la mía’” (Bianco, 1973: 113). En este constante juego de duplicidades, identificaciones, desplazamientos, condensaciones, el espejo cumple su papel de reproductor no tanto de lo real como de su configuración dentro del espacio de lo fantástico, y así vemos que el espejo refleja la imagen de la muerte,<sup>6</sup> los “planos vacilantes” de lo fantasmal. El espejo es esa misma imagen irreal que contempla su realidad *otra* – su alteridad –, la imagen del fantasma que “usurpa” su identidad. Una frase como “Tengo ojos de muerta” es otra evidencia de la trama de ambigüedades, que nos conducen a reelaborar los sentidos posibles del relato, a partir de la “revelación” de doña Carmen a Sweitzer. Dicho de otra manera, el espejo preludia ya el hecho culminante del texto, lo “explicita” como un enigma pendiente de resolver.

Por otra parte, el espejo supone también otro de los tantos *silencios* del relato, en virtud de que ese “otro lado” es también el espacio de lo no dicho, como lo señala

---

<sup>6</sup> El espejo aparece en algunos mitos “como puerta por la cual el alma puede disociarse y ‘pasar’ al otro lado”, lo que explica cierta costumbre de cubrir los espejos o ponerlos vueltos de cara a la pared cuando alguien muere en la casa (Cirlot, 1992: 195).



Campra: “el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos” (Campra, 1991: 52). Justamente, puede decirse con propiedad que *Sombras suele vestir* es una obsesiva sucesión de silencios: el relato se organiza como una permanente búsqueda de soluciones o respuestas a “lo no dicho”, para intentar reconstruir y rellenar esos “espacios de zozobra”. A través del espejo, la mirada de Jacinta establece un juego de identificación/negación con respecto a su madre y su hermano. Las de ellos son “miradas distintas”, lo que puede verse como el reconocimiento de su propia mirada como sustituta o simuladora de la identidad familiar, como apropiación de la perspectiva truncada de sus “dos queridos fantasmas”. Como dice M. E. Stern: “La mirada de Jacinta queda así ligada al problema de la identidad, del espejo que la duplica como ‘mensajero’ de la muerte” (Stern, 1979: 649).

El pasaje que estamos comentando y que representa el momento de inflexión de lo fantástico en la racionalidad del relato, se completa de la siguiente manera: “Había en sus ojos el orgullo de los que son *señores y dueños de su propio rostro*, pero ya el verso final asomaba en ellos: *azucenas que se pudren*, una especie de clarividencia inútil que se complace en su falta de aplicación. Le traían reminiscencias de otras personas, de alguien, de algo. ¿Dónde había visto una mirada igual? Durante un segundo su memoria giró en el vacío” (Bianco, 1973: 113; subrayados del autor). El narrador prosigue en su afán de suministrar información relacionada con el suicidio de Jacinta, pero siempre de una manera engañosa. Las “azucenas que se pudren” nos conducen a una doble alusión: por un lado, a su madre muerta, y por el otro, al hecho consumado de su propia muerte.<sup>7</sup> Desde su “fantasmalidad”, Jacinta se complace en “recordar” este acto final que ha precipitado su, por llamarla así, naturaleza fantástica. Y, de nuevo, nos hallamos ante otra “vuelta de tuerca”: “Durante un segundo su memoria giró en el vacío” es una frase que nos informa de la memoria de un ser fantasmal, la representación memoriosa de un ser inexistente, pero a la vez nos remite al instante mismo en que la Jacinta real se entrega a la instancia irreversible de la muerte. Esta frase se relaciona necesariamente con otra anterior, donde el narrador nos indica que Jacinta “empezaba a no distinguir la línea de demarcación entre ese cansancio (...) y el descanso supremo” (Bianco, 1973: 109). En virtud de esta representación, lo fantástico invoca una “legalidad distinta”, en la que se expresa un orden que se traduce en una “mutilación de lo real y del yo” (Bessière, 1974: 13).

Al comienzo del segundo capítulo de *Sombras suele vestir*, el narrador nos dice que “Jacinta se trasladó a vivir a un departamento de la plaza Vicente López” (Bianco, 1973: 118). Se trata del apartamento de Bernardo Stocker, quien le ha propuesto a Jacinta que viva con él, según se desprende de una *supuesta* conversación que han sostenido en la casa de citas de María Reinoso, el mismo día de la muerte de la señora de Vélez, pasaje que se sitúa al final del primer capítulo. Las acciones, las sensaciones y los pensamientos de Jacinta están en apariencia expuestos con mayor “objetividad”. Pero ya hemos visto que el narrador, desde su engañosa omnisciencia, tiende a identificarse con la perspectiva de algunos personajes. Al seguir el punto de vista de uno de ellos, el narrador es fiel a éste, pero no es necesariamente fiel a la realidad de los hechos, con lo que consigue

---

<sup>7</sup> Según Cirlot la azucena es el emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana como símbolo y atributo de la Virgen María, y es asimismo símbolo del principio femenino (1992: 92).

transmitir una versión dudosa, o incluso incierta, de los mismos. De esta manera, al adoptar el punto de vista “post mortem” de Jacinta, respecto a acciones de las que ella participa como fantasma, el narrador confirma implícitamente la presencia efectiva de lo sobrenatural en el mundo configurado. Y una vez que hemos realizado la lectura completa del texto y descubrimos – o percibimos – el juego oculto de Bianco, nos vemos obligados a aceptar, cuando menos, la “fantasmalidad” de Jacinta y, por tanto, la irrupción de lo fantástico en la organización ficcional del relato. Ese fantasma deambula por la ciudad de Buenos Aires y se “relaciona” con otros personajes – Stocker, el criado de éste y Raúl –, y “desaparece” sin dejar huella alguna: “Casi todas las mañanas iba Jacinta al inquilinato de la calle Paso. (...) Entraba de nuevo al inquilinato, esta vez acompañada de Raúl; (...) Cargada de su presencia, Jacinta salía del inquilinato, atravesaba lentamente la ciudad” (Bianco, 1973: 121-122).

Por otra parte, la fantasmalidad de Jacinta se presenta o se manifiesta a lo largo del relato a través de una muy particular figura metonímica: el color gris. A veces como “ojos grises” (Bianco, 1973: 113, 148), otras como “atmósfera gris” (109, 115, 142). El color gris tiene relación con los ámbitos de irrealidad, el vacío inesperado, los espacios de zozobra, lo fantasmal, lo “otro”. Igualmente remite a la opacidad del mundo real cuando éste sufre un desajuste y pasa a ser ámbito de incertidumbres.

También en el segundo capítulo hay dos pasajes que dejan ver esta “coexistencia de lo incompatible”, en palabras de Campra (Gai, 1983: 36). En el primero de estos pasajes, Jacinta “se encuentra” con Bernardo Stocker en el restaurante donde éste suele almorzar. El narrador expone los hechos con su habitual discurso “objetivo” salpicado por indicios de doble sentido, siempre dentro de un modo narrativo pleno de ambigüedades: “Lo encontraba con la cabeza inclinada sobre el plato, masticando reflexivamente. Bernardo levantaba los ojos cuando Jacinta ya estaba sentada a la mesa. Entonces, saliendo de su ensimismamiento, pedía para ella una ostentosa ensalada y le servía una copa de vino, en la que Jacinta apenas mojaba los labios” (Bianco, 1973: 123). Aquí, las frases “ya estaba sentada a la mesa” y “apenas mojaba los labios” sugieren la irrealidad de Jacinta y configuran el “juego de coexistencia pacífica” (Gai, 1983: 38) que supone la *interacción* entre personas reales y fantasmas. Luego, Stocker interroga a Jacinta sobre su pasado en entrevistas que siempre lo dejan “turbado” o “lo sorprendían”, según nos confía el narrador. Lo que en realidad procura Stocker es reconstruir la vida anterior de Jacinta, intentar llenar “los grandes espacios desérticos donde ambos se perdían” (Bianco, 1973: 123), lo que nos devuelve a la otra lectura según la cual todo – o gran parte – de lo que leemos en el texto no es otra cosa que la aventura mental de Stocker. Las respuestas de Jacinta al intenso interrogatorio de Stocker están, en cierto modo, subordinadas a las observaciones de la instancia narrativa, en el sentido de que Jacinta “apenas lo escuchaba” o que Stocker se quedaba “bloqueado por aquel silencio”. Son, se diría, las prerrogativas de un fantasma, cuando la “conversación” acontece entre dos órdenes inconciliables.

Como prolongación de este pasaje se sitúa uno de los momentos más sugestivos del relato, donde se concreta una estrategia de insinuación de diversos sentidos y se hace evidente un juego de equívocos, dentro del cual el lector puede comenzar a plantearse incertidumbres sobre los verdaderos límites de lo real en el texto. El narrador informa: “Jacinta no volvería a reunirse con él a la hora del almuerzo” (Bianco, 1973: 126), y esta “certeza” representa otro dato que nos sitúa ante las permanentes rupturas y reticencias

con las que está construido el relato. Leemos a continuación:

Y así fue. Pocas semanas después, al entrar ella al restaurante y verlo en su mesa de costumbre, tuvo un momento de vacilación. Retrocedió, tomó por el lado interno del pasillo y se encontró junto al extremo de salida, pero separada de la calle por las vidrieras divididas por losanjes y adornadas con el escudo inglés. Dos personas se levantaron de una mesa. Jacinta optó por sentarse allí. Pero los mozos no se le acercaron. Creían, acaso, que había terminado de almorzar. Jacinta se quedó un rato, pellizcó unos restos de pan y se marchó. Nadie pareció advertir su presencia (Bianco, 1973: 126).

En el momento en que “la genealogía real (...) fracasa, surge una genealogía fantástica dentro de la cual todas las combinaciones son posibles” (Stern, 1979: 639), y esto podríamos suscribirlo al pasaje citado: lo real, a través de una sutilísima articulación de dobles sentidos, se va “deslizándose” poco a poco hacia un territorio donde se operan las diversas combinaciones real/irreal. Esto hace posible que en el restaurante la presencia fantasmal de Jacinta “intervenga” en la realidad concreta de las cosas – pellizcar unos restos de pan –, y que, al mismo tiempo, nadie pueda “advertir su presencia”, pues es obvio que no se puede ver lo invisible. La línea que separa a la realidad de lo sobrenatural queda abolida y en su lugar se ponen en práctica “situaciones contradictorias” que, funcionan “según una coherencia y una complementariedad propias” (Bessière, 1974: 11).

El otro pasaje clave tiene lugar durante una cena en casa de Stocker. Éste discute con el señor Sweitzer sobre asuntos religiosos. Jacinta está “presente” en esta cena: “Jacinta ocupó la cabecera. Cuando Lucas entró con la fuente había un cubierto de menos. Bernardo le hizo señas: apenas podía contener su impaciencia. Lucas tuvo que dejar la fuente, volvió instantes después trayendo una bandeja y dispuso el cubierto que faltaba con impertinente lentitud” (Bianco, 1973: 129). Certera combinación de equívocos, las pistas que aquí ofrece el narrador nos inducen a aceptar que las instancias de lo real y de lo imaginario se presentan bajo varias posibilidades; su existencia depende de la reinterpretación de los hechos que haga el lector, por lo que o el fantasma “concreto” de Jacinta sólo puede ser visto por Stocker o es el producto inquietante de su delirio.

Leemos después, en medio de la discusión teológica entre Stocker y Sweitzer, otra frase que es como la ratificación de esta convivencia o alternabilidad de discursos aparentemente contradictorios: “Jacinta permanecía ajena a todo, vaga, remota, como disuelta en la atmósfera del comedor” (Bianco, 1973: 131). Las expresiones empleadas – “ajena”, “vaga”, “disuelta” – apuntan a la “fantasmalidad” de Jacinta “operando” dentro del ámbito real y manifiestan la fuerza intangible con que las sombras y los fantasmas configuran nuestro mundo, haciéndolo *real* dentro de su irrealidad. La “fantasmalidad concreta” de Jacinta interviene en la realidad, pero sin abandonar “el otro lado” al cual pertenece, porque, de todos modos, la presencia del fantasma no modifica nada, no produce cambios atribuibles a su “especial condición”.

En el tercer y último capítulo de *Sombras suele vestir*, inscrito en la perspectiva de Julio Sweitzer, quien investiga las razones por las cuales su socio Stocker le ha confiado la dirección de sus negocios y se ha recluso en un sanatorio, Jacinta únicamente “aparece” de manera indirecta, referida a través de un sueño de Stocker, que

relata a Sweitzer, y de las informaciones que proporcionan doña Carmen, María Reinoso y Lucas. A partir de estas averiguaciones, hay que reconstruir todo lo leído y conjeturar cuánto de real, cuánto de sobrenatural y cuánto de delirio onírico hay en el relato, y a qué *silencios* nos conduce la siempre ambigua y enigmática existencia de Jacinta Vélez.

## REFERENCIAS

- BASTOS, M. L.: “La topografía de la ambigüedad: Buenos Aires en Borges, Bianco y Bioy Casares”, *Hispanamérica*, 27 (1980), 33-46.
- BECCACECE, Hugo (1984): “Estudio preliminar”. En José Bianco: *Páginas de José Bianco seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 11-31.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París, Librairie Larousse.
- BIANCO, José (1973): *Las ratas. Sombras suele vestir*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- CAMPRA, Rosalba (1991): “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En: Enriqueta Morillas (Ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Quinto Centenario, 49-73.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1992): *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor.
- COBO BORDA, Juan Gustavo: “El juego de las transparencias. La prosa de José Bianco”, *Revista de la Universidad de México* (2005), 65-78.
- GAI, Adam: “Lo fantástico y su sombra: doble lectura de un texto de José Bianco”, *Hispanamérica*, 34-35 (1983), 35-50.
- LARA ZAVALA, Hernán: “De sombras y fantasmas (la sutileza narrativa de José Bianco)”, *Revista de la Universidad de México* (1978), 3-9.
- PRIETO TABOADA, A., “El poder de la ambigüedad en *Sombras suele vestir*, de José Bianco”, *Revista Iberoamericana*, 125 (1983), 717-730.
- STERN, M. E.: “*Sombras suele vestir* de José Bianco. Los mecanismos de la ambigüedad”, *Eco*, 216 (1979), 627-652.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- TORRES FIERRO, Danubio (1988): “Conversación con José Bianco”. En: José Bianco: *Ficción y Reflexión*. México, Fondo de Cultura Económica, 399-407.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, EUDEBA.

© Luisa Suh-ching Li



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C