

Aquí surge el testimonio inquietante de una veta casi subterránea de nuestra literatura, de una tendencia más bien ignorada y nunca contemplada en su conjunto.

Ahora sabemos cuán nuestros son la fantasía, lo imposible, lo imaginario, lo absurdo y lo irreal; la razón que alcanza la lógica más loca, la poesía de lo macabro y el sarcasmo del humor negro; la ironía cruelmente sádica, y tantas otras formas de confrontar vívidamente una realidad distinta pero no por ello menos cotidiana que la única que habitualmente se reconoce.

Todo eso que ya estaba hace casi cien años presente, con oscura carta de ciudadanía montevideana, en los escritos del demoníaco Isidore Ducasse, emerge en este libro, donde los maestros reconocidos tienen su parte, llámense Quiroga o Felisberto Hernández, y donde tampoco se olvida a quienes les continúan, adentrándose por los más oscuros y entrañables laberintos psíquicos.

Sabemos ya que la narrativa uruguaya no es esencialmente verista, costumbrista, naturalista y psicológica. No está sólo comprometida en el deslinde de lo inmediato. Nuevas promociones, existenciales y superrealistas, se deslumbran ante los reflejos de lo insólito. Los descubrimientos, sin embargo, recién comienzan.

JOSE CARLOS ALVAREZ

**AQUI**

*Cuentos de:*

**LAUTREAMONT**

**H. QUIROGA**

**F. FERRANDO**

**F. HERNANDEZ**

**J. P. DIAZ**

**L. GARINI**

**A. SOMERS**

**M. I. SILVA VILA**

**G. EYHERARBIDE**

**H. MASSA**

**L. CAMPODONICO**

**M. DI GIORGIO**

**J. SCLAVO**

**M. REIN**

**T. DE MATTOS**

*presentados por*

**ANGEL RAMA**

**cien años de raros**

ARCA

AQUI CIER ANOS DE RAROS

~~1/25/66~~  
1/25/66

1/25/66

aquí  
cien años de raros  
cuentos

**LAUTREAMONT/QUIROGA/FERRANDO  
HERNANDEZ/DIAZ/GARINI  
SOMERS/SILVA VILA/EYHERARBIDE  
MASSA/CAMPODONICO/DI GIORGIO  
SCLAVO/REIN/DE MATTOS**

aquí  
cien años de raros

Selección y prólogo de  
ANGEL RAMA

**ARCA / montevideo**

Hace ahora cien años un joven franco-uruguayo exiliado en Francia —porque así debía sentirse desde que sus padres lo desgajaron del ambiente familiar enviándolo a estudiar a Tarbes y a Pau— comenzaba uno de los libros más sombríos que conozca la literatura de Occidente, y aunque él no integre la literatura uruguaya puede servirnos para datar una búsqueda artística, temática, filosófica, que ha venido acrecentándose en las letras del país.

Se llamaba Isidore Lucien Ducasse, era un estudiante melancólico, según el testimonio de sus camaradas, brillante en matemáticas y geometría, tan secretamente solitario como para aferrarse del afán de la futura gloria literaria: *“El fin del siglo XIX verá a su poeta... ha nacido sobre las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, antaño rivales, actualmente se esfuerzan por superarse mediante el progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario”*. Así dice al concluir el primero de *Los Cantos de Maldoror*, que estará escrito en 1867 y será editado al año siguiente.

Le quedan sólo dos años de vida para completar su obra terrible y publicarla. Cuando muere el 24 de noviembre de 1870, a los 24 años de edad, lega al mundo un extraño monstruo que por décadas nadie osará tocar. Sólo León Bloy se atreverá a extraerlo del subsuelo y mostrarlo al mundo: *“Por ridículo que pueda ser hoy descubrir un gran poeta y descubrirlo en una casa de locos, debo declarar en conciencia que estoy cierto de haber realizado el hallazgo”*. Menos conocido aún en la “desembocadura del Plata”, Rubén Darío será uno de los primeros en leerlo, y en esos años del fin de siglo en que se abre la “belle époque”, su nombre —y su obra casi desconocida— sirven de contraseña: Alvaro Armando Vasseur se declara su hermano adulterino y Darío, en la silueta que le consagró en su galería de *Los raros*, lo define mágicamente: *“El Bajísimo lo poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó*

caer. Aborreció al hombre y detestó a Dios. En las seis partes de su obra sembró una flora enferma, leprosa, envenenada”.

Pero si nadie en Francia recogió su herencia por un largo tiempo, menos aún en su Uruguay natal, que necesitó llegar a la obra de los hermanos Guillot Muñoz, en la década tercera de este siglo, para reivindicar como real la nacionalidad “montevideana” de que Ducasse se enorgullecía. Aún hoy sigue siendo en su país un escritor secreto, casi un “mot de passe” entre una reducida cofradía de lectores fervientes. ¿Quién en el siglo XIX podía ser capaz de aspirar el perfume de esta “flor del mal” nacida en tierras americanas, y cuyo horror superaba en mucho a otras enfermizas flores americanas del mismo siglo, las que en el norte cultivara Edgard Allan Poe?

La constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo; un sano, fecundo, vigoroso y también con frecuencia sencillo y aun primario realismo. Entre sus progenitores admite: una larga tradición española que se inaugura con los poemas épicos medievales; una inserción, a mitad de camino, de otra larga tradición, la del realismo italiano, menos seco, más sensual, lírico y epidérmico, introducido en el país bajo la forma del verismo y el decadentismo finisecular; una experiencia muy inmediata, muy simple y honrada de lo real que, a lo largo de su historia, traduce la configuración sociológica de la sociedad uruguaya, con dos grandes momentos, uno en el XIX (introducción y triunfo, a partir de 1865, del racionalismo) y otro en el XX (el nacionalismo nuevo de los inmigrantes, a partir de 1910); la enseñanza de las escuelas artísticas europeas y norteamericanas que más influencia han tenido en la vida intelectual del país y que, del naturalismo francés del siglo pasado al neorrealismo italiano de la época actual, han estructurado una imagen específica —y subrepticamente convencional a la fecha—, de lo real; las líneas filosóficas que animaron el pensamiento nacional, desde el racionalismo de José Pedro Varela al pragmatismo de Carlos Vaz Ferreira; las concepciones democráticas que generó originariamente la revolución de independencia, que mantuvieron vivas hasta que fueron derrotadas las montoneras gauchas y que posteriormente hicieron suyas y desarrollaron los contingentes inmigratorios que desde las últimas décadas del XIX enriquecían el país.

Pero desde hace cien años —exactamente desde la obra del franco-uruguayo que firmó con el seudónimo “conde de Lautreamont”— hay una línea secreta dentro de la literatura uruguaya. Esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos, progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdeñado, y en los últimos veinticinco años se incorpora autores, estilos, búsquedas artísticas originales, hasta formar, sino una escuela, una tendencia, —minoritaria—, de la literatura nacional. Sus autores le son curiosamente desatentos. En su mayoría la cultivan en forma episódica, sin consagrarse por entero, a veces como laboratorio secreto del que extraen compuestos para creaciones más públicas y compartibles, a veces como trabajo en un período formativo del estilo. Algunos pocos le son enteramente fieles; valga el nombre de Felisberto Hernández.

No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur*. Si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración de mundo. Así elude esos estereotipos fantásticos que, descendidos de la modelación realista que la literatura inglesa naturalista había operado sobre las invenciones románticas (ejemplo Henry James), hicieron estragos en la narrativa argentina a partir del 40. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de “literatura diferente”.

Con frecuencia se ha emparentado esta línea con las tendencias evasivas, o sea la retracción ante una realidad a la que no se sería capaz de dominar —tanto vale decir interpretar, descubrir su mecánica causal, operar sobre ella— refugiándose entonces en una subjetividad escamoteadora del mundo. Con más precisión, a partir de los estudios de Fischer, se puede reconocer que estamos en presencia de un desequilibrio entre hombre y mundo que cabe analizar sin voluntad peyorativa o enjuiciadora, por cuanto el arte emergente de ese conflicto, que puede estar más que justificado históricamente, no elude, sino que reconoce críticamente la realidad, a la cual expresa en el nivel y en la complejidad de una intensa vivencia personal. De ahí que esta orientación literaria pueda ser, eventualmente, más realista que otras así tituladas, y, sobre todo, más representativa de las auténticas condiciones de una sociedad —o de una clase— en un determinado período. Este realismo profundo —o “sans rivages” como quiere Garaudy— es por lo común presentista, carente de perspectivismo, y está muy teñido de elementos irracionales y emocionales que delatan la difícil inserción del hombre-artista en el conglomerado social y por lo tanto su dificultad para concebir un futuro real de participación. Pero por lo mismo compensa esas carencias con un uso riquísimo de la afectividad, un hallazgo constante de nuevos matices de la sensibilidad y aun de la hiperestesia, y un frenesí inventivo en que la imaginación puede trabajar muy libre, muy subrepticamente, ya que nada le reclama la corroboración de sus productos con la realidad corriente, colectivizada, de la vida en común.

Los poetas malditos del siglo XIX norteamericano y europeo, sobre todo francés, que son los testigos desgarrados del triunfo de la burguesía capitalista, comienzan a tener discípulos en los centros urbanos de América Latina abiertos a la influencia imperial, al final del siglo. En Montevideo son los jóvenes agrupados en el Consistorio del Gay Saber, reverenciando tanto a Lugones como a Poe, intentando la transcripción literaria de los estados oníricos, la investigación de la metempsirosis, el reconocimiento de los estados cenestésicos. Dos salteños de muy distinta fortuna orientan el movimiento: Horacio Quiroga que en 1901

ofrece el más avanzado experimentalismo literario en *Los arrecifes de coral*, y Federico Ferrando a quien ese mismo año Quiroga habría de matar pero que ya había exasperado a los montevideanos con su "Marinero famoso, que lo serás un día...". Por su parte Julio Herrera y Reissig escribirá la *Tertulia lumática*, iniciando en la poesía un camino con variada descendencia. Lo que en Ducasse fue literatura subterránea, terrible monstruo acechante en las profundidades abisales, doblemente imponente por lo agresivo de su originalidad, ahora se recubrirá de afán de belleza, se plegará al esteticismo elegante perdiendo ferocidad pero logrando infiltrarse en el refinamiento que instaura el decadentismo y la holgura alcanzada por la rica burguesía del país, como un producto aristocrático de esos que codiciaban y no comprendían los nuevos burgueses, con los cuales podían decorar sus mansiones a la francesa, realzando su novísimo "status" con ayuda del arte.

El producto que ofrecían los modernistas sufría esa interna contradicción, pues presentándose como agresivo rechazo de la sociedad dominada por el fariseísmo burgués, destinado explícitamente a "épater le bourgeois", concluía siendo anexado por este burgués que lo integraba a un mundo dependiente, ya no como una agresión sino como un simple elemento decorativo, valorado en su virtualidad artística, la que había sido previamente despojada de la inicial energía acometedora que, evidentemente, de antemano podía perder sin mayor mengua. Pero sobre todo en su primera época, el elemento provocativo fue la dominante de la escuela: escenas mórbidas, gusto por lo macabro, erotismo ritual emparentado a la religión, inmoralismo bien educado de los dandys, todo eso estuvo presente en los escritos de Roberto de las Carreras, en el reportaje de Soiza Reilly a Herrera y Reissig, en el *Epílogo wagneriano* de éste último, en el cuento de Horacio Quiroga *Sin razón pero cansado*, en *El extraño* de Reyles, y fue por esta incidencia que el período conoció la literatura de los malditos y los raros, colonizando extrañas sensaciones y hasta perversiones que ganó para el arte.

El empuje, democrático y primario, de la media burguesía que se hizo un lugar en la conducción de nuestro país y que en general tiñó toda la cultura latinoamericana a partir de 1910 con su peculiar concepción realista, fuertemente normativa, emocionalista y a la vez estructurada con claro perspectivismo histórico, avizorando confiadamente un futuro de realizaciones, pareció aventar toda posibilidad de escritores experimentales y raros. Estos volvieron con el ingreso al país del ultrásmo y en general de todas las corrientes vanguardistas europeas, pero este enriquecimiento formal que traducía la transformación de la sociedad uruguaya en vías de modernización se hizo mayoritariamente bajo una consigna democrática de amplia participación de los distintos sectores del conglomerado social. Pero dentro de nuestro jubiloso ultrásmo, cuya nota más alta hacía resonar Parra y que luego nos ofrecería a nuestros novedosos humoristas modernos (A. M. Ferreiro), cupo una sensibilidad erizada, atenta a los procesos esquivos de la vida de relación uruguaya, a la presencia de la materia gustosamente manejada, a las personalidades estrafalarias de un especie de anarquismo

institucionalizado como el que subyació a muchas empresas del batllismo. Se trataba de Felisberto Hernández que sólo alcanzará la medida entera de su insólito talento en la década del 40, cuando publique *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*, y se ponga a escribir los cuentos que integrarán *Nadie encendía las lámparas*.

Esa fecha de 1940 señala una de las irrupciones experimentales más considerables que haya conocido el país, tanto (sobre todo) en poesía como en prosa, la que puede atribuirse a tres factores concurrentes: la incorporación a la lengua española de las grandes creaciones del vanguardismo de entre ambas guerras, de Eliot a Kafka, de Joyce a Faulkner; la actitud de violenta ruptura que adoptan los nuevos escritores con la estética de sus mayores; el retiro de la plena convivencia social que caracteriza a la nueva generación en sus comienzos, su retracción y su desconfianza por los órdenes oficiales, que la condena a la oposición, a la heterodoxia, al marginalismo también. No sólo se presencia una intensa subjetivación de la creación artística, sino que, heredando las aportaciones extranjeras, se busca expresar la complejidad y la interna contradicción de la situación hombre-mundo en que se encuentran los jóvenes escritores. Aunque, como ocurre siempre y por razones obvias, es la poesía la que primero cumple esa tarea desde Denis Molina hasta Humberto Megget, la prosa se plegará muy pronto al impulso experimental del que, al principio, saldrá una que más que literatura fantástica, habría que llamar "invención fantasmagórica", como muestran los escritos de Mario Arregui, José Pedro Díaz, Armonía Somers, María Inés Silva Vila, y parcialmente las páginas de infancia de Martínez Moreno.

Sobre todos ellos es muy visible la influencia de los argentinos agrupados en *Sur*, para algunos la influencia omnínoda de Borges, pero muy pocos han seguido fieles a esos comienzos. Quizá quien más tesoneramente representa el espíritu experimental, inconformista, subjetivo, de entonces, sea Armonía Somers, fiel aún a su *La mujer desnuda* de 1950, y en quien justamente es más difícil desentrañar las influencias literarias. Algunos de estos autores han pasado luego a un contacto más realista y más amplio con la sociedad de la que inicialmente se sintieron excluidos, poniendo entonces los nuevos recursos artísticos al servicio de una comunidad variada y de distintos niveles educativos y estéticos. Otros han alternado dos pedales creativos.

Los escritores más jóvenes que, según acostumbramos a considerar, se incorporan a la literatura por 1955, intensifican la línea de los raros, al incursionar en el nuevo y reciente experimentalismo latinoamericano (y mundial). Una evidente decepción por el sistema hipercrítico que dominó en sus inmediatos mayores y que en ellos reconvirtió las iniciales experimentaciones artísticas a formas de radio más compartible (en Idea Vilaríño, en Mario Arregui) domesticando la espontaneidad emocional mediante un orden racionalista, llevó a algunos jóvenes a entregarse a los juegos de la asociación libre de estirpe surrealista, al tesonero alejamiento de la realidad social, a las composiciones provocativas.

Cuando parecía definitivamente enterrado, el sistema de asociación

metafórica de Zarrilli encuentra una nueva instancia en los breves poemas en prosa de Marosa Di Giorgio, quien desde 1954 viene componiendo un universo que elude el afán de semejanza con la realidad y que trata de autoabastecerse. Desde antes aún Héctor Massa, tan reacio a publicar, redactaba prosas fragmentarias, a mitad de camino entre la narración y el ensayo, donde pasó de un desborde de fabulación que pretendía evocar los fastos del Bosco por la nutrida serie de detalles insólitos, a una exploración más cautelosa acerca de cómo ingresa lo extraño en la realidad cotidiana y gris.

El sistema de Luis Campodónico, como el de Glen Eyherabide y, en ocasiones, de Jorge Sclavo, consiste en un modo preciso de dibujar una realidad, ateniéndose enteramente a su singularidad, merced a la cual se invalidan las convenciones establecidas. A veces —se lo observa en Campodónico— se busca expresamente lo irreal y hasta lo cómico trabajando en un modo sarcástico, elusivo; otras, como ocurre en los pocos cuentos que hasta ahora ha dado a conocer Eyherabide, el clima fantasmagórico, amenazante, se consigue por una extrema potenciación de las imágenes que, aunque sean enteramente triviales, son atendidas como manifestaciones de lo excepcional.

A estas notas agrega Mercedes Rein —y parcialmente Garini— una nerviosa tensión con la cual acumula elementos llamativos. Las partes del relato se ligan con brusquedad; se usa —revzlorizado— el sistema de la peripecia nutrida; se insertan las imágenes provocativas y se concluye creando la atmósfera donde puede verificarse lo insólito. Con todo, hay en el centro de los relatos de Mercedes Rein una preocupación motivacional que no cede, y que en cambio no es perceptible en los brevísimos apólogos que De Mattos, el más joven de los raros, ha ofrecido recientemente como cuentos fantásticos.

El famoso texto de Jarry que citaba Cortázar, acerca de la utilidad del examen de las excepciones para conocer la realidad, podría traerse a colación aquí, ya que en la mayoría de los casos presenciamos un esfuerzo por tocar la constitución más íntima de lo real por desvíos y utajos no transitados, eludiendo las formas esclerosadas pertenecientes al realismo tradicional. En buena parte hay una legítima desconfianza por las formas estatuídas, pero también hay temor de la ingente tarea de apropiárselas o destruirlas y un modo de relegarse al margen. Curioso es comprobar que la inmensa mayoría de estos textos son un voto contra el universo al que pertenecen los autores, universo que no es atacado en sus estructuras sociales o morales como la literatura crítica realista, sino en sus bases naturales. Es la naturaleza misma la que es sometida a crítica a través de esta literatura, ya sea como vano intento de borrarla, ya sea con afán de confundir sus órdenes creando escándalo, ya sea como forma solapada de introducir la inseguridad. Porque son las leyes naturales las que son puestas entre paréntesis en estos textos tratándose de crear un campo donde ellas no operen. Es extraño que todavía no hayamos tenido escritores que inventen otras leyes y finjan conferirles autoridad absoluta. Todavía nos domina una no confesada confianza en la sociedad a la que pertenecemos.



**EL TRIANGULO**  
por Luis Campodónico

Luis Campodónico, nacido en Montevideo, reside desde hace años en París consagrado a la música y la literatura. Su inicial carrera como pianista (discípulo de Baranda Reyes) dio paso luego a una inclinación por la composición y, últimamente, por la musicología, habiendo dedicado cursos superiores sobre el tema, publicado diversos ensayos, en particular su excelente libro sobre Manuel de Falla (*Du Seuil*). Con los cuerpos estables del SODRE estrenó *Oratorio para un hombre solo* que mostró su preocupación integradora de las artes —música, ballet, teatro, poesía— en un producto moderno, experimental, distorsionado. De esta línea de experimentación son ejemplos relevantes sus cuentos breves y su novela *La estatua* (Arca, 1964).

Llegó temprano. Aunque debíamos vernos uno de esos días, su llegada me sorprendió. Ignoro la causa, pero su visita interrumpió mi orden. No tenía que producirse entonces, yo lo sentí: algo, en mí, protestaba contra aquella interrupción. Tal vez descontaba él mi sorpresa y deseaba, justamente, tomarme desprevenido. ¿Con qué fin? No sé.

Llegó, pues, una mañana de otoño —de aire estremecido y árboles cautelosos— inesperado, sin escrúpulos. Sus tres lados precisos relucían, y nadie hubiese adivinado, en ese presumible acero, a la pobre cuerda, a la chaura solapada, que tras fugarse de una ferretería, se constituyera en triángulo durante media hora escasa, abrigada por un rincón de noche, en algún parque. A mi mismo me tentaba la incredulidad.

Se posó sobre una de las sillas de la sala, y allí esperó mis palabras. Yo no tenía ganas de hablar y tuve que disimularlo.

Nos conocimos en un teatro. Su actitud, junto a un cortinaje de la platea, me pareció interesante. Conversamos un momento, en el intervalo, y él, con pocos gestos de su vértice superior, me dio a entender que compartía mis ideas. Acabábamos de ver el primer acto de "El Avaro", y yo me había lanzado en consideraciones sobre la forma en Molière. Hasta organicé un paralelo (puramente exterior, arbitrario) entre esos juegos puntiagudos y cierta pieza de Marivaux.

No sé cómo se me ocurrió ofrecerle un puesto en el Instituto. Acaso su discreción influyó en ello. "Un portero casi

mudo y aficionado a las letras, un amigo fiel de la casa", habré pensado. Pero él no comprendió bien mi proposición. Como el sueldo distaba de ser exiguo y la tarea de complicada, parecía natural que le propusiera sólo el puesto de portero, y aún con horario reducido. Por lo demás, me estaba evidentemente vedado encarar siquiera la posibilidad de nombrarlo profesor agregado.

Le expliqué, de consiguiente, cómo, por desgracia, mis poderes no superaban la contratación directa de un portero (el anterior había abandonado el cargo doce días antes, para consagrarse a un plantío de cebollas giratorias que poseía en el norte) y me atreví a suponer las ventajas de una vida sedentaria pagada por el Estado. La explicación le agradó. Creo recordar que sus tres vértices se abrieron y cerraron a compás, tanto que temí se cayese de la mesa donde apoyaba su base mientras yo bebía un cortado, a la salida del teatro. Quedamos en que antes de fin de mes decidiría si aceptaba. El Instituto esperaba hasta entonces.

Luego, lo olvidé. Es decir, no: lo suspendí de mi memoria, como sucede cuando eliminamos de ella a una persona, seguros, inconscientemente, de que no reingresará a nuestra vida hasta tal o cual momento. A veces el reingreso es sorpresivo, ya que las suspensiones no son recíprocas ni concuerdan entre ellas. Así acaeció, para mi desconcierto, con él.

¿Qué debía proponerle, exactamente? Ya: un puesto de portero. Pero yo había insistido en que me viese, aún cuando resolviera rehusar, porque deseaba algo más. No me lo confesaba, pero me atraía, el triángulo. Y me asustaba, también. ¿Me gustaba? ¿Lo notaba él? Irresistiblemente. Necesitaba acercarme.

Lo hice mientras exponía las condiciones de trabajo en el Instituto, prolongando gestos indolentes con vueltas en torno a la mesita, so pretexto de dejar en el cenicero un poco de mi cigarrillo muerto. Quedé a poca distancia. La abrevié inclinándome.

Entonces —justa lucidez— encontré lo que buscaba. Desde el comienzo, comprendí, el triángulo me fastidió más de lo que me atrajo. Ahora descubría el motivo: su superficie. Bien que entre sus lados no hubiera, en apariencia, nada (a

través se veía) cuando fijaba la mirada, el vacío fingido cambiaba. Me detuvo la duda. Como delante de una imagen reflejada por el vidrio de un tren nocturno en movimiento, yo percibía dos cosas distintas, alternativamente. Una, claro, el respaldo de la silla. ¿La otra? Una especie de substancia opaca, apenas insinuada, —su superficie—, su cuerpo, en suma.

Me asusté de veras. Un triángulo no tiene, en principio, más que sus lados, y, dentro, el papel que le prestamos; al menos un triángulo de libro, me dije. Yo no veía figuras desde tiempo atrás. En el país donde vivo, los triángulos son raros, y el gobierno, higiénico y rencoroso, ha prohibido la circulación a toda otra figura que no pague el impuesto a la falta de ruido. Recordaba, sin embargo, que una superficie no provoca sensaciones particulares. “Así lo supuse siempre, sin otra razón, al fin de cuentas, que las distraídas lecciones de un tuerto profesor de liceo”.

Él seguía erguido, quieto, frente a mí. Para ocultar la consternación, volví a caminar mientras un hiperbólico paréntesis sobre Historia de no sé cuál Literatura, se me escapaba de los labios. Menos agitado, retomé entonces el tema de su empleo, no sin destacar y condenar la villanía de quien prefiriese las cebollas a la cultura. Rematé proponiéndole, con la euforia de un tímido que piensa, de pie, hacerse cargo de la portería a partir del día siguiente. Pese a mi vehemencia, no cesaba de espiar su superficie. Pasaron varios minutos, acaso uno solo, muy largo. Articulé: “Mañana mismo, si usted quiere. No tengo a menudo la ocasión de contratar alguien como usted. Soy sincero”.

Mi entusiasmo cayó en terreno ingrato. No sólo evitó contestarme, sino que, a mi tercera frase, saltó suavemente al suelo, me dirigió una breve reverencia y se deslizó, silenciosamente, hasta la puerta.

Lo seguí. Ví cómo se perdía en el jardín, cómo desaparecía, y me quedé solo frente a los árboles cautelosos en el aire de otoño estremecido.

Hoy me pregunto si él comprendió, gracias a mi torpeza, cuánto me preocupaba su superficie, y si previó disgustado que me volvería excesivo, inquisidor. En todo caso algo lo molestó, ese día, y mucho, porque no volví a verlo.