

PERSPECTIVAS Y ESPACIOS DEL ENGAÑO EN UN CUENTO DE BIOY CASARES

Javier de NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

«En memoria de Paulina» apareció en *La trama celeste* (1948), la primera colección de relatos que Bioy Casares publicó tras su etapa de aprendizaje¹. Como tal, es una narración que llama la atención por su solidez constructiva, su riqueza imaginativa, su impecable utilización de la ambigüedad estilística. No debe extrañar que se la considere como una de las obras más logradas de su autor y de las más recordadas por su público. Entre los méritos que adornan a Bioy como contador de historias está el de jugar magistralmente con la perspectiva, de acuerdo con las lecciones que en la literatura anglosajona daba Henry James.

¹ El resumen del argumento, en líneas generales, es el siguiente: el narrador cuenta su temprano amor por Paulina y cómo, con el paso de los años, cree ser correspondido. Sin embargo, ella se enamora de un odioso personaje, Julio Montero, y así se lo confiesa la noche antes de que el protagonista marche a Londres por dos años. A su regreso, recibe la inesperada visita de Paulina, quien le comunica su desengaño de Montero y le declara su amor. Lo sorprendente es que, al día siguiente, se entera de que su amada fue asesinada por Montero hace dos años justos, la víspera de su viaje. El relato acaba con el narrador barajando diferentes hipótesis que intenten explicar lo ocurrido. Lo más probable, seguramente, es que la segunda Paulina haya sido una vívida proyección de los celos de su rival enviada para atormentarle.

Quizá este cuento sea una de las mejores muestras de cómo supo sacar las mayores posibilidades a un recurso tan útil para el género fantástico.

La visión engañada

Antes de nada, conviene insistir en que estamos ante un relato donde el manejo del punto de vista adquiere un interés esencial. Al correr a cargo, sobre todo, de un personaje incluido en la historia, se tiñe de una subjetividad muy bien aprovechada. Desde el comienzo el narrador plantea la existencia de una focalización interna que parecen compartir dos personajes: Paulina y él². Se da por seguro que ambos desean unir sus cuerpos y almas en matrimonio. Pero esto se expresa a través de verbos de pensamiento: «La vida fue una dulce costumbre que nos llevó a esperar, como algo natural y cierto, nuestro futuro matrimonio»³, «imaginábamos un ordenado porvenir» (p. 80), «lo imaginábamos con tanta vividez que nos persuadíamos de que ya vivíamos juntos» (id.), «creímos en un inmediato casamiento» (p. 82), etc... Como consecuencia, Paulina es un falso focalizador, puesto que ella no expresa nunca su perspectiva a través del testimonio del narrador. Es sólo éste quien da por supuesto que era amado por la muchacha. Pero, como reconoce de pasada, él nunca se había declarado formalmente. Al igual que en otras ficciones

² «Focalización interna» equivale al punto de vista desde un personaje insertado en la historia para Mieke Bal (*Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 111 y ss.). El focalizador, como veremos más adelante, será el personaje que es responsable del punto de vista. En mi análisis sigo también la separación entre narrador y punto de vista como dos categorías diferentes, tal y como defienden, entre otros, Genette y Bal.

³ A. Bioy Casares: «En memoria de Paulina», *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990, p. 79. A partir de aquí, todas las citas del cuento siguen esta edición.

suyas, Bioy utiliza un narrador «indigno de confianza», que escamotea la realidad y la tamiza según sus intereses.

El manejo del punto de vista no es, sin embargo, lineal. Es decir, no permanece invariable la situación de autoengaño. Cuando Montero irrumpe en la historia y el narrador se ve obligado a reproducir acontecimientos, éstos hablan por sí solos. Lo que en realidad ha estado ocurriendo es que el relato nos ha ido enfocando al protagonista siguiendo el curso de sus impresiones. De ahí que sus palabras y pensamientos cuando Paulina le revela su enamoramiento real, sean de desconcierto. De todas maneras, la perspectiva englobadora junto a Paulina continúa, reforzada con su fantasmal aparición: «Comprendí que ella estaba corrigiendo, con la persuasión de los hechos, los antiguos errores de nuestra conducta» (p. 88). Sólo en las melancólicas líneas finales, apagada la ilusión del reencuentro sentimental, se impone una actitud completamente diferente de la del inicio: Paulina nunca lo quiso. La repetición anafórica de las últimas frases quiere agotar cualquier sombra de duda: «Es la convicción de que Paulina no volvió porque estuviera desengañada de su amor. Es la convicción de que nunca fui su amor. Es la convicción...» (p. 95).

Así pues, el narrador va variando de postura de acuerdo con la marcha de los sucesos, pese a estar contándolos desde un hipotético presente. De esta forma, se acentúa la debilidad del desgraciado protagonista, inmerso en un mundo de fantasías espiritualistas y con unas notables limitaciones de conocimiento de la realidad circundante. Esto es, por otro lado, algo muy característico de los personajes de Bioy Casares. La percepción y los juicios de sus criaturas de ficción suelen adolecer de un «exceso» sentimental un poco ingenuo. Es fácil notar el matiz irónico distanciador que el autor interpone en apreciaciones de su personaje como ésta:

Entonces tuve una revelación vergonzosa. 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 (p. 87).

El protagonista acaba de regresar de Londres, tras dos años de ausencia. Y cuando todo hace suponer que vuelva a rememorar su eterno amor por Paulina, de repente leemos que la emoción que se le impone se centra en un rayito de luz porteña. Este «desliz» guarda una clara analogía con la absurda tirada patrioter que profiere el fugitivo de *La invención de Morel* antes de morir⁴. En ambos casos, la autenticidad o la coherencia de la perspectiva es puesta en entredicho. En ambos casos, el personaje es ridiculizado por su relación con el mundo.

Las limitaciones de la perspectiva en este relato sólo pueden explicarse a partir de la esencial falta de comunicación en que vive el narrador. Ya observaba Gallagher que en las ficciones de Bioy Casares la percepción humana de la realidad es básicamente insular⁵. Igual que en *La invención de Morel* o en *Plan de evasión*, «En memoria de Paulina» nos permite desconfiar de lo que el texto nos dice, porque el narrador es incapaz de transmitir un discurso completo y coherente. Siempre hay lagunas, algunas de imprevisibles consecuencias, como comprobaremos al final del trabajo.

La triste figura del protagonista no nos impone su perspectiva, sino que poco a poco deshace toda su credibilidad con

⁴ Cfr. A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 185. El fugitivo va a entrar en la filmación de la máquina para estar con la imagen de Faustine, a pesar de que lo más probable es que muera. Pero, por un momento, piensa que tal vez las máquinas no hagan daño y que Faustine viva. No sabemos si esto llega a ser cierto, ya que la novela se acaba, pero sospechamos que un narrador «así» no puede tener razón, porque de inmediato sueña con regresar a Venezuela junto a su amada en un delirio patriótico incoherente.

⁵ Cfr. D.P. Gallagher: «The Novels and Short Stories of Adolfo Bioy Casares», *BHS*, I,II, 1975.

sus contradicciones. Frente a un enemigo más poderoso, termina por admitir su fracaso. Aunque vive en un mundo de ensueño, su imaginación no puede hacer realidad física de aquello que desea, a diferencia del activo Montero. Es curioso notar que los dos personajes masculinos de este cuento imaginan a través de los recuerdos: el protagonista se recrea en los dorados tiempos infantiles compartidos con Paulina; Montero se demora morbosamente en los detalles de la última cita entre su rival y su novia. Pero los resultados son bien diferentes: en el primero, se persigue un constante autoengaño; en el segundo, la intención es que persista esa misma equivocación en el otro. De esta forma, la cuestión de la perspectiva engañada nos lleva a plantearnos de qué forma se oponen dos mentalidades en el relato. En otras palabras, ahora debemos entrar en el tratamiento de dos espacios simbólicos que, guardando afinidades externas, se oponen con tal radicalidad que uno acaba por imponerse semánticamente al otro.

Un comienzo idílico

Siempre quise a Paulina. En uno de mis primeros recuerdos, Paulina y yo estamos ocultos en una oscura glorieta de laureles, en un jardín con 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. Nos parecimos tan milagrosamente que en un libro sobre la final reunión de las almas en el alma del mundo, mi amiga escribió al margen: «Las nuestras ya se reunieron». «Nuestras» en aquel tiempo, significaba la de ella y la mía (p. 79).

Como en una clásica apertura de ajedrez, el cuento empieza situando sus piezas más importantes en pocas líneas, pero de un modo sutil, de modo que el adversario-lector se admire de algo

que no puede advertir en su totalidad. Bioy Casares ha destacado en alguna ocasión la importancia de atraer desde los compases iniciales del relato: «Creo, de todos modos, en la conveniencia de prometer algo en las primeras líneas de una historia. El lector se parece bastante a esas personas que miran la televisión y se levantan a cada rato; todo pretexto es bueno para que el lector cierre el libro y no vuelva a él. Hay que tratar de atraerlo un poco, de retenerlo»⁶.

Ésa es, tal vez, la razón de la rotundidad de la frase «Siempre quise a Paulina». De este modo, Bioy se ve forzado a continuar en el estilo «azucarado» que, con falsa modestia, se reprocha en el «Prólogo» a *La trama celeste*⁷. En todo caso, el comienzo del relato posee suficiente espesor semántico como para presentar de forma eficaz la historia. Son muchos los datos significativos que traen estas pocas frases. Vamos a examinarlos.

El narrador aparece situado junto a Paulina en una edad dorada, en una Arcadia primitiva, tan convencionalmente «literaria» como las de las novelas pastoriles. Esta ubicación no es nueva ni única en las ficciones de Bioy Casares. De acuerdo con lo subrayado por Suzanne J. Levine acerca de *La invención de Morel* y de *Plan de evasión*, Bioy Casares se inscribe dentro de una tradición utópico-pastoril (Tomás Moro, Cervantes, Sannazaro, Shakespeare, Wells, etc..), por la que se recrea el ansia de

⁶ Esther Cross y Félix Della Paolera (eds.): *Bioy Casares a la hora de escribir*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 61. De sus maestros literarios aprendió Bioy el arte de empezar: «Un modelo que siempre tengo en cuenta es Stevenson, porque es ante todo un excelente inaugurador de historias» (N. Ulla: *Aventuras de la imaginación. Conversaciones de Adolfo Bioy Casares con Noemí Ulla*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 20).

⁷ «En memoria de Paulina refiere en estilo azucarado una invención que a lo mejor el lector aprueba» (A. Bioy Casares, op. cit., p. 78..)

paraísos ideales que existe en el hombre de todos los tiempos a través de la imagen de la isla o el jardín⁸.

Notemos que los dos personajes están «ocultos en una oscura glorieta de laureles»⁹. Una sensación de aislamiento absoluto nos conduce, siempre según la perspectiva del protagonista, a un recinto cerrado, un jardín con leones de piedra, donde sólo habita el amor privado, el de los amantes que habitan en un universo poblado por objetos caros a la sensibilidad finisecular de cierto modernismo. No son casuales las referencias al azul –color predilecto de Víctor Hugo, de Gautier, de Mallarmé y de Rubén Darío–, a las rosas, al parque, a los laureles, a los caballos blancos. Estos nobles animales y las uvas pueden asociarse, de hecho, a un ambiente de voluptuosidad refrenada, de placeres exquisitos en torno a un espacio humano ordenado¹⁰. La enumeración caótica de elementos dispersos, todos unidos por el prestigio común de una tradición literaria, implica un descubrimiento de un paraíso cerrado para muchos y de un jardín abierto para pocos. Además, el motivo del amoroso descubrimiento del mundo se tiñe de una falsa ingenuidad. En realidad, lo que ante los amantes parece desvelarse no es el conjunto heterogéneo de entes que conocemos como la realidad visible. Más bien se trata de una colectánea de seres belleza está atravesada por la mediación de una herencia artística ya dada.

⁸ Cfr. Suzanne Jill Levine: *Guía de Bioy Casares*, Madrid Fundamentos, 1982.

⁹ Uno de los primeros amores del autor fue, a los cinco años de edad, una chica llamada Raquelita, la cual le «hace revelaciones en la intimidad de una glorieta de laureles» («Auto-cronología de Bioy Casares» en Suzanne J. Levine, op. cit., p. 165). Resulta irónico que el propio Bioy se retrate en un personaje que, como veremos, carece de consistencia real.

¹⁰ Así lo comenta Beatriz Curia en su excelente análisis del relato: «Análisis de *En memoria de Paulina*», *La concepción del cuento en Adolfo Bioy Casares*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1986, pp. 215 y ss. También coincide Curia en señalar la importancia de la raigambre platónica.

Por otra parte, no puede pasar desapercibida la mención de la teoría de la unión de las almas, de profunda raigambre en la imaginación literaria occidental. El tema proviene del misticismo medieval y del neoplatonismo renacentista y puede rastrearse en abundantes textos de la poesía decimonónica, de acuerdo con lo estudiado por Díez Taboada a propósito de la rima XXIV de Bécquer¹¹. La realidad textual e idealizante vuelve a sobreponerse en la inauguración del mundo visto por el narrador, porque es «en un libro sobre la final reunión de las almas» donde queda perpetuado el signo de aquello que constituye su anhelo más íntimo: un amor espiritual, de almas gemelas refugiadas en un mundo bello y cerrado. El libro se constituye entonces en el símbolo de la perpetuación de ese deseo.

Bioy nos ha ubicado, pues, en un cronotopo¹² idílico que tiene una larga ascendencia: tanto por su alejamiento espacial de la realidad, como por su localización cronológica remota («en aquel tiempo significaba...»). Ese bello lugar simboliza todo lo que se cree poseer para siempre: un amor que supera las barreras del tiempo. Ahora bien, en el fondo esta clase de Edenes no forma sino un eco «de lo que siempre fue lo pastoril; una expresión de

¹¹ «El tema (...) se considera procedente del misticismo medieval y encuentra luego en Marsilio Ficino y Pico della Mirandola una versión y una forma neoplatónica propia de las nuevas corrientes renacentistas. El tema pasa así (...) no sólo por ellos, sino por otros dos autores clave, que son León Hebreo y Baltasar de Castiglione (...) En el s. XVII este platonismo se muestra vivo y su presencia perdura en el s. XVIII. Concretamente los poemas de la primera época de Schiller están fuertemente teñidos de él (...) La rima XXIV de Bécquer se ha puesto en conexión con estos primeros poemas de Schiller y, al mismo tiempo, con otro poema de Lamartine (...) En esta misma época aparece también este neoplatonismo en los poetas y pensadores románticos alemanes» (J. P. Díez Taboada, «El tema de la unión de las almas y las fuentes de la rima XXIV de Bécquer», *RLit.*, XLVI, 1984, p. 86).

¹² Es decir, una unidad de espacio y tiempo en la narración que configura a la larga una imagen del hombre. Para la definición de este término, cada vez más socorrido en la Narratología, puede acudir a su creador, M. Bajtin en su libro *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237 y ss.

nostalgia, de desesperación, de un ideal deseado que nunca se puede alcanzar»¹³. Bioy hace hincapié en el trágico desenlace de quien busca eternizar el refugio idílico. En nuestro relato, el espacio utópico se fragmentará con la irrupción de otro creador de ficciones literarias, Montero, el rival que arrebatará a Paulina del mundo de la literatura refinada, de la infancia, del idealismo neoplatónico.

El espacio infernal

Frente a la utopía positiva nace la contrautopía que la niega, se impone sobre ella, y la destruye. La aparición de Montero, un hombre caracterizado por el vigor físico, la sinceridad brutal y la pasión sin freno, supone la transformación «en una región desierta» (p. 86) de aquel vergel compartido con Paulina. Por el contrario, hay otro jardín «un diminuto jardín» (p. 81) que se asocia al amor brutal de Montero. Se trata del que precede a la entrada en la casa del protagonista:

A veces, en la tenue luz de la tarde, viéndolo a través del portón de vidrio que separa del hall, ese diminuto jardín sugiere la misteriosa imagen de un bosque en el fondo de un lago. De noche, proyectores de luz lila y anaranjada lo convierten en un horrible paraíso de caramelo. Montero lo vio de noche (p. 81).

Es la presencia del odiado galán lo que durante la noche convierte la apacible imagen romántica, muy en consonancia con los gustos del protagonista, en un «horrible paraíso de caramelo». He aquí el resultado de la deformación inmediata del entorno por medio de una mirada ajena a la que hasta ahora nos había presentado todo, la idealizadora mirada del protagonista. Importan, por

¹³ Suzanne Jill Levine: op. cit., p. 33.

eso, los contrastes de color. La luz lila y anaranjada de los proyectores choca visiblemente con el azul o el rosa de la Arcadia inicial. El nuevo paraíso, el vulgar Edén de caramelo, se vincula al espacio natural de Montero y, sobre todo, de su mirada. En efecto, esos «proyectores de luz lila y anaranjada» que enfocan el jardín son los que producen en sus ojos una sensación de agrado:

—Le seré franco, me dijo, resignándose a quitar los ojos del jardín—. De cuanto he visto en la casa esto es lo más interesante» (id.).

Si la remota glorieta de laureles era el espacio del encuentro con Paulina, en el diminuto jardín asistimos a la separación «verdadera» y definitiva. Durante la lluviosa noche de la despedida de Paulina y el protagonista, Montero los está espiando desde el jardín y se aproxima hasta el vidrio de la puerta:

Rayos de luz lila y anaranjada se cruzaban sobre un fondo verde, con boscajes oscuros. La cara de Montero, apretada contra el vidrio mojado, parecía blanquecina y deforme.

Pensé en acuarios, en peces en acuarios. Luego, con frívola amargura, me dije que la cara de Montero sugería otros monstruos: los peces deformados por la presión del agua que habitan el fondo del mar (p. 87).

Se vienen a adherir contrastes más poderosos. El verde, el naranja, el violeta y el negro del paisaje sumados al color blanquecino de la tez de Montero componen un cuadro de violentas discordancias. Como en el paraíso ideal, el sema de «encierro» persiste, con la diferencia de que comunica un ahogo angustioso: «peces en acuarios» «deformados por la presión del agua». Además, la segunda aparición añade también el sema de «profundidad», con una connotación netamente negativa. Fijémonos en la animalización del personaje mediante la comparación con peces monstruosos. Podríamos decir que casi son infernales, en la medida en que se asocia a los seres que habitan las fosas abisales,

los lugares más entrañados de la Tierra¹⁴. Al caricaturizar retrospectivamente así a su rival, el narrador no sólo se burla de él, sino que sugiere su temperamento demoníaco por medio de la caracterización grotesca. Lo grotesco se ha definido en alguna ocasión como el cruce («Rayos de luz lila y anaranjada se cruzaban...») de sensaciones fuertemente disonantes. Asimismo, suele acompañarse de «la co-presencia de lo risible y algo que es incompatible con la risa», ya sea el terror, el asco, etc...¹⁵. Ésta es la turbadora sensación que inquieta al lector como una premonición trágica de lo que pueda ocurrir.

En el espacio «infernál» que representa a Montero, éste se encuentra siempre observando. En la primera ocasión su atención se dirige hacia el interior del jardín, pero en la segunda, ya dentro de él, se dedica a espiar lo que hacen Paulina y el protagonista. Su odiosa mirada, deformada como la de los peces monstruosos de las fosas abisales, sólo tiene por finalidad la destrucción. Invadido por los celos, asesina a Paulina esa misma noche. Pero, además, mediante el recuerdo de todo lo que ha mirado aquella tarde se convierte en el responsable de la escena clave del cuento: el falso reencuentro entre Paulina y el narrador.

Mirada y memoria, ambos negativos esta vez, están intrínsecamente ligados. De la misma forma que las horribles luces se proyectan sobre el jardín, Montero proyecta su imaginación hasta la casa de su rival:

La imagen que entró en casa, lo que después ocurrió allí, fue una *proyección* de la horrenda fantasía de Montero (p. 95) (la cursiva es mía).

¹⁴ En «Muñeca rusa» Bioy Casares desarrolla el tema de los monstruos submarinos, unas orugas enormes con ojos como faros que devoran tranquilamente a los compañeros del protagonista. El relato es más humorístico que «En memoria de Paulina».

¹⁵ Ph. Thomson: *The Grotesque*, London, Methuen, 1972, p. 21. Puede verse también de W. Farnham: *The Shakespearean Grotesque*, Oxford, Clarendon, 1971.

La mirada desde el jardín «infernál» es, sin embargo, precaria. Acaso el vidrio deformante que se interpuso entre Montero y la pareja sea un símbolo de las limitaciones de éste último. Su falta de «visión» le conduce a no imaginar completamente bien la situación:

No me reconocí en el espejo, porque Montero no me imaginó claramente. Tampoco imaginó con precisión el dormitorio. Ni siquiera conoció a Paulina. La imagen proyectada por Montero se condujo de un modo que no es propio de Paulina. (id.)

La insoportable levedad del ser

«En memoria de Paulina» es la historia de la progresiva invasión de una maligna y poderosa presencia: la de un mundo que apenas se nombra y que, paradójicamente, sustituye a otro que se hace explícito desde las primeras líneas. Es también la historia de un desengaño. Da la impresión de que una voluntad más vigorosa constriñe poco a poco al protagonista y todo lo que ama a ser simples reproducciones imaginadas. El cuerpo y el alma de Paulina acaban siendo las proyecciones de un mal artista, Montero. «En las obras de Bioy no es el amor lo que triunfa, sino las imágenes»¹⁶. De tal manera triunfan, que cabe preguntarse hasta qué punto no es sólo Paulina un reflejo de otra conciencia, sino el mismo protagonista. «No me imaginó claramente» (p. 95), reflexiona éste en un segundo. Es consciente de que ha sido «imaginado», de que Montero, sin que le pidiera permiso, se ha apoderado también de su ser para concebir la escena del reencuentro. Sin embargo, sus deducciones finales no parecen tener este detalle muy en cuenta. Toda la tragedia se resume en

¹⁶ Pedro L. Barcia: «Introducción» a *La trama celeste*, p. 32.

que la Paulina que lo visitó era falsa y que la «real» siempre quiso a Montero. Por eso, al repasar el uso de la perspectiva, subrayé el hecho de que hubiera lagunas en el relato. El protagonista no agota todas las posibilidades¹⁷: se para en lamentar que Paulina nunca le amó. Sin embargo, no repara en que él mismo carecía en aquella situación de consistencia ontológica, de que no era real. Su ser, débil, libresco y espiritual, le había sido prestado por el vitalista y apasionado Montero. Éste fue quien le dió vida para vengarse de él.

¿Será una casualidad que el narrador carezca de nombre propio? Me parece que no. Su insignificancia misma no se lo permite. Casi de modo imperceptible, se convierte, dentro de la ficción, en criatura de ficción, al igual que Paulina o, incluso, más que ella puesto que, estando vivo, pierde su libertad. Pero el dibujo se complica aún más. Con macabra ironía, el autor real se retrata en el propio Montero, porque éste llega a contar a su rival el argumento de un relato del propio Bioy como si fuera suyo. Me refiero a la historia de la máquina que produce almas (pp. 80-81) y que se encuentra en el cuento «Los afanes» del volumen *El lado de la sombra*. Todos los personajes son fruto de la imaginación de otro y hasta el mismo autor se introduce implícitamente en su relato. La figura de la metalepsis o transgresión de los niveles de la diégesis ha servido en muchas ocasiones para borrar los límites entre imaginación y realidad¹⁸. «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*», se pregunta Borges. «Creo haber dado con la causa: tales inversio-

¹⁷ Tal vez las hipótesis ofrecidas aquí no sean las únicas, por otro lado. El juego de posibilidades de explicación puede multiplicarse si pensamos cuándo pudo apoderarse Montero de la imagen del narrador. Por otro lado, cabe también preguntarse si éste debe ser considerado el responsable de la perspectiva durante la segunda entrevista con Paulina o si él mismo también es un falso focalizador, ya que Montero lo estaba «imaginando».

¹⁸ Sobre la metalepsis, cfr. G. Genette: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 289-292.

nes sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios»¹⁹.

Por otro lado, simbólicamente, un espacio se impone a otro. El horrible jardín de las luces violetas y anaranjadas destruye el sentido de la dichosa edad de la glorieta de los laureles, del mismo modo que la imaginación de un torpe escritor, Montero, se sobrepone a la misma existencia del protagonista. Y además, todos los afanes de éste, la unión espiritual y la identificación con su amada, se ven parodiados cruelmente por medio de la proyección de los recuerdos de su rival. En el diminuto jardín de Montero se fragua la venganza del engaño. Es cierto que se reúnen dos espíritus, pero esa reunión no se consuma con la plenitud que él esperaba. Todo desemboca en una farsa de dos seres fantasmales. Lo mismo que en el punto de vista, el tratamiento del espacio contribuye a recrear un suave y cruel deslizamiento hacia la desilusión.

En su primera etapa el atribulado narrador se veía como «un apresurado y remoto borrador de Paulina» (p. 79), lo cual suponía «la mejor posibilidad de mi ser» (id.). Lo terriblemente cierto es que su frágil y literaria existencia se la debe, en buena parte a la imaginación del grotesco y ordinario Julio Montero, a su otro yo en definitiva. Los extremos se tocan.

¹⁹ J. L. Borges: *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1989, p. 55.