

cha), que picotea en los platos y ejecuta una extraña composición interior («entonces cada profesor de silencio tocaba para sí»); la leyenda de la hija que se había salvado de morir ahogada en el río, puesta en duda por el narrador («yo insistía en suponer que la hija se había ahogado»); el vacío sobre el que se dibuja «la mancha oscura del vino que parecía agrandarse en el aire mientras sostenía el cristal de la copa»; los servidores-vigilantes atendiendo a esos comensales «como dormidos» a quienes el narrador también imagina ahogados, inclinándose sobre los platos «como si quisieran subir desde el centro del río y salir del agua»; la irreverente presencia de la muerte, por último —el tiempo interno del relato se estira como una perversa goma de mascar—, que culmina esta escena subterránea o submarina con algo de «extraño sacrificio»:

Una vez en aquel comedor oí unas palabras. Un comensal muy gordo había dicho: «me voy a morir». Enseguida cayó con la cabeza en la sopa, como si la quisiera tomar sin cuchara; los demás habían dado vuelta sus cabezas para mirar la que estaba servida en el plato, y todos los cubiertos habían dejado de latir. Después, se había oído arrastrar las patas de las sillas, los sirvientes llevaron al muerto al cuarto de los sombreros e hicieron sonar el teléfono para llamar al médico. Y antes que el cadáver se enfriara ya todos habían vuelto a sus platos y se oían picotear los cubiertos.

El narrador que enferma de silencio nos recuerda demasiado al Felisberto Hernández de la carta de 1941: «Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante».

El Autor Modelo, sin embargo, acudirá en su ayuda de inmediato, y tras imponer un nuevo cambio de escenario introducirá esa fantástica luz de los ojos del narrador que enciende las flores, ahora violetas, de la pared de su habitación. La estructura interna del relato sufre una inflexión y se encamina decididamente hacia la realización de esa «lujuria del ver» que el narrador vindica. Las sucesivas oleadas de planos narrativos en busca de aquella mujer bellísima, que «parecía haber sido hecha con las manos después de haberla bosquejado en un papel», permitirán desplegar una nueva imaginería que se desmoronará bruscamente en el despertar final, justo después de la visión macabra que conecta con todos los agujeros negros que Felisberto ha ido disponiendo a lo largo del relato.

La ciudad, que en las primeras líneas era apenas definible por ese río que va anegando las páginas, se empequeñece a medida que el interior de la

mansión se agranda, a la espera de esa singladura disfrazada de persecución por calles, cines de barrio y tabernas, donde el narrador conoce la certidumbre de haber penetrado con su luz «en un mundo cerrado para todos los demás». La imaginería se renueva ya con la aparición del mayordomo, que «parecía un orangután, pero [que] al verlo de costado, con la cola del frac muy dura, parecía un bicharraco». Y entre lamentos que suenan como roncros graznidos y amenazas del narrador se inaugura esa cabalgata de visiones que vertebrata la estructura interna del relato.

La cohesión de este amplio despliegue de imágenes se consigue gracias a la figura del narrador que unifica la trama, por supuesto; pero hay también una unidad profunda asegurada por la presencia, discontinua y sin embargo tenaz, de ese autor «en el umbral» que parece esconderse en cada tramo del relato, común a los mejores logros de la literatura fantástica. Pocas veces su presencia habrá sido tan perturbadora como en estas páginas, donde los espacios imaginarios se ven literalmente salpicados por esos agujeros negros que parecen apuntar a nuevas realidades y proponer perspectivas distintas, pero que en el fondo —y es difícil decir cómo— acaban echando sus raíces en nuestro propio subsuelo de lectores.

El espacio literario se puebla de «mundos posibles» más allá de los límites de toda realidad conocida. Es como una suma de explosiones que se suceden en una auténtica orgía visual, y gracias a ella nos introducimos en un sueño en el que el narrador-perro, embargado por las ideas y sentimientos de su madre, es transportado por la cola nupcial de la mujer que avanza lentamente en el interior de una iglesia; o aún, en esas extraordinarias imágenes con valor de miniatura que focaliza la luz de los ojos del narrador (esa luz que le permite mirar «largo rato» una cosa y hacerla suya), y que ora selecciona un abanico «que tenía un chino con cara de nácar y traje de seda», cuya impresión de aislamiento «hacía pensar en el misterio de la estupidez», ora se detiene encima de «un pequeño puente sobre el que cruzaban elefantes» en el preciso instante en que percibimos la otra luz, la de la «mujer blanca con un candelabro» que se acerca por «la ancha avenida bordeada de vitrinas»; y, sobre todo, la percepción de la pieza por parte del narrador (que acaba de pedir un estrafalario colchón para evitar los espejos) como una gigantesca constelación que gravita en torno de sus ojos, preludio de ese universo en el que se sentirá vagar más tarde.

En una de estas sesiones es cuando Felisberto aparece por un momento con toda nitidez en el umbral:

Cada noche los hechos eran más percibidos; pero yo tenía sentimientos distintos. Después todos se fundían y las noches parecían pocas. La cola del

peinador borraba memorias sucias y yo volvía a cruzar espacios de un aire tan delicado como el que hubiera podido mover las sábanas de la infancia. A veces ella interrumpía un instante el roce de la cola sobre mi cara; entonces yo sentía la angustia de que me cortaran la comunicación y la amenaza de un presente desconocido. Pero cuando el roce continuaba y el abismo quedaba salvado, yo pensaba en una broma de la ternura y bebía con fruición todo el resto de la cola.

Poco a poco nos acercamos a ese fantástico duelo en que la luz del narrador (que hace señales con una gorra no menos estafalaria que el colchón), «como con un farol negro» vence al fin a la luz de la mujer, cuyo candelabro se desploma a la par que su cuerpo: «Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella».

En este último remolino tenemos la certeza de haber llegado a la ciudad infernal, que al decir de Ítalo Calvino temía como definitivo fondeadero Kublai Kan (de infernal, en efecto, calificará el mayordomo la luz de los ojos del narrador que crea este universo). La extraña ceremonia o sacrificio se consuma con la visión que el serrucho, los golpes y la tos del carnicero había anunciado al principio del relato:

Al instante aparecieron pedacitos blancos que me hicieron pensar en los huesos de los dedos. Ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida. Empecé a hacer de nuevo el recorrido de aquel cuerpo; ya no era el mismo, y yo no reconocía su forma; a la altura del vientre encontré, perdida, una de sus manos, y no veía en ella más que los huesos. No quería mirar más y hacía un gran esfuerzo para evitar los párpados. Pero mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó a la cabeza de ella. Carecía por completo de rostro, y los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto por un telescopio.

La visión se recompone, sin embargo; un principio mínimo de realidad parece triunfar cuando el mayordomo enciende al fin las luces del salón y los fantasmas del mundo real reemplazan a los fantasmas de esas pesadillas verbales que nos exceden.

\*

Una discreta aparición del Felisberto Hernández de la carta de 1941, en este relato que concluye:

El mayordomo empezó a explicarle otra vez la luz del infierno y todo lo demás. Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprendían. Quise reconquistar el orgullo y dije:

–Señor, usted no podrá entender nunca. Si le es más cómodo llame a la policía.

El espejismo se desvanece al fin de manera harto prosaica («No llamaré a la policía, porque usted ha sido mi invitado, pero ha abusado de mi confianza, y espero que su dignidad le aconsejará lo que debe hacer»). El sentido de lo real ha recobrado inesperadamente el protagonismo perdido. Vana esperanza: el espejismo se desvanece dentro de otro espejismo, y en un fugaz destello que iluminará al Felisberto liminal –sobre un fondo de silencio– nuevas dimensiones del sueño verbal pugnan por abrir múltiples itinerarios, acaso retrospectivos, que el Autor Modelo decidirá autoritariamente dejar suspendidos en un alarde de ingravidez, como una nota musical:

Y fue en esos instantes cuando se abrió, sola, una vitrina, y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y de las cuerdas. Después el dueño se dio vuelta y se iba para adentro en el momento que el mayordomo fue a recoger la mandolina; le costó decidirse a tomarla, como si desconfiara de algún embrujo; pero la pobre mandolina parecía, más bien, un ave disecada. Yo también me di vuelta y empecé a cruzar el comedor haciendo sonar mis pasos; era como si anduviera dentro de un instrumento.

Felisberto, inasible y poderoso, seguía y sigue en el umbral: el lector que fui y el que ahora soy se rinden y renuncian ante la evidencia.

LA NOVELA ROSA PUBLICACIÓN QUINCENAL AÑO IV

GABRIEL MIRÓ

# DENTRO DEL CERCADO



UNA NOVELA LARGA COMPLETA

PRECIO  
1'50 ptes.

EDITORIAL JUVENTUD, S. A.  
Calle de Provença, 216 y Aribau, 109  
BARCELONA

PRECIO  
1'50 ptes.

Como folletín: LA CUESTA ENCANTADA, por Peter B. Kyne