

M. Rojas G. y F. Ovares

LA TENAZ MEMORIA DE ESOS HECHOS:
«El perjurio de la nieve» de Adolfo Bioy Casares¹

Margarita Rojas G.
Flora Ovares

I

La escritura anhela ser memoria, recuperación de lo olvidado pero la realidad se aleja con el tiempo e, incluso, borra sus recuerdos. Es así inútil el intento de las letras por fijar el pasado, fugaz e irrecuperable, detener el tiempo y conjurar la muerte. Entre el individuo y el mundo que se desea inmovilizar, se interpone siempre la palabra que lo reconstruye. La realidad pierde el carácter transparente, se opaca ante las múltiples mediaciones textuales y finalmente, sólo permanece como enigma.

El lector escudriña las páginas del cuento en busca de la clave de la incógnita pero este le niega la respuesta definitiva: «El perjurio de la nieve» se despliega como una especie de celada en cuyo centro para el lector no encontrará más que un vacío incolmable que en vano intentan llenar las múltiples y contradictorias versiones de los protagonistas del drama. Finalmente se percatará de que estos actúan en lugar suyo, llevan a cabo la labor del desciframiento que le correspondería a un lector atento. El misterio de la estancia La Adela permanece intacto pero gracias a esto genera las diversas versiones de los hechos. De igual manera, la oquedad en el corazón de este laberinto de textos presentes y ausentes resulta una carencia fértil para el descifrador, capaz de engendrarlo a él mismo en cuanto lector.

*Los poetas carecemos de identidad, ocupamos
cuerpos vacíos, los animamos.*

«El perjurio de la nieve»² se compone de dos historias que, sin embargo, aparecen en el texto en tres partes pues el relato de ABC enmarca a su vez la confesión escrita de un Juan Luis Villafañe, *Relación de terribles sucesos que se originaron misteriosamente en General Paz*

¹ Artículo publicado en la *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh, EE. UU.) LXVII-194,195, 2001, 121-133.

² En *La trama celeste* (1944). Se cita aquí por la edición de Pedro Luis Barcia, para quien los cuentos de *La trama celeste* se caracterizan entre otras cosas por la tendencia al informe y a la "historia-homenaje" y porque el narrador escribe *in extrema res*; el juego de las versiones revela una idea ambigua de la realidad y una noción compleja de la literatura. Indica los temas de la indefensión y la inseguridad que revelan una concepción existencialista. Por último, recuerda que Bioy rescata de la policíaca "un ideal de invención, de rigor, de elegancia (en el sentido que se le da a las palabras a las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia de la construcción: este es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura" (Bioy (1942) cit. por Barcia, 27).

(*gobernación del Chubut*)³. Ambos relatos se articulan de modo complejo: reflejos, duplicaciones, inversiones, contradicciones y alteraciones construyen un provocativo mundo de irrealidad y misterio⁴.

En ese juego de reflejos textuales, espacios, estructuras y personajes se desdoblan especularmente. Los unos miran a los otros y se cubren con máscaras ajenas. La duplicación textual permite un continuo movimiento a través de todas las fronteras: entre el texto primero y el segundo, entre el cuento y su extratexto, entre el mundo real y el mundo fantástico, entre la vida y la literatura. Por esta razón no sólo se duplican los personajes y las estructuras, también se destacan todos los elementos que apuntan a la mediación. Además, a cada uno de los aspectos indicados anteriormente corresponde en el cuento un intertexto: así, el motivo del doble está aludido mediante la referencia a Jean Paul, autor de personajes cuyo desdoblamiento los conduce al terror (Beguin 33-39)⁵.

Se impone pues, la relación de los personajes principales como dobles: Villafañe y Oribe, que aparecen como asesino y detective en la *Relación*; ABC y Villafañe, que son los autores de sus textos respectivos; al mismo tiempo, ambos son amigos de Oribe y críticos de la obra de este último y ABC crítico de la obra de Villafañe. También, comparten funciones de detectives: Villafañe con respecto a Oribe y ABC como lector del texto de Villafañe. Berger Cárdenas es el doble de ABC y este, por las iniciales, lo es de Adolfo Bioy Casares. A su vez, los hermanos daneses Luis y Einar, se intercambian el papel de agitadores y traidores en cierta revuelta religiosa, ocurrida en Dinamarca antes del viaje de Luis a la Argentina.

La dualidad se proyecta a los demás planos de la estructura narrativa: dos narradores --ABC y Villafañe-- que ofrecen versiones antagónicas de los hechos, varios espacios estructurados en oposiciones --Europa/América, el hotel/La Adela, el campo/la ciudad--. También los sucesos narrados transcurren en temporalidades que se oponen. Por un lado, el tiempo detenido en La Adela por Vermehren, que pretende inmovilizar el devenir, frente al tiempo presente que viven Oribe y Villafañe; el pasado del crimen y su relato, como un todo, frente al presente desmemoriado. La historia de los daneses ofrece un pequeño pero ilustrativo ejemplo de la dualidad estructural de todo el cuento: como se verá más adelante, las relaciones entre sus personajes duplican las existentes entre Oribe y Villafañe y, además, los sucesos ocurridos en Dinamarca ofrecen interesantes claves para la comprensión de la historia del crimen de La Adela.

³ "Lo que constituye la complejidad y, al mismo tiempo, el valor de este cuento, es el juego calculado con los niveles de la narración, con los diferentes puntos de vista" (Camurati 77). Esta crítica considera que el enmarcamiento de las historias constituye un juego de narradores y que "los límites entre el marco y la narración enmarcada se transgreden desde distintos ángulos" (79).

⁴ ABC reproduce la *Relación de terribles sucesos...* escrita por José Luis Villafañe antes de morir. En ella, este último narra su encuentro con el joven poeta Carlos Oribe en la localidad de General Paz. En la pensión que ambos comparten se enteran de que el viudo Luis Vermehren, venido de Dinamarca, mantiene en cauterio a sus hijas. En su casa de La Adela, la repetición de los rituales domésticos y el aislamiento tienen como objetivo detener el tiempo e impedir así la muerte de la hija menor, Lucía. Durante la noche, alguien entra en la habitación de la joven, que muere. Villafañe cuenta la persecución y muerte de Oribe, supuesto culpable, por Vermehren, y su propia investigación sobre los hechos. El texto de ABC enmarca la *Relación* y sus comentarios y citas desvían las sospechas hacia Villafañe.

⁵ "El doble como palabra y motivo, debe su aparición definitiva a Jean Paul, quien aplicó por primera vez la palabra doble en 1796-1797 en la novela *Siebenkäs*: 'dobles se llaman los que se ven a sí mismos'" (Frenzel 101).

*Era casi de noche cuando
cruzamos la frontera de La Adela*

La relación entre todos los dobles nunca es estática, siempre se vinculan de modo dinámico. En muchas ocasiones este movimiento implica la presencia de un tercer elemento entre los dobles, los cuales se articulan, no como un reflejo idéntico entre lo reflejado y lo reflejante sino en forma invertida. La presencia de este tercer elemento se percibe más claramente en el plano espacial. Por ejemplo, entre América y Europa está el mar, donde muere la madre de Lucía. El hotel, lugar de la realidad, se opone a La Adela, ambiente de lo fantástico, y entre ambos hay una tranquera, especie de un umbral o espacio intermedio.

El carácter dinámico representado en la estructura ternaria se concreta en el palíndromo "La Adela", nombre que permite una lectura en dos direcciones y alude, así, a la posibilidad de franquear los umbrales. Como puede verse, la tranquera no es sólo un lugar de tránsito sino que además sintetiza una función; como tal pone en relación a los personajes, los tiempos, las dos realidades. De esa forma, Lucía se encuentra entre Villafañe y Oribe; este último enlaza a ABC y Villafañe, mientras que Villafañe interpone su texto entre Oribe y ABC⁶.

Por otro lado, si se proyecta este mecanismo de duplicación invertida a las relaciones textuales, podremos entender al final que la tranquera es la materialización de la lectura, es decir, para que ocurra la inversión es necesaria la intervención del lector⁷.

*Una pieza en la que había equipajes y
ropas de otro viajero.*

La estructura ternaria revelada provoca por lo menos tres tipos de inversión: la de los papeles o roles de los personajes, la del contenido de la historia narrada y la de sus relatos.

Resalta en primer lugar la dinámica que se genera entre los diferentes papeles de los personajes. Estos se encargan simultáneamente de varios roles los cuales a su vez se invierten. Un primer conjunto de papeles pertenece al ámbito de la literatura: el autor, el crítico y el lector, papeles que asumen alternativamente Oribe, Villafañe y ABC. Este último pasa de lector y transcriptor de la *Relación* a (re)escritor de una nueva versión de los hechos. A lo anterior corresponde un movimiento similar de los papeles textuales del narrador y el lector. Este juego entre los personajes y sus roles conduce a la transgresión de los límites entre las historias. ABC, autor-narrador de su texto y transcriptor de la *Relación*, aparece en esta como personaje bajo el nombre de Berger Cárdenas. Este sucesivo intercambio de máscaras impide que se fije una sola versión de los hechos y contribuye a la atmósfera de irrealidad del cuento.

Como sucede en relación con el doble, para aludir al ámbito literario también el cuento

⁶ Mario Bonilla Flores descubre la estructura de mediación que gobierna todos los planos del cuento: el texto se divide en tres fragmentos, los narradores sirven de intérpretes, traductores o intermediarios, los espacios se oponen gracias a un umbral. El propio cuento señala la importancia de esta estructura y la concreta en la tranquera, que opone el mundo real y el mundo fantástico (60-67).

⁷ Para Camurati, hay en el cuento tres detectives: Vermehren, Villafañe y A. B. C., siendo el lector finalmente el verdadero detective (80).

desliza subrepticamente una referencia significativa: la vinculación de Villafañe con Juan Valera como crítico de Rubén Darío, al cual corresponde el poeta Carlos Oribe. En efecto, las observaciones del crítico son casi idénticas a las de la «Carta» de Valera sobre *Azul...*⁸. Además, como Verlaine, Oribe opone la literatura a la poesía: "--Ah, ¿usted es Oribe?-- le pregunté--. ¿El escritor? --El poeta-- respondió sonriendo vagamente" (235).

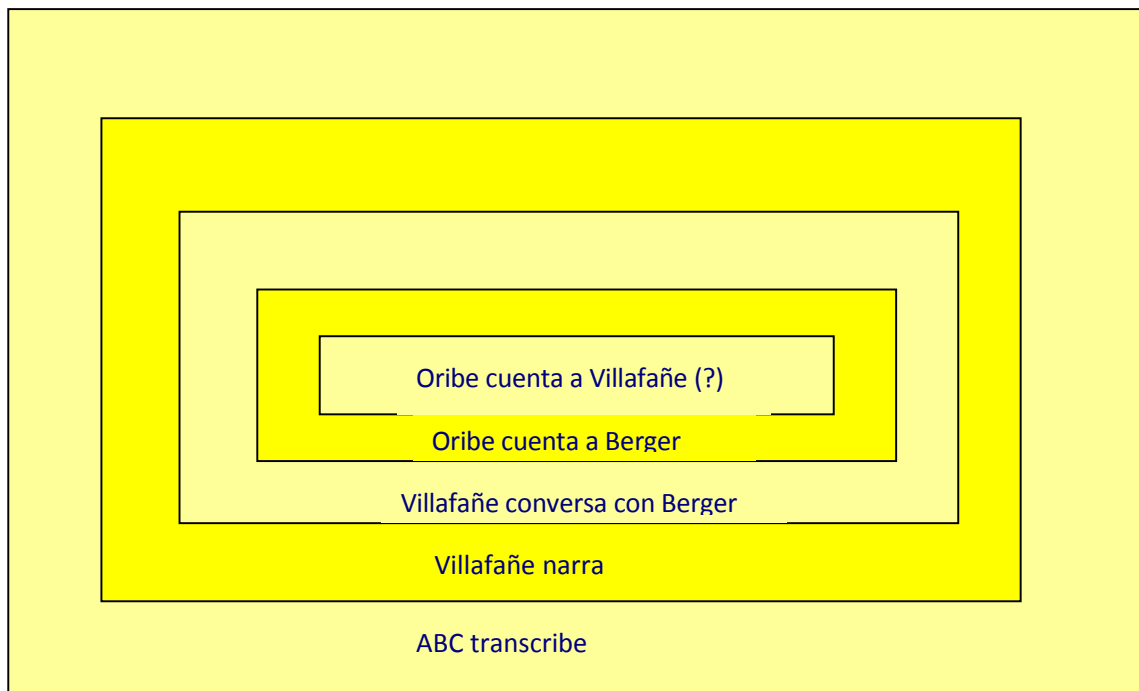
Otro conjunto de papeles, tal vez más importantes por el contenido mismo del cuento, remite al mundo policíaco y sus respectivos personajes: el asesino, la víctima y el detective. Oribe aparece alternativamente como asesino y violador de Lucía y como víctima de Luis Vermehren. Villafañe es el detective que intenta aclarar la situación, tarea que de alguna manera también realiza ABC cuando interpreta la *Relación* y acusa a Villafañe del supuesto crimen. Este intercambio entre culpable y detective está previsto para el lector amante de las policíacas, como se verá más adelante, en uno de los clásicos del género, *El misterio del cuarto amarillo* (1907) de Gaston Leroux.

*Un insospechado laberinto
de persecuciones.*

Los intercambios de papeles entre los personajes llevan al lector a dudar sucesivamente de la identidad del culpable. Recordemos el sumario de los hechos: Villafañe, el autor de la *Relación*, cuenta un crimen del cual fue testigo. Su explicación culpa al poeta Carlos Oribe de la violación y el asesinato de Lucía para lo cual se apoya en una supuesta confesión hecha por Oribe en la noche del crimen. Sin embargo, el texto de Villafañe no narra como tal esa confesión sino que la incluye a través del testimonio de otra persona. Según escribe Villafañe, Oribe habría repetido esa confesión a Berger y este a su vez la habría dado a conocer al mismo Villafañe.

La forma indirecta de referir la confidencia de Oribe produce una estructura de cajas chinas en cuyo interior se encuentra la supuesta confesión. Es decir, la solución del enigma está escondida para siempre por los textos sucesivos de las múltiples versiones.

⁸ Por ejemplo, la juventud: "Desde luego se conoce que el autor es muy joven, que no puede tener más de veinticinco años (17); el galicismo: "Lo español es profundo, como una esencia, mientras lo francés es superficial, como un barniz" (17); "en la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos, la forma es más castiza"; la originalidad: "Usted es usted con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña" (18-19); "está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa [...] Y usted no imita a ninguno... Usted ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia (27). Por su parte, Bonilla Flores señala varias alusiones al modernismo: la revista *Azul...*, la semejanza entre *Cantos y baladas* --libro de Oribe-- y *Cantos de vida y esperanza*, de Darío; la referencia al diario *La Nación*, en el que trabajó y colaboró Darío por muchos años (Bonilla Flores, 1998: 57).



Recuérdese que ABC consideraba a Villafañe un seductor dado a alardear de sus conquistas cuando se embriagaba. El propio Villafañe cuenta que él se emborrachó con Oribe la noche del asesinato. Podría ser, entonces, que Oribe se atribuyera la conquista de Lucía, que posteriormente contó a Berger. Por su parte, Berger repitió las palabras de Oribe a Villafañe, quien escribió el texto transcrito por ABC. De este modo, la confesión de Oribe a Berger rellena la elipsis del texto de Villafañe. En ella, el joven poeta declara haber sido el visitante nocturno de La Adela, aunque su versión mantiene la duda sobre su participación en la muerte de Lucía. Ni siquiera es posible saber si Oribe relata algo realmente vivido por él o, simplemente algo escuchado que se atribuye por mero romanticismo y afán de ficcionalizar su vida⁹.

Hay que subrayar que las confidencias tienen carácter oral y, por lo tanto, aunque en alguna de ellas se encuentre la verdad, su naturaleza fugaz impide conocerla. La única huella que queda de esa verdad oculta es su versión escrita, amenazada permanentemente por la desconfianza.

Así, frente al lector, las confesiones van sustituyendo la identidad del autor del crimen. En la versión de Villafañe, Oribe es el criminal porque es quien confiesa; en cambio ABC, basado en el análisis del texto de Villafañe, particularmente, en el testimonio de este último a Berger, ve en la *Relación* una confesión y en su autor al culpable. El cuento de Bioy deja abierta la posibilidad para que el lector continúe el juego de equivalencias entre autor y asesino y le atribuya a ABC, en cuanto autor de su texto, la autoría del asesinato.

⁹ Existe una elipsis del relato de Villafañe observable incluso en la disposición de las formas verbales: {pretérito [presente (imperfecto) presente] pretérito}. Además, se da una coincidencia entre los acontecimientos y los espacios y el tiempo de aquellos (Bonilla Flores, 1998: 116).

Como se ha visto, las distintas inversiones que se producen tanto en el plano de los personajes como en el de las historias muestran una estructura especular¹⁰. Otros dos espejos enfrentados son los textos de Villafañe y ABC. El de ABC está estructuralmente dividido por el de Villafañe, la *Relación*, que es su contenido y el motivo principal de su escritura. Las relaciones entre ambos textos son de dos tipos: por las interpretaciones sobre el crimen, el de ABC invierte el de Villafañe; por la posición que ocupan en el cuento, el de ABC enmarca al segundo.

Como él mismo advierte, al transcribirlo ABC modifica el texto original de Villafañe: "Alguna que otra vez me he permitido ingenuos anacronismos y he introducido cambios en las atribuciones y en los nombres de personas y lugares; hay otros cambios, puramente formales, sobre los que apenas debo detenerme (232-233). Esa transcripción, en consecuencia supone una relectura, una nueva interpretación de los hechos. En efecto, su intervención invierte la identidad del asesino y su víctima, es decir, los papeles jugados por Oribe y Villafañe. ABC va más allá de la tarea de transcriptor y traiciona el texto que motiva su propia tarea.

II

Hasta ahora se ha estudiado cómo el cuento oculta la verdad ante el lector. En primer lugar, porque la historia sustrae la información sobre los hechos centrales alrededor de Lucía. Estos, acaecidos durante la noche y sin testigos, permanecen en la oscuridad, tapados por la elipsis del relato de Villafañe y por la confusión deliberada creada por la multiplicidad de versiones contradictorias. En ese centro vacío se encuentra el secreto, la mujer como cifra de todo enigma y, en relación con ella, la muerte, la violación, tal vez el incesto.

Efectivamente, varios indicios apuntan al incesto. Uno es el tiempo detenido en La Adela, lo que, además de otorgar un sesgo fantástico a la narración, puede interpretarse también como un intento del padre por mantener joven a la hija y así negar su sexualidad. Recuérdese que en muchos cuentos la hija sustituye a la madre muerta, lo que propicia un clima incestuoso, por ejemplo, en «El consejero Krespel» (1819-1821) de E. T. A. Hoffmann, en el que se relaciona el descubrimiento de la sexualidad y la muerte de la doncella. Nexos semejantes se insinúan en «Los caminos del destino» (1903) de O. Henry, uno de cuyos personajes se llama Lucía de Varennes y su amado, David Mignot, además, es un poeta que muere en una posada asesinado por el tío paterno de la muchacha. En la novela mencionada de Leroux, que desarrolla el clásico tema del crimen en el cuarto cerrado, la mujer, que vive en aislamiento con su padre, trata de ocultarle a este su pasado de casada. La figura de la mujer encerrada por el padre para evitar peligro externo recuerda el relato *La Bella Durmiente del Bosque*, en el cual también existe un bosque, el tiempo se detiene y un joven irrumpe en el recinto clausurado y protegido por los perros¹¹.

¹⁰ Barcia habla de la lectura especular del cuento e indica que el epígrafe cita el nombre del autor y una obra, ambos apócrifos --Spiegelhalter--, que traducido al español significa 'el que sostiene el espejo' (229).

¹¹ Barcia anota varias relaciones de «El perjurio...» con cuentos de hadas; entre otros, el de *La Bella Durmiente del Bosque*, con respecto al sueño de la mujer en el bosque, la suspensión del tiempo y el ámbito clausurado a todos los extraños. Según el crítico, la intrusión del joven causa efectos diversos en los dos cuentos (62).

En todo caso, pasión, crimen, traición, venganza, culpa, el juego de identidades, son todos elementos que, unidos, conducen a la tragedia. Sin embargo, si en el teatro la luz ilumina el drama y hace relucir la verdad, en la obra de Bioy las sombras se mantienen en la escena.

De epitafios, de tumbas, de gusanos

En «El perjurio...» se narra un viaje a Bariloche; entonces Oribe recita un poema que recuerda la tercera escena del acto IV de *Hamlet*:

*Sentados en el suelo, que al fin es la verdad,
narraremos con tristeza las muertes de los reyes,
y hablemos de epitafios, de tumbas, de gusanos (237).*

En estos versos Villafañe reconoce una traducción improvisada de Shakespeare, la cual sirve de guía al lector atento para descubrir bajo las apariencias de la narración inesperadas relaciones con el teatro. Llamam la atención en primer lugar, el uso de términos propios del lenguaje dramático y la mención de autores como Shelley y Shakespeare. La presencia de este último atraviesa el cuento: desde la cita de versos de *Hamlet* hasta las consecuencias últimas respecto a la vida, la realidad y el arte. Cuando Oribe contempla la fotografía de Lucía, dice a Villafañe: "Esta muchacha (...) estuvo en el infierno" (248), palabras que recuerdan las expresadas por Ofelia acerca de Hamlet¹². También Laertes, al hablar sobre la doncella, afirma: "Ideas funestas, aflicción, pasiones terribles, los horrores del infierno mismo, todo en su boca es gracioso y suave"¹³.

De la misma forma que el cuento pone en boca de un personaje el parlamento que proviene de otro, juega igualmente con los roles. Así ocurre con Luis Vermehren, de origen danés y quien es traicionado por su hermano, tal como hizo Claudio con el padre de Hamlet. En ambos textos los personajes traicionados mueren por envenenamiento. Obnubilado por el dolor, Luis Vermehren asesina al poeta Oribe a quien atribuye la muerte de su hija; la muerte de Oribe, aparentemente producto de una confusión, de un error de Luis, recuerda el homicidio de Polonio por parte de Hamlet. La joven del cuento recuerda a Ofelia; en ambos casos, además, persiste la ambigüedad sobre la causa del deceso.

Claro que la relación entre el cuento de Bioy y el teatro no se agota en las referencias mencionadas. Hay otras semejanzas que conducen al problema más general de la posibilidad de conocimiento de la verdad de los hechos y del papel del arte en este proceso. La composición del cuento semeja el espacio teatral. Por un lado, hay una historia situada en la realidad, que envuelve otra, la del crimen. Su disposición en la sintaxis del relato funciona como una especie de telón que enmarca el escenario. Además, como se vio al inicio, en relación con la historia de Villafañe, ABC se sitúa en un espacio y un tiempo externos, es decir, en los fragmentos del texto que equivaldrían a los cortinajes del teatro.

Esta estructura no es ajena al drama de Shakespeare: por un lado, los dos primeros actos y

¹² "As if he had been loosed out of hell/ to speak fo horrors, he comes before me", vv. 83-84, acto II, escena 1 (234).

¹³ "Thought and affliction, passion, hell itself. / She turns to favour and to prettiness", vv. 185-186, escena V, acto IV (360).

los dos últimos enmarcan el tercero, en el centro del cual se encuentra «La ratonera». Por otro, lo que se expresa como deseo o representación en los primeros --la mención al suicidio de parte de Hamlet y el crimen de Pirro contra el rey--, se lleva a cabo en los dos últimos: Ofelia se suicida y Hamlet mata a Claudio.

Se trata del recurso del texto en el texto que, en *Hamlet*, se concreta en la representación que el protagonista monta para hacer confesar a los culpables de la muerte de su padre. De manera semejante, en «El perjurio» podemos observar un relato dentro de otro (el texto de Villafañe en medio del texto de ABC). La escena del velorio de Lucía, que transcurre en una pieza descrita como un escenario teatral recuerda aun más directamente esta situación de *Hamlet*:

entramos en un vasto corredor muy iluminado extraordinariamente, para una casa de campo (...) Pasamos luego a un enorme salón, con dos grandes chimeneas (...) Miré hacia arriba. El salón era muy alto. En uno de los extremos había un coro o entrepiso, que ocupaba todo el ancho. Al frente, el coro tenía una balaustrada roja; en el fondo, se veían dos puertas rojas. Un grueso cortinado verde, como un telón de teatro, colgaba del entrepiso, cubriendo un extremo del salón (246-247).

Sin embargo, mientras en el drama la representación hace descubrirse a los asesinos, alumbra la realidad del crimen y justifica la venganza justa, en el cuento los datos apuntan a un falso culpable¹⁴. La actitud de Oribe lo hace aparecer ante Luis como criminal, lo que conducirá a su muerte. El texto narrativo invierte el intertexto teatral, con la consecuencia de que la verdad es imposible de conocer.

Pero la ambigüedad sobre la identidad del asesino se basa sobre todo en el hecho de que todos los acontecimientos en el texto narrativo, a diferencia del texto teatral, son acontecimientos referidos, es decir, mediados por la palabra y la intervención de varios narradores. Así, en *Hamlet* hay un encargado de transmitir la verdad de los hechos y hacer justicia al príncipe (Horacio). Tal papel aparece a cargo de ABC en el «El perjurio»: al inicio, este personaje asegura cumplir la promesa hecha a Villafañe de transcribir su *Relación* de los hechos de General Paz. Al hacerlo, sin embargo, hace justicia a Oribe y, a diferencia de las de Horacio, las palabras de ABC no conducen al lector al conocimiento de la verdad.

El mecanismo de la intertextualidad revela aquí que, cuando se trata de textos pertenecientes a diferentes códigos, la duplicación invierte el contenido reflejado. Otro ejemplo lo constituye la inversión de los papeles "teatrales": Oribe aparece como actor y Villafañe como espectador en la *Relación*. Esto se invierte en la historia de ABC, en la cual Villafañe pasa a ocupar el papel de actor.

El confusión de los papeles se relaciona con el motivo de la máscara: el intercambio y la

¹⁴ Esta es el sentido, según Ubersfeld, del teatro en el teatro, que además apunta a la conocida función catártica. "En el interior del espacio escénico se construye, como ya ocurriera en Shakespeare e incluso en el teatro griego, una *zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro* (...) Sabemos, después de Freud que cuando se sueña que se sueña, el sueño interior al sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sueño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, el «teatro en el teatro» dice no lo real, sino lo *verdadero*" (Ubersfeld, 1977: 37). Por su parte Iuri M. Lotman apunta que la situación de un texto dentro de otro propone el juego entre lo real y lo convencional y evidencia el carácter convencional del texto artístico (Lotman, 1981: 104).

superposición de las historias provocan la confusión acerca de la identidad del asesino. El propio Oribe tiene conciencia de ello: "Los poetas carecemos de identidad, ocupamos cuerpos vacíos, los animamos" (248). Sus palabras recuerdan las de Yago en *Otelo*, "Yo no soy aquel que soy", y llevan al problema de la dualidad entre el ser y la apariencia que nos obliga finalmente a aceptar la vida como una actuación y nos vuelve conscientes del vacío que esconde la máscara.

III

Como se ha visto, el cuento de Bioy alude a la lectura de varias maneras. En primer lugar, el acto de lectura constituye un medio de crear la realidad, en clara antítesis con la ficción. De esto son conscientes los mismos personajes, como se percibe en las palabras de Oribe. El joven poeta trata de vivir como un personaje literario; al igual que el Quijote, no tiene una personalidad propia sino que la adquiere a partir de sus lecturas¹⁵.

En segundo lugar, el mundo del cuento es el resultado de múltiples textos. Por un lado, están los numerosos intertextos que aluden a la literatura universal y que apelan más directamente a la sagacidad del lector. Para encontrar los significados ocultos en la *Relación*, es decir, para invertir sus palabras, ha sido necesaria la intervención de ese lector activo que es ABC. Como él, el lector no interviene de manera neutra sino que entra en el texto con el recuerdo de todas sus lecturas previas, es decir, con su Enciclopedia (Eco 65-72); su mediación resulta así imprescindible para hacer hablar las palabras dormidas.

"No soy más que la tenaz memoria de esos hechos", confiesa Villafañe, mientras que ABC se lamenta de la omisión del pasado y justifica su escritura como medio de recuperación de lo olvidado. Los intertextos, suscitados por las palabras del texto pero, al mismo tiempo escondidos en sus intersticios, evidencian ese juego entre la memoria y el olvido: el lector siempre olvida algo de lo leído pero a cambio también siempre agrega algo, sus lecturas previas (Jouve 55)¹⁶.

Además, las páginas que leemos son el fruto de los diversos testimonios de los personajes. ABC retoma continuamente estos textos pero también cita a menudo su propio discurso. Así, su reinterpretación de la *Relación* constituye también una lectura, activa e interesada: él escribe el cuento leyendo a Villafañe, es un lector-autor. La lectura y la escritura se muestran como procesos simultáneos e indivisibles: leer es reescribir y, con ello, recordar textos ya leídos.

*Hace año y medio que nadie entra ni
sale por ahí.*

ABC interviene el texto de Villafañe, es un intruso en él. Al transcribirlo, como se vio, lo

¹⁵ Las relaciones con *El Quijote* en el juego de narradores, los personajes que viven conforme modelos literarios y algunos aspectos de las estructuras temporal y espacial que llevan a la confusión entre literatura y realidad, se analizan detalladamente en Bonilla Flores (Bonilla Flores, 1998: 148-173).

¹⁶ Por su parte, Ubersfeld anota que respecto a la particular dinámica entre el texto teatral y su representación también sucede algo parecido: en la lectura del texto para crear la representación hay algo que se pierde y algo que se agrega. Lo que une ambos textos es algo nuevo, el producto de la lectura y una especie de actualización (Ubersfeld, 1977: 12-13).

altera, lo utiliza como pista para su propia investigación pero también lo irrespeta. Alguien -- Villafañe u Oribe--, ha entrado furtivamente en La Adela y su transgresión podría haber causado la muerte de Lucía. La lectura, entonces, es un gesto equivalente, irrumpe en un espacio franqueado, resguardado por las previsiones de su autor¹⁷.

Pero, ingresar al espacio de lo prohibido e intentar conocer y resolver el enigma, acarrea consecuencias: Oribe resulta asesinado como supuesto violador, Luis Vermehren se suicida y Villafañe muere con la culpa de la traición. El lector que ha cruzado el umbral del texto y ha pretendido desnudar su intimidad, tampoco puede salir de él impunemente. La imposibilidad de conocer lo realmente acontecido es el castigo que «El perjurio de la nieve» le infringe a su atrevimiento y pretensión. Ha penetrado en el texto, seducido previamente por su apariencia; en lugar de poder regresar por el mismo camino por donde entró, su lectura lo extravía en un laberinto inesperado y le impone nuevos ropajes. Porque en su centro vacío el texto ha compuesto un lazo para él, en el que irremediamente ha de caer. Es ahí donde encontrará su alteridad y también desde donde hará hablar las páginas mudas y tomará su propia voz.

Yo no era ajeno a esa muerte.

Al concluir su transcripción, ABC invoca directamente a un tipo de lector ingenuo, que podría haber creído inocentemente en la versión de Villafañe sobre los hechos de La Adela. Su intervención en este punto suspende la confianza de aquel y siembra una duda que lo cubrirá finalmente también a él. El lector no sólo desconfiará de la palabra de Villafañe, también lo incluirá en la lista de los sospechosos, es decir, ABC convierte al lector en detective¹⁸. Lo incita, por lo tanto, a no dejarse engañar como no lo ha hecho él en su lectura de la *Relación* por la candidez de las huellas dejadas en la página blanca. O, en la nieve, como sucede en *Monsieur Lecoq* de Emile Gaboriau, obra en la cual la nieve se presenta como una página blanca en la que se leen las huellas de la gente, sus sentimientos y sus deseos. El detective y el lector llevan a cabo una labor del mismo género: ambos deben leer las huellas para resolver un enigma (Evrard, 1996:13). Pero esta nieve es mentirosa y perjura al acusar falsamente a Villafañe contra Oribe o a ABC contra Villafañe.

Se ha mostrado la relación de «El perjurio...» con la policíaca, tanto por los roles de los personajes como por la alusión a diversos autores y relatos del género. Además, la existencia de dos historias en el cuento es uno de los rasgos estructurales propios de ese género, que desarrolla simultáneamente la historia del crimen y la historia de la indagación¹⁹.

¹⁷ El traspaso y la profanación del umbral (de la tranquera) constituye el acontecimiento central y equivale a otras transgresiones: personajes literarios que quieren ser reales, personajes de la realidad que quieren ser literarios, tiempos que se mezclan, en síntesis, el juego entre la realidad y la ficción (Bonilla Flores passim). Ahora podemos entender mejor la función de la tranquera: es la materialización del proceso de la lectura el cual, como se sabe, presenta una estructura ternaria: autor, texto y lector. En este sentido, el texto en su totalidad funciona como un espacio intermedio entre el escritor y su lector.

¹⁸ Las reglas del género policíaco establecen que el escritor siga un diseño que confunda al lector. Esa es la función de las pistas falsas. Generalmente, el detective será el encargado de resolver el enigma (Dubois, 1992: 119-137).

¹⁹ Para Tzvetan Todorov, el relato policíaco superpone dos series temporales: la de los días de la indagación que comienzan con el crimen y la de los días del drama que conducen a él (Todorov, 1971-1978:

El propio cuento ofrece pistas que conducen a la policíaca. Por ejemplo, se cita a De Quincey y Voltaire, el primero, autor del ensayo *On Murder Considered as One of the Fine Arts* y el segundo, creador de *Zadig*, considerado el primer detective de la literatura policíaca. Villafañe descrito por ABC se asemeja a Voltaire: "De su aspecto físico recordaré el parecido con el de Voltaire, la frente elevada, los ojos nobles, la nariz imperiosa y la escasa estatura" (231). La referencia a Jean Paul, indicada al estudiarse el doble, se articula a su vez con el género policíaco: Jean Paul aparece citado en *El signo de los cuatro* de Conan Doyle²⁰.

Por otro lado, el inicio del cuento de Bioy retoma el comienzo de *El misterio del cuarto amarillo* pues ambos se refieren a la relación entre la memoria colectiva y el tiempo²¹. Además, los personajes de ambos relatos comparten varios rasgos: sus protagonistas Rouletabille y Villafañe son periodistas, hay dos detectives, uno de los cuales resulta ser el culpable que esconde su verdadera personalidad, es decir, se confunden los papeles del detective y el criminal.

El mismo ABC no puede sustraerse a sugerir un indicio cuando dice:

Finalmente, llamo la atención del lector sobre una frase de Villafañe. Compara un episodio de la vida de Vermehren con la sorpresa final de un cuento, en que un personaje, hasta entonces considerado secundario, resulta bruscamente el protagonista. Me pregunto si Villafañe no ha dejado esa frase para que alguien la recoja e interprete, como con una clave, todo el relato (264).

Sus palabras se convierten en huellas para inculpar a Villafañe ante el lector, quien a su vez tampoco puede resistirse al juego del detective. Si realmente hay una pista en la *Relación*, es el momento de analizar esa otra historia, aparentemente secundaria, intercalada en el texto de Villafañe. Es la historia del padre de Lucía y su hermano Einar, cuyas relaciones ofrecen otra luz sobre los hechos de La Adela. Contra toda sospecha, Einar, autor de un texto sobre su hermano, resulta el verdadero traidor en la disputa política. La simetría que vuelve semejantes a Einar y Villafañe como autores (Villafañe escribió sobre Oribe), confirma la sospecha de ABC sobre Villafañe como traidor de Oribe y, por lo tanto, como verdadero autor del crimen e intruso de La Adela.

Sin embargo, el cuento no permite llegar a ninguna conclusión sobre la identidad del culpable ni sobre la naturaleza de los hechos alrededor de la muerte de Lucía. Si durante el

11). Por su parte, Dubois considera el texto policíaco doble y obra abierta. Tiene dos polos, las dos historias, la del crimen y la de la investigación, separadas por el enigma y que no se unen sino hasta el final. Ambas coexisten en tensión, se oponen una a la otra pero al mismo tiempo se presuponen (Dubois, 1992: 139).

²⁰ "[Sherlock Holmes] ¿Lleva usted muy avanzada la lectura de su Jean Paul? [Watson] Bastante. Volví a él a través de Carlyle. [Holmes] (...) hay en Richter mucho con que nutrir el pensamiento" (Conan Doyle, 1888: 156).

²¹ "No sin cierta emoción empiezo a contar aquí las extraordinarias aventuras de Joseph Rouletabille (...) Hasta me imagino que el público nunca habría conocido "toda la verdad" sobre el prodigioso caso de *Cuarto amarillo* (...) ¿Quién se acordaba ya de este caso que hizo correr tanta tinta hace unos quince años? Olvidamos tan de prisa en París... (...) Y, sin embargo, en aquella época el público se interesó tanto por los debates, que una crisis ministerial que estalló entonces pasó completamente desapercibida (...) No hago más que transcribir hechos sobre los cuales una documentación excepcional me permite aportar nueva luz" (Leroux, 1907: 7-8).

espectáculo teatral, la oscuridad cubre al espectador mientras la luz ilumina los sucesos del escenario, en «El perjurio de la nieve», por el contrario, se oculta la representación y más bien se muestra la tramoya.

*Abrió la puerta de la izquierda
y desapareció.*

En el sueño y en la literatura los personajes actúan según un libreto ajeno de su voluntad. Así sucede durante el espectáculo teatral, relación analizada por Jean Paul, con quien se compara irónicamente a Villafañe. No es casual que este autor, tan interesado en los asuntos del doble y el sueño lo haya vinculado con el teatro, especialmente en su obra *Lamento de Shakespeare* (1790). En esta, considera que el sueño es poesía involuntaria; los sueños actúan independientemente de la voluntad, son escenas de una obra teatral. En consecuencia, explica, nuestra conciencia es ilusoria, el mundo de la vigilia no es más verdadero que el de los sueños y la vida es un juego, un sueño del creador (Beguin, 1973: 33-39).

También el estado de la lectura se asemeja a la actividad onírica: ambos nos aíslan momentáneamente del entorno, posibilitan la creación de una ilusión de exterioridad desde el fondo de nuestro inconsciente y permiten el desdoblamiento y así nos convierten en espectadores de nuestra propia actuación (Jouve, 1997: 85-86).

Los personajes de Bioy se muestran conscientes de su calidad de seres de ficción y la vida en general se experimenta como un sueño, como dice Villafañe: "me hallaba en ese episodio como en la mitad de un sueño y tal vez entendí que no debía tomar decisiones, que en ese momento mi sentido de la responsabilidad no excedía al de un personaje soñado" (149).

En su sueño Villafañe se ve a sí mismo viajando muerto y a sus amigos convertidos en fantasmas, quienes también han de morir como tales; contempla el retrato de Lucía, cuya visión le produce temor: su imagen se desvanece ante él, como Eurídice ante la mirada impotente de Orfeo o como la Lucía soñada por Dante:

Delante, cuando el alba precede al día, cuando tu alma dormía dentro del cuerpo, sobre las flores que adornan allá abajo, llega una mujer y dice: Yo soy Lucía, déjame tomar a este que duerme, así lo ayudaré en su camino (...) Aquí te puso pero primero sus ojos bellos me indicaron aquella entrada abierta; luego ella y el sueño se fueron juntos (*Purgatorio* Canto IX).

Se asiste a los propios sueños cual espectadores del teatro. Este último nos recuerda que nuestro tránsito es tan fugaz como la representación. Y, además, entendemos que en los escenarios de la existencia se actúa nuestro propio drama y que en las páginas del libro nos leemos a nosotros mismos, en el vano esfuerzo de retener el pasado. Pero es muy frágil el hilo de la memoria que nos une a los fantasmas del pasado pues a los muertos les está prohibido regresar al mundo de los vivos.

Obras citadas

Alighieri, Dante, *La divina commedia*, Firenze: Casa editrice A. Salani, 1958.

Barcia, Pedro Luis. «Introducción biográfica y crítica», en Adolfo Bioy Casares. *La trama celeste*

- (1944) Madrid: Castalia, 1990, 9-28.
- Beguin, Albert, *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria* (1973) edición en español: México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bioy Casares, Adolfo, «El perjurio de la nieve». *La trama celeste* (1944) Madrid: Castalia, 1990, 127-155.
- Bonilla Flores, Mario, *El espejo del delfín. El concepto de literatura en «El perjurio de la nieve» de Adolfo Bioy Casares*, tesis de licenciatura. Heredia, Costa Rica, Universidad Nacional, 1998.
- Camurati, Mireya, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Conan Doyle, Arthur, *El signo de los cuatro* (1888) traducción de Amando Lázaro Ros, Madrid: Aguilar/Orbis, 1987, 113-203.
- Domínguez, María Luisa, «Del espacio americano al espacio europeo. La espacialidad fantástica en un relato de Adolfo Bioy Casares», *Anthropos*, n. 127, España, 1991, 57-58.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*. París: Nathan, 1992.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula* (1979) edición en español: Barcelona: Lumen, 1981.
- Evrard, Franck, *Lire le roman policier*. Paris: Dunod, 1996.
- Frenzel, Elizabeth, *Diccionario de motivos* (1976) edición en español: Madrid: Gredos, 1980.
- Jouve, Vincent, *La lecture*, París: Hachette, 1997.
- Leroux, Gaston, *El misterio del cuarto amarillo* (1907) 16ª edición en español: Madrid: Anaya, 1997.
- Lotman, Iuri M., «El texto en el texto» (1981) edición en español en *La semiosfera*. Madrid: Frónesis/Cátedra, 1996, 91-109.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, edición de Harold Jenkins. The Arden Shakesperare, Nelsons and Son, 1997.
- Todorov, Tzvetan, «Typologie du roman policier». *Poétique de la prose*, París: Seuil, 1971-1978, 9-19.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre* (1977) edición en español: *Semiótica del teatro*, Madrid: Cátedra, 1989.
- Valera, Juan, «Carta a Rubén Darío» (1888) repr. en Rubén Darío, *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*, 7a. edición, Madrid: Aguilar, 1969, 15-39.