

## Geometría y humor en los cuentos de Bioy Casares

Este trabajo se propone explorar qué relación puede haber entre dos aspectos de la narrativa de Bioy (1) que resultan muy característicos de su estilo: la geometría, en lo que atañe a la manera de construir la trama, y el humor como elemento de ese entramado narrativo.

Parece claro que hay un acusado sentido del humor en todos los relatos de Bioy, tanto en los de tipo fantástico o policíaco, como en los de planteamiento realista. Un buen ejemplo lo tenemos en el que me parece su relato fantástico más condensado y ortodoxo en cuanto al canon de los cuentos de misterio: “En memoria de Paulina”, que Bioy sitúa como relato introductorio de sus colectáneas *Historias fantásticas* y *La trama celeste*. En él se entremezclan una historia de amor que acaba en asesinato pasional y un elemento fantástico que, como en los grandes relatos del género —el modelo sería “Le Horla” de Maupassant—, permite una lectura de índole psiquiátrica en función de que los hechos que conocemos se cuentan a través de un narrador concreto. La diferencia literaria entre este relato y otros de maestros actuales de la narrativa de fantasía, como Sturgeon o Philip Dick, está, esencialmente en el humor que el relato introduce en el ámbito narrativo, humor que tiene su raigambre, según creo, en el humor cervantino. Humor para el que la connivencia entre los narradores y el lector-oyente es factor clave; he dicho narradores, porque el fluir del relato exige varios, con voces superpuestas o indistintas, y lector-oyente, sin necesidad de adjetivarlo como Ideal o Implícito, sino más bien como oyente atento.

---

(1) Para una introducción a la obra de Bioy conviene tomar en cuenta una serie de trabajos críticos entre los que podemos destacar: D. P. Gallagher, “The Novels and short stories of Adolfo Bioy Casares”, en *BHS* (Liverpool), LII, 1975; Suzanne Jill Levine, *Guía de Bioy Casares*, Madrid, Fundamentos, 1982, o la compilación de Esther Croos y F. Della Paolera, *Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988; N. Ulla, *Aventuras de la imaginación. Conversaciones de Bioy Casares con Noemí Ulla*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, y el reciente *De la amistad y otras coincidencias. Adolfo Bioy Casares en Uruguay*, editado por Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró, Salto, Montevideo, 1993. En este último volumen hay una breve e interesante aproximación de Beatriz Curia al macrotexto de los cuentos breves, en la línea de su trabajo *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1986.

Aludo a esto amparado en el propio Bioy que habla de la *oralidad* como un elemento obligado en sus cuentos. Esto implica, en el momento de escribir, cierto estado de ánimo de Bioy Casares para adecuar su relato a una situación en la que el cuentista ha de mantener la magia de su relato por medio de un hábil truco de captación constante de la atención del oyente; el medio para lograrlo es *representar* un papel de narrador, asumir una identidad determinada, y si es el caso, imitar paródicamente otras voces, y todo esto el cuentista debe mantenerlo mientras dura su relato. Llamo pues “cuentista” a la primera voz narrativa, función que en muchos cuentos de Bioy suele cumplir un literato más o menos caricaturizado. En el cuento “El calamar opta por su tinta” tenemos a un joven y petulante pendolista que, con admirable modestia nos dice que “de veras temo que me quede por aprender más de lo que sé”.

Así en la escueta frase inicial del cuento “En memoria de Paulina”(2): *Siempre quise a Paulina*, sabemos qué tipo de narrador está asumiendo el cuentista: un hombre que nos va a contar alguna pena de amor. La magia literaria de Bioy se articula entonces en dos planos simultáneos, que hay que captar bien en ese hecho implícito de la oralidad: al tiempo que nos cuenta su triste historia de amor, nos vamos enterando de aspectos de la personalidad del cuentista. Alguien a quien el pasado le pesa hasta el punto en que ese tiempo ya ido aparece coincidiendo con el presente:

*En uno de mis primeros recuerdos, Paulina y yo estamos ocultos en una oscura glorieta de laureles, en un jardín con dos leones de piedra. Paulina me dijo: Me gusta el azul, me gustan las uvas, me gusta el hielo, me gustan las rosas, me gustan los caballos blancos. Yo comprendí que mi felicidad había empezado, porque en esas preferencias podía identificarme con Paulina.* (p.7)

A esto le vamos a añadir la vocación mística que delata el resto del primer párrafo:

*Nos parecíamos tan milagrosamente que en un libro sobre la final reunión de las almas en el alma del mundo, mi amiga escribió en el margen: Las nuestras ya se reunieron. “Nuestras”, en aquel tiempo, significaba la de ella y la mía.* (p.7)

El tipo que nos va a contar sus penas ya nos avisa de que va a contar una historia de almas y milagros. El oyente anda intrigado, en adivinar el perfil psíquico, que sospechamos frágil, del cuitado contador. Pronto, en el párrafo siguiente, vemos que este desolado amante insiste en contarnos su vida como un itinerario espiritual:

(2) A. Bioy Casares, “En memoria de Paulina”, *La trama celeste*, Madrid, Alianza, 1991.

*Para explicarme ese parecido argumenté que yo era un apresurado y remoto borrador de Paulina. Recuerdo que anoté en mi cuaderno: Todo poema es un borrador de la Poesía y en cada cosa hay una prefiguración de Dios. (p.7)*

Declaración solemne de alguien que se figura al Amor como un ámbito teológico y aspira tal vez a demostrar la existencia divina con una prueba que hubiera esquivado a precursores como San Anselmo o Santo Tomás. Este cuentista vive en un lugar etéreo, levemente alejado de los quehaceres terrenales. El humor de índole cervantina que he atribuido a Bioy asoma en la maligna frase que el narrador hace decir a su cuentista: *Los padres de Paulina, insensibles al prestigio literario prematuramente alcanzado, y perdido, por mí, prometieron dar el consentimiento cuando me doctorara.* (p. 8) El humor se manifiesta en esa divertida inconsciencia del personaje, que el oyente lector andaba temiendo y con la que empieza ya a familiarizarse. Situado el cuentista en su ámbito favorito, el literario, no hay que extrañarse de que su rival en pos de Paulina también pretenda ganar fama en la república (un tanto teológica) de las letras. La reflexión sobre los nombres, vicio crítico aun en boga, nos confirma que la historia amorosa es también mística: Paulina, feminización de Paulo, el santo que cayó de su caballo en pleno ardor persecutorio. A estas alturas del cuento el nombre escogido para presentar al contrincante es revelador: Julio, como el César, y Montero, como cualquier agreste leñador.

Julio Montero, presentado por el narrador de la historia, encarna la tentación diabólica; tiene “cara hirsuta y casi negra” y aspira a una identidad literaria basada en la usurpación ajena, si hay que confiar en lo que nos andan contando: *En lo que se refiere al cuento que me leyó...acaso fuera notable porque revelaba un vago propósito de imitar a escritores positivamente diversos.* (p.8)

Un narrador poco atento a la ironía habría dejado que el cuentista tildara a Montero de vil plagiarlo; es lo que se hace, por ejemplo, en “El perjurio de la nieve” (3), cuando Villafañe transcribe, a su manera, la historia de Oribe y sus pretensiones poéticas; pero Bioy deja que el cuentista haga retórica con los adverbios. Un buen uso humorístico del adverbio, en estrecha relación con la función del narrador, lo tenemos en el cuento “Un león en el bosque de Palermo” (4) en donde, hablando del león escapado del zoo, se nos dice que “un automovilista no identificado lo vio cruzar *imprudentemente* la avenida e internarse en el bosque”. El cuentista se adopta la máscara de la objetividad (él tan sólo transcribe); lo mismo sucede con el cuentista de “En memoria de Paulina”, o el de “El perjurio de la nieve”, críticos literarios ambos, que aparentan no con-

(3) Incluido también en *La trama celeste*, pp. 145-178.

(4) En *Historias fantásticas*, Madrid, Alianza, 1984.

ceder mayor importancia a su rival, al tiempo que desacreditan su obra con olímpica objetividad. El relato empieza así a tomar forma por medio de ese modo irónico que lo distancia haciendo ver la deformación que produce el narrador al contar los hechos; aquí la ironía asume la forma de un humor muy cervantino. Hay que recordar que ya Bioy Casares usó esta artimaña retórica en connivencia con Borges en uno de los seis cuentos policíacos cuyo protagonista era Don Isidro Parodi (5). Es también cervantino el recurso a incluir el cuento dentro del cuento, patente en varios de ellos, e importante en el caso de “En memoria de Paulina” que amplifica el cuento ideado por Montero en el resumen narrado por su rival, el cuentista que nos está relatando toda la historia. Así ese breve cuento de Montero es prefiguración temática de la narración entera; enlaza, por un lado, con la idea mística de “comunidad de las almas” y por otro con el tema de “amar después de la muerte”. No voy a desvelar aquí la resolución del cuento, pero sí me interesa apuntar que en el desenlace aparecen nociones típicamente geométricas: la puerta, el espejo y la imagen. Esta percepción geométrica del universo es patente en otros cuentos, del que quizá el más obvio resulta “Un león en el bosque de Palermo”, donde, próximo el desenlace, se nos dice que “más allá del alambre tejido vieron la calle, como una franja azul, y en la franja, figuras geométricas: dos círculos, algo que nos pareció una escuadra, a otros un trapecio, a otros un triángulo...”. Me parece importante señalar esto, porque corresponde a una manera de captar la realidad muy interesante: los objetos corresponden a lo concreto, mientras las formas pertenecen a lo abstracto, por lo tanto a algún nivel de simbolización; lo que es geométrico es una abstracción de cualidades o propiedades de los cuerpos, y en esa abstracción la palabra, la del cuentista, la del narrador o la del lector-oyente, busca correspondencias que tienden a lo infinito. A ello, al infinito, alude precisamente el texto de Villafañe cuando mira por el catalejo lo que sucede en la mansión de Vermehren.

Volviendo a “En memoria de Paulina”, el espejo propone una percepción espacial que se relaciona, en el terreno de lo mítico, con el alma; asume la entrada en un universo simétrico en donde la orientación izquierda/derecha está alterada y en donde los objetos y los seres, por lo tanto la materia que ocupa un espacio, son puramente *imaginarios*. El mito moderno, bien asumido por el relato fantástico de Carroll (que era, además de literato, un matemático), “Through the looking glass”, asume la posibilidad de un tipo de existencia regida por leyes propias relacionadas no con la materia, sino con la imaginación. Es decir, con la creación de un universo cuya entidad sólo puede ser concebida en tanto que

---

(5) En el volumen de J. L. Borges y A. Bioy Casares, *Cuentos de H. Bustos Domecq*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

*imagen desencarnada*. La puerta concreta, la del universo material, prefigura ya otro universo posible, como se sabe entre los círculos adictos a la antropología de lo imaginario; puerta y espejo aparecen entonces como entidades en donde lo imaginario asciende en grado, pasando de lo virtual a lo ontológico. Y aquí es donde la trama del cuento enreda al cuentista, propenso él a las explicaciones místicas del tiempo y el espacio en donde la trama se ordena: el cuento de Julio Montero, en la versión narrada por el cuentista propone la invención de una máquina de producir almas (una suerte de bastidor con maderas y piolines)” como colofón de la reflexión metafísica de que “de una determinada relación entre movimiento y materia surgía el alma de cada persona”; así en el desenlace de ese cuento “el héroe moría. Velaban y enterraban el cadáver; pero él estaba secretamente vivo en el bastidor. Hacia el último párrafo, el bastidor aparecía, junto a un estetoscopio y un trípode con una piedra de galena, en el cuarto donde había muerto una señorita”. La ironía narrativa hace que el cuentista, tan místico como es, se muestre completamente ciego a advertir que su rival ha llevado a la práctica su imaginario invento, cosa que en el momento en comienza el relato, ha sucedido ya. Un humor irónico de segundo grado, nos recuerda que este bastidor capaz de aprisionar y rescatar almas es el tema de otros cuentos de Bioy Casares, como “Los afanes”. El humor y la ironía son, pues, esenciales para interpretar los sucesos que el cuentista, con una perspectiva deformada por su propia subjetividad, nos relata; pero también el organizador de la narración, no ya el cuentista, se preocupa en ordenar geoméricamente algunos elementos del relato: el bastidor y el espejo parecen representar una proyección en el ámbito de la geometría del plano, de lo que las puertas interiores y las puertas exteriores están sugiriendo en la geometría del espacio. Un momento mágico de la relectura se produce cuando el lector, ya avisado, advierte, un fragmento del cuento: “los encontré apoyados en el portón de vidrio, mirando al jardín”. El portón de vidrio y esa mirada que va de lo interior al exterior proponen un próximo y doble viaje: el de un inconsciente viajante, literariamente amnésico durante dos años y el de los dos amantes que se reúnen en el espacio de la perduración, representado por el espejo. Es notable observar cómo el vidrio sirve para representar la deformación de lo material, tal y como si traspasar una dimensión en la geometría del espacio nos situara en un ámbito capaz de mofarse de la materia desde un universo translúcido. Dice el texto, según la memoria última del cuentista: “La cara de Montero, apretada contra el vidrio mojado, parecía blanquecina y deforme” (p. 14). Y para explicarse esta extraña memorización el cuentista ha de recurrir a pensar la imagen dentro de un universo mucho más denso que el aéreo: “me dije que la cara de Montero sugería otros monstruos: los peces deformados por la presión del agua, que habitan al fondo del mar” (p. 14).

En la imaginación del cuentista, y en el texto que asume la memoria del cuentista, Montero es pues un ser abisal, un habitante de los abismos marinos, opuesto en ello a Paulina, criatura celeste. Un ser de gran vigor físico, de cara casi negra y deforme, pescuezo fornido, bigote hirsuto y al que el cuentista considera una aparición abominable, tiene todos los rasgos del Calibán de *La tempestad*, del mismo modo que Paulina asume la entidad pura y maravillosa de Ariel; no deja de resultar curioso que los dos años de exilio del cuentista para olvidar a Paulina sucedan en Inglaterra, una isla. Nuevo Duque Próspero entregado a la biblioteca y la memoria, ha de luchar contra un Calibán Montero y contra un objeto mágico, el caballito que fue el origen del conflicto: *un caballo salvaje, con las manos en el aire y la crin levantada. El vendedor me aseguró que simbolizaba la pasión*. Para corroborarlo, al regalárselo a Paulina se produce la única relación erótica que mancilla el amor puro, místico, de las dos almas: *impulsivamente me echó los brazos al cuello y me besó*. En cierto modo este nuevo Próspero está expiando aquella antigua falta con ese exilio en la isla de Shakespeare. A su vuelta, el espacio en donde se recluye, una habitación, aparece como un espacio místico, propicio para la manifestación de lo sobrenatural; el enlace entre ese interior actual y el espacio íntimo que va a manifestarse tiene una forma geométrica concreta: la ventana: *No me conmovían secretos monumentos de nuestro amor, repentinamente manifestados en lo más íntimo de la memoria; me conmovía la enfática luz que entraba por la ventana, la luz de Buenos Aires*.

El lector, que en la magia narrativa de Bioy es en realidad un lector oyente, descubrirá en un hecho nimio, en una acotación modesta pero central, que el sonido es una clave para interpretar los hechos y para comprender esa corrosión de lo temporal. El sonido y la percepción del espacio exterior, simbolizada en la puerta por donde entre Paulina y en la lluvia que bate sobre el techo y contra las paredes; un universo sonoro: *Su llegada ocurrió así: tres golpes resonaron en la puerta... Afuera, sobre el techo, contra las paredes, llovía. Interpreté esa lluvia -que era el mundo entero surgiendo, nuevamente- como una pánica expresión de nuestro amor*. La “pánica expresión” es un concepto místico que explica el que al mirarse a los ojos, según el cuentista, “nuestras almas también se unieron”. Que la puerta, la ventana y el bastidor sean simbolizaciones del espejo está justificado por la persistencia de lo geométrico, muy bien perfilada en el mero acopio léxico de términos como “ángulo, izquierda, derecha, lateral, reflejo”. Los tres párrafos en que se abre camino una explicación racional a los hechos están *enmarcados* (nunca mejor dicho) por el espejo: *1) Entonces, mientras la contemplaba en la mercurial penumbra del espejo, rodeada por el marco de guirnaldas, de coronas y de ángeles negros, me pareció distinta. 2) Como en*

*el borde oscuro de un abismo, en un ángulo del espejo, a la derecha de Paulina, apareció el caballito de piedra verde. 3) El espejo reapareció, rodeado de ángeles y de guirnaldas de madera, con Paulina en el centro y el caballito a la derecha. Yo no estaba seguro de que reflejaba la habitación. Tal vez la reflejaba, pero de un modo vago y sumario. En cambio el caballito se encabritaba nítidamente en el estante de la biblioteca. La biblioteca abarcaba todo el fondo y en la oscuridad lateral rondaba un nuevo personaje, que no reconocí en el primer momento. Luego, con escaso interés, noté que ese personaje era yo.*

Hay otro cuento, llamado “Historia prodigiosa”, que guarda notables concomitancias con este; me interesa resaltar una de ellas, que explica bien la pertinaz presencia del caballito y la alusión a lo “pánico”:

*De pronto nos percatamos que una fuerza cósmica recorre los lugares y llega a lo más íntimo de nuestro pecho; quedamos sobrecogidos de júbilo o de pavor: es el gran dios Pan. Stevenson escribió sobre la flauta de ese dios: lea el artículo.*

*Lo interrumpí con una cita al caso:  
-Si alzas la crin y las narices hinchas  
y el espacio se llena  
de un gran temblor de oro,  
es que has visto desnuda a Anadiomena.*

El lector habitual de Bioy recordará que este complejo sistema de elementos narrativos reaparece siempre: sucede también en *El ídolo*; la geometría izquierda-derecha, es decir, el concepto de lo simétrico relacionado con algo que podríamos llamar “el forro” de la realidad, o el “dobladillo”, está en la forma de saltar un período de cien años en el cuento *Una puerta se abre*. Vale la pena recordar que si el mundo de lo real está concebido como algún tipo de universo en que la cuarta dimensión es el tiempo, el paso de un tiempo a otro tiempo puede ser simbolizado en la idea del pliegue inverso, donde las imágenes son las mismas pero con simetría invertida. Y en el mismo tiempo podemos transgredir los espacios que corresponden a universos aproximados, como pasa en *La trama celeste*, cuyo párrafo final debo recordar ahora:

*Finalmente, para lectores acostumbrados a la antigua noción de mundos planetarios y esféricos, los viajes entre Buenos Aires de distintos mundos parecerán increíbles. Se preguntarán por qué los viajeros llegan siempre a Buenos Aires y no a otras regiones, a los mares o a los desiertos. La única respuesta que puedo ofrecer a esta cuestión tan ajena a mi incumbencia, es que tal vez estos mundos sean como haces de espacios y de tiempos paralelos. (p. 101)*

Esto es cosa del narrador de *La trama celeste*, a quien conviene no confundir con Adolfo Bioy Casares. El escritor en cuestión, con su identidad personal y su biografía, sigue aún habitado por la memoria de un espejo concreto, el espejo trifásico que le cuenta a Manuel Ulacia en una entrevista:

*Cuando era chico, en el vestidor de mi madre, había un espejo trifásico, en el que yo veía reflejada mil veces la habitación en una perspectiva infinita. El contemplar el espejo me hacía decirme que lo visible no siempre es lo real. El cuarto reflejado mil veces no existía, pero estaba ahí. Esa fue la primera experiencia fantástica que me atrajo...Además de aquel espejo trifásico, el soñar despierto y el soñar dormido es lo que ha llevado a la literatura fantástica (6).*

He dicho que el humor de Bioy es de raigambre cervantina, y debo apuntar que la forma de presentar el entramado de los hechos según la perspectiva del cuentista es también herencia de una forma de relato que se origina en Cervantes: una de las maneras de entender este cuento es verlo como una derivación del caballero de la Triste Figura rememorando a una Dulcinea que ya sólo ocupa un lugar en la memoria. Un cierto mago Montero, cabruno o caballuno, aficionado a los jardines y a las calles, pero que el cuentista imagina como habitante de las profundidades abisales, le escamotea el acceso a su Dulcinea y proyecta, desde una celda que le sirve de refugio, una serie de imágenes con las que trata de privarle de la razón después de haberle privado del amor.

Del mismo modo que el narrador narrativiza, también produce narradores. En *La sierva ajena*, título que tiene su intrínquilis místico, el primer cuentista se desvanece cuando ha contado la primera parte de su relato, y deja paso a Keller (si no me equivoco junto a un posible homenaje a Gottfried Keller, hay también una aviesa deformación fonética del apellido inglés Killer), que nos contará (resumida por el primer cuentista) la historia de Rafael Urbina. El humor de Bioy va desvelándonos rasgos de su primer cuentista y al paso se sitúa en el tono que Cervantes utilizaba para ironizar sobre los hábitos literarios de la época. Anotaré tres rasgos del cuentista inicial de *La sierva ajena* (7): se trata de un retórico dado al uso malicioso de la litote y el eufemismo: *No describiré a Tatá como una señora obesa, pero tampoco afirmaré que era alta...tenía, repito, sentido del color.* Apeado de la retórica resulta más cruel al describir a su víctima: *Gorda, baja, abundantemente maquillada.* Es también un petimetre que incluye el latín como barniz cultural y que asume una arrogante pretensión literaria: *Escribo para gente culta, non recito cuiquam nisi amicis; creo, pues, que no*

(6) Adolfo Bioy Casares en Uruguay. *De la amistad y otras coincidencias*. Ed. Lisa Block de Behar, Isidra Solari de Muró. Centro Cultural Internacional de Salto, Uruguay, 1993.

(7) Incluida en *Historias fantásticas*.



*turbo la clara memoria de una matrona si lo confieso: Tatá era —repitiendo otra frase del mismo crítico de arte— un ojo alegre. Por último, como buen erudito a la violeta, salpica sus frases de citas ilustres: Pero también es verdad que las mujeres, como lo observa Walter Pater, citado por Moore...*

El entramado cervantino que usa Bioy para su relato exige desvelar algo del narrador y de las instancia narrativas que acoge. Del mismo modo que quien transcribe la historia contada por Cide Hamete Benengeli a veces usa el texto para hacer llegar microtextos ajenos, Keller, retomado por nuestro cuentista, deja también texto para que nos hagamos idea de la escritura de Urbina: *En los Apuntes para un diario íntimo, que Urbina me dejó leer cuando lo visité el año pasado en Villefranche, hay una referencia la momento en que empujó el pesado y chirriante portón de hierro y cruzó el jardín. Todo era extremadamente verde, no sólo el follaje, sino los troncos de los árboles, cubiertos de musgo. Caminé sobre muchas hojas. Había olor a vegetales podridos y a magnolia fuscata. Llamó a la puerta. Mientras aguardaba, seguro de que le abriría algún criado con librea, lamentó no haber mandado al socio.*

Triplicación de voces narrativas vuelve a producirse cuando por fin a Urbina le abren la puerta:

*Abrieron la puerta. No se encontró frente a un criado, sino ante la señorita de la casa, Flora Larquier. Urbina, que me refirió la historia con pormenores, como quien guardó demasiado un secreto y una pena, y está feliz de hablar, me dijo con vehemencia lírica:*

*—En el marco de la puerta apareció la misma Palas Atenea.*

A fin de cuentas, o de cuentos, la credibilidad de la historia viene del tercer narrador, del propio Urbina, que hace el papel de Hamete Benengeli. Pero el que la relata es Keller, el mediador entre Urbina y nuestro cuentista, de modo que las observaciones críticas de Keller vienen a ser un trasunto de las opiniones literarias de la tía y la Sobrina de Don Quijote, o de Cristóbal de Lugo dejando recitar a Lagartija su romance de Reguilete. El pasaje, una página, en que el impúdico Keller deja hablar a Urbina, no sólo hacedor de versos, sino displicente crítico de su propia obra, incluye a un Keller también crítico literario de la obra de Urbina, y más adelante a un Keller impávido transcriptor de otros supuestos críticos literarios de la obra de Urbina. El resultado de estas superposiciones es demoledor.

*—Te dije que escribo un libro. Tanto como un libro, no sé. Escribo hai-kais. Una forma de poesía japonesa legislada por Tablada. ¿Quieres que te recite uno? Bueno, ahí va:*

Alamedas de sueño  
voy caminando,  
te veré ¿cuándo?

*Para no darle tiempo a que descubriera que ella era la inspiración del poema, recitó otro:*

Portadora de polen, mariposa  
en ti fulgura  
la rosa  
futura.

*—Me gusta mucho —dijo sin entusiasmo Flora.*

*—De acuerdo. Tiene el mérito de ajustarse al severo canon de Tablada. Uno más —insistió Urbina— uno más. El último. El que prefiero, porque de modo bastante vívido, al menos para mí, canta toda esa inolvidable aventura rosarina.*

Oh noches del Rosario,  
vuestro asfalto oriné  
con fervor literario.

*—¿Te choca? —preguntó el poeta. Te choca porque la métrica es meramente japonesa. Perdóname.*

Se trata de un tipo de humor irónico en el que la parodia es el objeto del humor, y la ironía se consigue manteniendo una actitud de aparente y fría objetividad respecto a los hechos. El narrador deja que el personaje parodiado se explye a gusto. Tan sólo, en el estilo del narrador, se entremete una aviesa forma de ironía al sustituir el apellido Urbina por la mención “el poeta”, cuya pertinencia debe calibrar el lector. Como he dicho antes, el lector tiene elementos de juicio también para verificar lo que se esconde tras la etiqueta “crítico”, en este sabroso párrafo:

*Abrió el cuaderno y escribió la pieza que un crítico describe en el número de Inicial dedicado a Urbina, como el hai-kai más desgarrador y que otro compara con un diamante oscuro:*

Jardín perdido,  
arena, viento, nada.  
Te he conocido.

*Desde ese momento no tardó en reponerse. Trabajó todos los días, durmió bien, comió con hambre, reapareció en el Summus y una noche fue al cinematógrafo con Rosaura.*

La última reflexión que voy a hacer atañe a la función del humor como vía o método para interpretar la historia completa, el entramado en el que el lector-oyente se ve envuelto mientras lee. El destilado humorístico del relato ha ido tejiendo una red de connivencias entre el escritor y su lector; un humor que no duda en parodiar no ya al narrador narrado de varios cuentos, sino al propio Adolfo Bioy Casares, cuyas iniciales ABC, reaparecen en un escritor que en el relato de Villafañe (“El perjurio de la nieve”) aparece como avalista literario del narrador: “Carezco de amigos, no creo arriesgado, sin embargo, dar ese título al señor Alfonso Berger Cárdenas”. La broma crítica, guiño de escritor a lector, prosigue ver cómo Villafañe nos dice: “Yo había hojeado un libro de A.B.C., yo había escrito sobre el precoz autor de *Embolismo* y de casi todos los errores que sin mucho trabajo puede cometer un escritor contemporáneo (casi todo: de acuerdo con su lista de obras, aun le quedaban algunos cuentos y algunos ensayos en preparación”; es un poco como si en *El Quijote* se nos contara que Cide Hamete Begengeli conoció a un tal Manuel de Serantes Tajapietra, cuyo talento literario deja bastante que desear; este humor que toma como objeto (y objetivo) la función de los narradores y su credibilidad, es insoluble de la trama en sí, y de la categoría cultural que es el cuento, como nos lo confirma el primer narrador de “El perjurio de la nieve”, una vez que termina de transcribir el manuscrito de Villafañe y añade “he querido señalar que, a mi juicio, el relato queda inconcluso. Añadiría: deliberadamente inconcluso...Hablar de eminencias grises para describir a Villafañe, aunque esencialmente no tergiversar los hechos, es un error, porque los tergiversa aparentemente”; el cuento de Bioy desarrolla y amplía una idea célebre de Agatha Christie, (experimento que los puristas criticaron por violar la norma esencial de los relatos policíacos) en “El asesinato de Roger Ackroyd”. Bioy Casares juega al mismo tiempo con el concepto de “mundo posible”, heredado del mundo de los cuentos de hadas, y el concepto filosófico de la paradoja del mentiroso, procedente de la filosofía; asumiendo ambos principios les añade un tono humorístico que en el que creo entrever la señal de un escritor complejo y una cesión de derechos al lector para que establezca él mismo los límites entre ficción y realidad, sin hacer gran caso de lo que el crítico le quiera apuntar desde los bastidores. El lirismo de Urbina en “La sierva ajena”, es real en el mundillo literario; la prueba es ese “número de *Inicial* dedicado a Urbina”, es filiación respecto a Tablada y esa tropa de críticos seguros de su ditirambo. Según el cuentista ha presentado las cosas, su oyente se cura ya en salud; lo mismo parece acontecer con la historia en la que está implicado Urbina: el garante de que Urbina ha vivido esa experiencia es Keller, y el garante de Keller es el cuentista. Pero en realidad toda la historia, por fantástica que parezca, puede ser al mismo tiempo verídica si se toma como una historia de lo que le sucedió a Urbina, que acabó como un involuntario

Homero o Edipo, por sustituir el mundo material por el universo literario; es decir: Urbina, como Don Quijote, se volvió un ser de ficción. El propio cuentista nos lo había advertido al explicar el episodio de los *hai-kais*: “Por aquel tiempo Urbina estaba tan imbuido en la literatura que, para él —y por cierto, imaginaba que para todo el mundo— nada era más real que un problema literario.” Sucede que, durante el tiempo en el que el lector lee y el oyente escucha, transferimos nuestra identidad a un universo posible; existimos dentro de él en un ámbito psíquico, mientras nuestro cuerpo continúa manteniendo las funciones vitales del organismo. En ese sentido las historias fantásticas garantizan la existencia de una realidad más honda, que viene del sueño y los espejos trifásicos, y que se manifiesta en la experiencia del lector.