

LA ISLA DE LOS MUERTOS

No es un lugar. Es un punto al que todos llegamos.





Si este universo
te acompaña,
puedes impulsarlo
con un aporte sencillo

Haz clic aquí para apoyar este proyecto >

Tu aporte ayuda a que nuevos cuentos,
relatos y audiocuentos sigan creciendo.



La isla de los muertos

El último tránsito de Elías Morgenstern

Guillermo Isaza Fiscó ©2026

Conoce la obra del escritor

No temas cuando llegues a la isla: teme a su quietud.

No temas al susurro del remo: teme cuando deje de sonar al llegar a la orilla.

Cuando el sonido se haya vuelto sombra y la sombra haya aprendido a respirar, sabrás con toda seguridad dónde te encuentras y que ya no habrá retorno... porque, en verdad, nunca hubo un camino verdadero.

Ni existió ningún punto de partida.

Relato de ficción inspirado en la pintura y la música. Elías Morgenstern y sus encuentros, diálogos y visiones pertenecen a la recreación literaria.



No entiendo por qué siempre me han resultado sospechosos los sitios y viajes que prometen curación. No porque dude de los lugares o de la buena fe de quienes los publicitan y prescriben —un médico, los amigos solícitos, incluso uno mismo cuando ya se cansa de escucharse toser hasta el borde de la inconsciencia—, sino porque, en el fondo, sé que ningún desplazamiento corrige aquello que, con paciencia de raíz, ha aprendido a crecer dentro de nosotros.

Sin embargo, aquí estoy, en este balneario que parece una concesión tardía del mundo a los espíritus fatigados, paseando con una bata demasiado elegante para mi edad y un escepticismo demasiado antiguo para mi cuerpo, entre jardines que huelen a agua mineral y a flores domesticadas.

El lugar es, hay que admitirlo, irreprochable. Los senderos de grava blanca dibujan curvas que nadie se atrevería a llamar caprichosas; los setos, recortados con una disciplina casi moral, parecen haber sido educados en una escuela de buenas maneras; y las estatuas —ninfas discretas, dioses sin escándalo— fingen desde hace décadas una juventud que ni siquiera la piedra consigue recrear y recordar del todo. A esta hora, cuando el sol todavía no ha decidido si será indulgente o severo, el aire tiene una transparencia que invita a la indulgencia consigo mismo. Se podría creer, sin demasiado esfuerzo, que el mundo ha sido diseñado para que uno se sienta —aunque sea por poco tiempo— provisionalmente a salvo.

Yo también hago el intento. Camino con esa ligereza estudiada que algunos confunden con elegancia y otros, más perspicaces, ven como una forma de distracción. He aprendido a vestir el cansancio con cortesía, a ofrecerle al espejo una imagen razonable de quien no espera nada urgente del día.

Si hay algo de dandi en este gesto —en esta manera de aceptar el tedio como si fuera una flor en el ojal—, lo hago más por costumbre que por convicción. La frivolidad, con los años, se vuelve un método de supervivencia.

Desde la terraza del pabellón principal se ve el lago. No es grande ni especialmente bello, pero tiene esa quietud engañosa que vuelve respetables incluso a las superficies más triviales. El agua no se mueve: espera. A veces, cuando el viento baja desde las colinas, se dibuja una ondulación breve, casi una disculpa, y luego todo vuelve a esa inmovilidad que tanto tranquiliza como también inquieta. Me sorprendo observándola con una atención que no

merecería ningún espejo de agua ordinario, como si allí, bajo esa piel pulida, se ocultara esa respuesta que he olvidado formular.

He venido, dicen, a descansar. A dejar que el cuerpo recuerde su antigua cortesía con el mundo. Pero el cuerpo, ese viejo diplomático, siempre negocia en nombre de otra cosa. Mientras avanzo entre los tilos y las pérgolas, con el bastón más como adorno que como necesidad, pienso —inevitablemente— en la extraña obstinación con que llamamos viaje a lo que no es sino un rodeo hacia uno mismo.

Cambiamos de paisaje para darle a la inquietud una nueva gramática. Cambiamos de aire para que la pregunta respire mejor.

No es la primera vez que me refugio en un lugar así. Hay una tipología entera de estos santuarios de la fatiga: aguas que prometen silencio, jardines que fingen eternidad, salones donde se conversa en voz baja como si el murmullo pudiera engañar al tiempo. Y, sin embargo, cada uno de ellos termina revelando lo mismo: que no venimos a curarnos, sino a aprender una forma más educada de convivir con lo incurable.

Hoy, sin embargo, mientras el sol empieza a decidirse por un mediodía benévolo y los primeros huéspedes aparecen con sus rostros cuidadosamente aliviados, siento que algo distinto se insinúa en esta calma. No es un presentimiento dramático —detesto esos excesos—, sino una ligera alteración en el pulso de las cosas, como si el día, tan correcto en sus maneras, hubiera cometido un pequeño error de cálculo. Tal vez sea solo cansancio. Tal vez sea solamente memoria.

O tal vez —y esta idea me acompaña como una cortesía incómoda— algunos lugares no existen para descansar, sino para recordarnos que todo viaje, incluso el más elegante, es siempre una forma discreta de aproximarse al final.

Yo todavía no lo sabía entonces —o fingía no saberlo—, pero esa mañana, en medio de jardines perfectamente peinados y aguas que no se atrevían a moverse, una isla me estaba llamando y ya me estaba esperando.

**

En el fondo del salón principal, entre dos paisajes alpinos de una corrección casi ofensiva, colgaba un cuadro en blanco y negro que parecía haber llegado allí por error. No tenía marco ostentoso ni placa conmemorativa; nadie lo miraba

con atención y, sin embargo, bastaba con que uno lo descubriera para sentir que todo lo demás en la sala se volvía, de pronto, un decorado superfluo.

Una isla emergía de unas aguas inmóviles, escoltada por cipreses que parecían columnas de un templo sin nombre. Una barca avanzaba hacia la orilla. En ella, una figura blanca permanecía erguida, sin gesto, sin historia visible. El remero, oscuro, casi absorbido por la sombra, no miraba atrás.

No supe cuánto tiempo estuve allí, de pie, con la sensación incómoda de haber sido reconocido por una imagen que no podía recordarme. Hay cuadros que se dejan observar; otros, más raros, observan primero. Este pertenecía a esa segunda estirpe. No era hermoso en el sentido complaciente del término. Era exacto. Y esa exactitud tenía algo de veredicto.

Sonreí con esa ironía que uno adopta cuando descubre una antigua debilidad en un lugar respetable. Por supuesto, pensé, Böcklin. Siempre Böcklin, acechando en los pasillos más pulcros de Europa, recordándonos que incluso el reposo necesita su dosis de sombra. La memoria hizo lo que suele hacer en estos casos: no regresó en línea recta, sino en espirales cuidadosas, como si temiera despertar demasiado pronto aquello que sentía me venía a buscar.

Conocí a Arnold Böcklin cuando yo todavía creía que el arte era una forma refinada de optimismo. Debió de ser hacia mil ochocientos ochenta, cuando Europa se obstinaba en llamarse a sí misma próspera y civilizada con la misma fe con que un enfermo repite su propio diagnóstico tranquilizador. Había dinero, sí; había salones, exposiciones, viajes en tren con compartimentos tapizados y conversaciones donde se citaba a los escritores, filósofos y poetas como quien enumera parientes respetables. Pero también había, bajo esa superficie bien peinada, un cansancio antiguo, una sospecha de que la abundancia no estaba logrando ocultar del todo la grieta de la incertidumbre.

Florencia —o quizá Basilea; los recuerdos, como las viejas fotografías, a veces intercambian fondos— era entonces un cruce de caminos para pintores, escritores y músicos que aún discutían con fervor sobre el futuro, mientras el siglo, con una cortesía casi cruel, se preparaba para demostrarles cuán poco necesitaba de su entusiasmo. Se hablaba de Wagner con devoción o con hartazgo; de Nietzsche, con una mezcla de temor y moda; de los simbolistas, como de una enfermedad elegante que algunos contraían con orgullo. En los cafés se fumaba demasiado y se opinaba con una convicción que hoy me parece

casi conmovedora. Nadie sospechaba todavía con claridad qué tipo de ruina venía en camino; pero muchos, sin saberlo, ya la estaban ensayando: en sus libros, en sus lienzos, en sus partituras.

Böcklin no encajaba del todo en ese optimismo fatigado. No era un hombre sombrío en el trato; al contrario, tenía una cortesía seca, casi suiza en su economía de gestos, y una ironía que aparecía solo cuando alguien insistía en pedirle explicaciones —sobre sus obras— que él consideraba superfluas. Nos presentó un editor común, uno de esos intermediarios entusiastas que creen estar conectando destinos cuando, en realidad, solo organizan coincidencias.

Yo había escrito un par de ensayos menores sobre pintura contemporánea; él estaba ya en esa etapa de la vida en la que se empieza a repetir no por comodidad, sino por fidelidad a una visión que no admite demasiadas variantes. Recuerdo su estudio como se recuerdan ciertos lugares que no se visitan dos veces del mismo modo. Había bocetos de paisajes imposibles, ruinas que no pertenecían a ninguna geografía y figuras mitológicas tratadas con una naturalidad casi doméstica, como si los dioses, en su casa, se permitieran finalmente estar cansados. Hablaba poco de sí mismo y menos aún de teorías. Prefería referirse a las imágenes como si fueran encuentros, no construcciones. «No se pintan ideas», dijo una vez, mientras limpiaba un pincel con una paciencia casi religiosa. «Se las reconoce cuando pasan».

Fue en una de esas visitas cuando vi, por primera vez, el motivo de la isla. No era todavía el cuadro definitivo, sino un estudio: manchas oscuras, una masa vertical de roca, la insinuación de una entrada que parecía más bien una negación. La barca estaba apenas sugerida. La figura blanca no tenía rostro. Todo parecía provisional y, sin embargo, ya estaba allí lo esencial: la sensación de que aquello no representaba un lugar, sino un tránsito.

No dije nada. Él tampoco. Hay silencios que funcionan como un acuerdo tácito entre dos personas que entienden que cualquier comentario sería una forma de traición.

Afuera, Europa seguía celebrando su propia estabilidad con una fe que hoy me resulta casi heroica. Los trenes partían puntuales, los bancos prosperaban, los salones se llenaban de música y de opiniones. Pero en aquel estudio, entre el olor a aceite y trementina, alguien estaba empezando a darle forma a una imagen que

no prometía ni progreso ni consuelo, sino algo más simple y más insoportable: un destino.

Y ahora, tantos años después, ese mismo destino, reducido a una reproducción en blanco y negro, me observaba desde la pared de un balneario, con la paciencia de quien sabe que todos los caminos, incluso los más elegantes, acaban por reconocer y aprender su dirección.

Lo encontré una tarde en el estudio, de pie frente a un estudio y un lienzo apoyados contra la pared, como si dudara entre dos puertas que daban al mismo lugar. Afuera, la luz era limpia; adentro, olía a aceite, a madera vieja y a una paciencia que no se aprende en academias.

—Sigues pintándola —dije, más como constatación que como pregunta.

Böcklin sonrió sin volverse.

—No la sigo pintando. La sigo encontrando.

Se acercó al primer lienzo. Era la isla: la masa de roca, los cipreses, la entrada oscura como una respiración contenida. En el lienzo, la misma composición, pero algo había cambiado: no el motivo, sino el peso del aire.

—¿Cuántas van? —pregunté.

—Las suficientes para que deje de ser un cuadro y empiece a ser un lugar —respondió—. Y las insuficientes para no agotarlo.

Tomó un trapo, limpió con cuidado el borde de un pincel y recién entonces me miró, con esa calma suya que siempre parecía esconder una ironía mínima.

—La gente cree que uno repite porque duda. A veces es al revés: uno repite porque ha entendido demasiado pronto que una sola vez no alcanza.

Me acerqué al estudio en sombras.

—Esta —dije— tiene algo... definitivo.

—Tiene algo cerrado —corrigió—. Y eso es distinto.

Se sentó en un banco bajo, como si la conversación también necesitara una postura precisa.

—Mira —continuó—. Cuando pinté la primera, no pensé en versiones. Pensé en un tránsito. No en una isla. No en la muerte. Sino en el movimiento que lleva de un lado a otro sin pedir permiso. La composición es simple: una barca, una

figura, una entrada. Pero lo que importa no es lo que se ve, sino lo que no se puede ver desde aquí.

—Es el después o el antes —dije.

—Es lo mismo. Eso es lo que la pintura intenta decir sin decirlo.

Se levantó y señaló el lienzo, el que tenía insinuaciones de color.

—Aquí cometí un error interesante.

—¿Error?

—Sí. Le di cielo. Le di agua con reflejos. Le di materia reconocible. Y, en cuanto lo hice, la isla dejó de ser un umbral y se volvió un paisaje.

Guardó silencio un momento, como si escuchara una objeción que yo no había formulado.

—No olvides: el color consuela —dijo al fin—. Le dice al ojo: esto pertenece al mundo. El blanco y negro, en cambio, no promete nada. Es más cruel. O más honesto.

—Pero el mundo es color —objeté.

—Precisamente por eso —respondió—. Yo no quería pintar el mundo. Quería pintar la excepción.

Me quedé mirando la figura blanca en la barca.

—¿Y por qué tantas versiones, entonces?

—Porque cada vez que la pinto descubro que no llego al mismo sitio —dijo—. A veces la isla pesa más. A veces el agua es más inmóvil. A veces la entrada es casi una negación. Cambia la respiración del cuadro, no su anatomía.

Se acercó al estudio y pasó la mano por el aire, sin tocarlo.

—Este —dijo— es más severo. Aquí todo está contenido. No hay promesa. No hay paisaje. Es casi un icono.

Luego señaló el otro:

—Y este intenta explicar demasiado. Se vuelve narrativo. Empieza a contar una historia cuando lo único que debería hacer es esperar.

—¿Esperar qué?

—Al que mira —respondió—. Si el cuadro hace su trabajo, el que mira termina completándolo con sus propios miedos.

Me miró entonces con una atención que me resultó incómoda, como si la isla se hubiera desplazado de pronto del lienzo a mi rostro.

—No es una pintura sobre la muerte, Elías —dijo en voz baja—. Es una pintura sobre el momento en que dejamos de discutir sobre ella.

—Eso suena bastante definitivo.

—Nada lo es —replicó—. Por eso hay versiones. Cada una es un intento de acercarme sin cerrar la puerta.

Volvió a su caballete, tomó el pincel y, antes de mojarlo en la paleta, añadió: —Si algún día alguien convirtiera esto en música, espero que cometa el mismo error que yo: que lo intente varias veces. Y que, si es sabio, desconfíe de la primera orquestación.

No supe qué responder. Solo entendí, con una claridad incómoda, que aquella isla no estaba siendo pintada para existir en una pared, sino para aprender a moverse dentro de quienes la miraran.



Salimos del estudio poco antes del mediodía. La luz había cambiado y ahora caía sobre las fachadas con una cortesía casi teatral, como si la ciudad se hubiera puesto de acuerdo para parecer habitable. Böcklin cerró con cuidado, como si no quisiera despertar a los lienzos, y caminamos unos metros en silencio, cada uno ocupado en ordenar una conversación que todavía no había terminado.

—Te lo dije a medias —retomó, cuando el ruido de la calle empezó a envolvernos—. El problema no es el color en sí. Es lo que promete.

Cruzamos un pequeño puente de piedra. Debajo, el agua avanzaba con una parsimonia que parecía ensayada.

—El color tranquiliza —continuó—. Le dice al ojo: esto pertenece al mundo, puedes quedarte. El blanco y negro, en cambio, no ofrece refugio. Es una forma de intemperie.

—Pero también es una forma de empobrecimiento —dije—. Quita cosas.

—O las devuelve a su peso real —replicó—. El color distrae. Hace que el espectador crea que entiende. La ausencia de color lo obliga a sentir primero y a entender después, si es que llega a entender algo.

Caminamos por una avenida flanqueada de árboles jóvenes. Las hojas, todavía indecisas, dejaban pasar una luz que no era ni plena ni tímida. Pensé en la isla; en cómo ese mismo juego de concesiones podía convertir un tránsito en un paisaje.

—Cuando reduces una imagen al blanco y negro —dije—, parece que el tiempo también se volviera más visible.

Böcklin asintió.

—Porque ya no hay estaciones. Solo hay duración.

El restaurante estaba a unas pocas calles del estudio, en una esquina discreta, con toldos claros y ventanales altos. Un lugar donde los artistas fingían comer como ciudadanos respetables y los ciudadanos fingían entender de arte. En el camino, seguimos hablando de cómo el ojo busca siempre consuelo; de cómo el color es una forma de hospitalidad y la sombra una forma de verdad.

—El espectador no quiere un umbral —dijo Böcklin, con una media sonrisa—. Quiere una habitación con vistas.

—¿Y tú?

—Yo pinto puertas y ventanas que no prometen nada del otro lado.

Al entrar, nos recibió un murmullo contenido: ese rumor de cubiertos y conversaciones bajas que parece hecho para no interrumpir los pensamientos de nadie. Elegimos una mesa cerca de una ventana. El camarero nos trajo agua. Durante unos segundos tuve la sensación absurda de que algo en el aire se había vuelto más denso, como si la habitación hubiera ganado un grado invisible de profundidad.

Fue entonces cuando lo vi.

Estaba sentado solo, en una mesa un poco apartada, de espaldas al muro. Vestía de oscuro, con una sobriedad que no parecía buscar discreción, sino cumplir con una función. No miraba alrededor: parecía mirar a través. Cuando nuestros ojos se cruzaron, no hubo sorpresa en su gesto; solo un reconocimiento

tranquilo, casi administrativo. Levantó la mano y nos hizo una seña leve, inequívoca, invitándonos a acercarnos.

—¿Lo conoces? —pregunté en voz baja.

Böcklin tardó un instante en responder. Demasiado para ser casual.

—No —dijo—. O no de la manera en que se conoce a alguien.

Se quedó mirando al hombre con una atención que no le había visto antes, como si una intuición peligrosa estuviera pidiendo permiso para convertirse en certeza. Luego negó apenas con la cabeza, como quien se reprende a sí mismo por una idea excesiva.

—Los pintores tenemos la mala costumbre de ver símbolos donde solo hay personas —añadió—. No hagamos literatura antes del café.

Sonreí, pero en ese momento sentí un escalofrío breve, preciso, como si alguien hubiera pasado un dedo frío por el borde de mi nuca. No era miedo, exactamente. Era más bien la sensación de haber sido incluido en un cálculo que yo no conocía. Nos acercamos. El hombre se levantó con una cortesía impecable y nos indicó las sillas.

—Perdonen la intromisión —dijo—. Pero es raro ver a dos personas entrar a un restaurante como si aún caminaran dentro de un cuadro.

Su voz era neutra, sin acento reconocible, como si hubiera decidido no pertenecer a ningún lugar en particular.

—Arnold Böcklin —dijo el pintor, con una leve inclinación de cabeza.

—Elías Morgenstern.

El hombre asintió, como si los nombres no fueran novedades, sino confirmaciones.

—Me interesan los viajes —añadió—. Especialmente aquellos que no figuran en los mapas.

Böcklin sostuvo su mirada un segundo de más.

—A algunos nos interesa más pintarlos que hacerlos.

—Es una diferencia práctica, no esencial —respondió el desconocido, con una calma que empezaba a parecerme inquietante—. Todo tránsito necesita, al final, de alguien que lo imagine.

No supe por qué, pero en ese instante volví a pensar en el agua bajo el puente; en su manera de avanzar sin parecer que se movía. Pedimos café. El hombre hizo un gesto mínimo al camarero, como si ese gesto fuera suficiente en cualquier idioma.

—He intuido varias posibles versiones de su isla —dijo, mirando a Böcklin—. Cada una parece llegar a un lugar ligeramente distinto.

El pintor tensó apenas los dedos sobre la mesa.

—Eso depende de quién mire —respondió—. O de quién espere o a quién se espere.

El hombre sonrió, y en esa sonrisa no había ironía, sino algo más cercano a la paciencia.

—Esperar también puede ser una forma de viajar.

Dijo eso sin énfasis, como si en su boca «viajar» no fuera un verbo sino una función. Y por un instante tuve la impresión de que no estaba hablando de nosotros, ni de Böcklin, ni siquiera de la isla, sino de algo que se repite desde antes de que existieran los nombres.

No dije nada. Pero tuve la certeza incómoda de que, sin saber cómo ni cuándo, acabábamos de sentarnos a la mesa de alguien que no había venido a comer, sino a escuchar. No a escuchar música, ni conversaciones ajenas, sino ese otro murmullo más frágil y más revelador: la manera en que uno deja escapar lo que todavía no sabe que está diciendo.

Había en su quietud algo demasiado atento, como si no estuviera esperando palabras, sino errores; no opiniones, sino fisuras. Como si cada gesto nuestro —la forma de tomar la silla, de apoyar las manos, de mirar el vaso antes de hablar— ya estuviera siendo leído como parte de un texto que no recordábamos haber empezado a escribir.

No era curiosidad. Era otra cosa. Una forma de paciencia que no busca respuestas, sino confirmaciones. Y, por primera vez desde que había visto la isla en un lienzo, comprendí que algunos encuentros no suceden en el camino: suceden porque el camino ya ha decidido el sendero que hay que recorrer por nosotros.

Nos sentamos. El camarero trajo pan, vino y un plato sencillo que olía a hierbas y a una paciencia antigua. El hombre —nuestro inesperado

interlocutor— permaneció con las manos sobre la mesa, sin tocar nada, como si la materia fuese un idioma que él ya no necesitara practicar.

—Siempre me ha intrigado —dije, quizá para romper un silencio que empezaba a volverse demasiado consciente de sí mismo— la manera en que comer nos devuelve al mundo. Como si el cuerpo exigiera su parte de realidad incluso cuando la cabeza se obstina en viajar a otros lugares.

Böcklin sonrió.

—A mi modo de ver, el arte hace lo contrario —respondió—. Nos saca del mundo con una cortesía muy elegante y elaborada.

—O nos recuerda amargamente que estamos en él —intervino el hombre, con esa voz suya que parecía no pertenecer del todo a un tiempo ni al aire—. La diferencia es de perspectiva, no de función.

El pintor lo miró un instante, con una atención que ya no disimulaba cierta reserva.

—Usted no come —observó Böcklin, sin reproche; casi con curiosidad.

El hombre ladeó apenas la cabeza, como si evaluara si la pregunta merecía una respuesta completa o solo una concesión.

—No tengo prisa —dijo al fin—. La eternidad en la que vivo es una aliada paciente.

Luego, mirándonos de reojo, añadió con una cortesía extrañamente precisa:

—Pero ustedes sí. Ustedes comen porque todavía cuentan los días.

No lo dijo con amenaza ni con compasión. Lo dijo como quien enuncia una regla que no necesita justificación. Como si contar los días fuera un hábito provisional, y no una condición. Sonrió entonces —una sonrisa leve, casi administrativa— y concluyó:

—Por la vida —dijo—. Y por lo que se cuenta... eso siempre se olvida y se acaba.

Durante unos segundos nadie dijo nada. Böcklin bajó la vista hacia la mesa, como si de pronto hubiera recordado un taller que ya no existía o un rostro que solo volvía en sueños.

Yo sentí ese peso particular que dejan ciertas frases cuando no buscan convencer, sino simplemente quedarse. Pensé en nombres, en fechas, en habitaciones cerradas con llave. En todo aquello que uno guarda, no por apego,

sino por temor a que el olvido lo deseché demasiado rápido. El hombre no añadió nada. No hacía falta.

Bebimos. El vino estaba frío y, por alguna razón, me pareció una declaración de principios. En las mesas vecinas se oían risas, fragmentos de conversaciones, el tintinear de copas. Alguien, en un arranque de entusiasmo que no necesitaba motivos profundos, propuso un brindis. Varias voces lo siguieron. Una mujer, desde otra mesa, levantó su copa con una alegría que tenía algo de desafío.

—Por la vida.

—Por la vida —repitieron otros, y las copas chocaron como pequeñas campanas obstinadas.

Levanté la mía. Böcklin también. Nuestro acompañante no. No fue un gesto teatral. Simplemente permaneció inmóvil, observando ese breve tumulto de afirmación, como quien asiste a un rito que ya conoce de memoria.

Por un instante tuve la impresión absurda de que aquel brindis no era solo una celebración, sino una defensa. Como si, sin saberlo, todos en el salón hubieran sentido una presencia que no podían nombrar y respondieran con el único argumento que el cuerpo conoce: seguir estando aquí.

—Comer es una forma de decir «todavía» —murmuré.

—Y pintar —dijo Böcklin— es una forma de preguntar «¿hasta cuándo?».

Nuestro interlocutor, con una sonrisa vaga, inclinó apenas la cabeza, concediéndonos algo que no supe interpretar.

La tarde empezó a deslizarse hacia un cansancio dorado. La luz, que al entrar era franca, se volvió oblicua y luego más delgada, como si alguien estuviera retirando el día con una paciencia meticulosa. Las voces se hicieron menos precisas. Algunas mesas se vaciaron. Otras parecían disolverse en su propia conversación.

Miré por la ventana y sentí un sobresalto leve: los árboles del bulevar, recortados contra el cielo, habían adoptado una severidad que no lograba entender. Los troncos, oscuros; las copas, densas; el espacio entre ellos, una sucesión de huecos que ya no parecían casuales. El agua del canal, más abajo, había perdido los reflejos amables del mediodía. Ahora era una superficie que esperaba.

—La luz está haciendo lo mismo que el blanco y negro —dijo Böcklin, siguiendo mi mirada—. Está quitando lo que sobra.

No supe si lo dijo como observación o como advertencia.

Cuando volví a mirar hacia nuestra mesa, el hombre ya no estaba. No lo vi levantarse. No lo vi irse. Simplemente no estaba. La silla seguía en su sitio, apenas separada de la mesa, como si alguien hubiese calculado su ausencia con una cortesía exacta. El mantel no mostraba la menor alteración. La taza, intacta. Todo permanecía en un orden que ya no era tranquilizador, sino demasiado correcto; como si el mundo hubiese borrado una presencia con la misma facilidad con que se corrige una línea innecesaria.

Entonces comprendí algo que no supe formular del todo: que no había ocupado esa silla como lo hacemos los demás, sino como ocupan su lugar las cosas que solo están de paso. No dejó rastro. No dejó desorden. No dejó ausencia. Dejó, más bien, una corrección.

Me levanté casi por reflejo y miré hacia el ventanal. Afuera, el río avanzaba con esa lentitud que no parece movimiento, sino persistencia. Entonces lo vi: una silueta oscura deslizándose sobre el agua, tan cerca de la orilla que por un instante dudé si era una barca o solo una sombra desprendida del atardecer. No se oía remo alguno. No se veía esfuerzo. La figura parecía obedecer a una ley distinta de la nuestra, una ley en la que avanzar no requiere voluntad, solo función.

Pensé —sin saber por qué— que hay oficios que no necesitan nombre, porque existen desde antes de que alguien aprendiera a temerlos.

—¿Lo ves? —murmuré.

Böcklin se acercó a la ventana, pero no respondió de inmediato. Sus ojos siguieron esa mancha negra hasta que se confundió con el reflejo de los árboles y la luz cansada del día.

—Hay cosas —dijo al fin— que no se van. Solo retoman su lugar.

La silueta se perdió en una curva del río. La tarde, como si nada hubiera ocurrido, continuó apagándose con una paciencia impecable. Y yo comprendí, con una claridad que no traía consuelo, que algunos encuentros no terminan cuando alguien se levanta de la mesa, sino cuando el mundo decide volver a parecerse peligrosamente a un cuadro.

—¿Se fue? —pregunté.

Böcklin no respondió de inmediato. Miró el lugar vacío con una atención que era casi un examen de conciencia.

—Algunas visitas no se despiden —dijo por fin—. Porque, en el fondo, nunca llegaron del todo.

Pagamos y salimos. La calle parecía más larga que antes. O quizá éramos nosotros los que caminábamos con una medida distinta.

—¿Sabes? —dije, mientras avanzábamos—. Por un momento tuve la sensación de que el paisaje estaba intentando parecerse a tu cuadro.

Böcklin se detuvo.

—No —corrigió, con una suavidad inquietante—. Es el cuadro el que siempre estuvo intentando parecerse al paisaje que vemos e imaginamos.

Seguimos andando. Y comprendí, sin saber aún por qué, que esa tarde no se quedaría en el recuerdo como un almuerzo, sino como el instante en que la isla empezó a fusionarse con la mente del pintor y a integrarse en el lienzo, dejando atrás al mundo.

Fue mucho después, en los años que siguieron, cuando vi cómo esa imagen —repetida, comentada, discutida— empezó a circular por salones, libros y reproducciones, despertando una curiosidad que no era solo estética. Se hablaba de fechas, de versiones, de encargos, de simbolismo. Se escribían artículos. Se discutía en cafés. Algunos decían que era una meditación sobre la muerte; otros, que era una alegoría del alma. Yo sabía que ambas cosas eran aproximaciones respetables y, al mismo tiempo, insuficientes.

Porque lo que aquella isla había despertado en la gente no era una idea. Era una incertidumbre... y, a la vez, un presentimiento.

**

Durante los años que siguieron, la isla dejó de pertenecerle solo a Böcklin. O quizá debería decir: empezó a pertenecerle a demasiadas personas al mismo tiempo.

La primera vez que la vi colgada en una sala pública fue en una exposición discreta, de esas que no prometen grandes acontecimientos, pero a veces los provocan. El cuadro estaba mal iluminado y, aun así, no había manera de no

detenerse frente a él. No por su tamaño ni por su técnica —que eran, en términos académicos, irreprochables—, sino por esa cualidad incómoda que tienen ciertas imágenes cuando parecen estar esperando algo de quien las mira.

Dos hombres discutían a mi lado.

—Es puro simbolismo —decía uno, con el tono satisfecho de quien cree haber resuelto un enigma—. Una alegoría bastante evidente de la muerte.

—No —respondió el otro—. Es peor que eso. Es una invitación.

—¿A qué?

—A imaginarse dentro, temiendo no poder salir.

Me alejé antes de que la discusión derivara en erudición defensiva, ese deporte tan europeo que consiste en protegerse del temblor con citas. En otra ciudad, meses después, encontré una versión distinta. La composición era la misma, pero algo en el aire había cambiado. Un crítico, con bigote cuidadosamente desesperado, hablaba ante un pequeño grupo:

—Böcklin insiste, y eso es lo interesante. No corrige: varía. Como si estuviera buscando no la forma correcta, sino el grado exacto de silencio.

—¿Silencio? —preguntó una mujer—. Pero esto es muy teatral.

—El teatro también puede ser una forma de silencio —replicó él—. Cuando la escena ya no necesita palabras.

Yo pensaba en lo que el propio Böcklin me había dicho: que cada versión no era un ajuste, sino un nuevo intento de llegar al mismo lugar sin cerrarlo. En los cafés, la isla empezó a aparecer en conversaciones que no tenían nada que ver con pintura.

—Dicen que Böcklin pinta siempre lo mismo.

—Eso dicen los que creen que el mar es siempre la misma agua.

—A mí me da miedo —confesó un estudiante una noche—. No sé por qué. No es terror. Es... como si el cuadro me estuviera esperando desde antes de que yo llegara.

En una reseña leí que la obra era «un ejercicio de romanticismo tardío». En otra, que era «una traición a la tradición paisajística». En una tercera, más honesta, alguien escribió: «No sé qué significa, pero no he podido olvidarla».

Eso fue lo que entendí entonces: la isla había empezado a circular como se propagan las preguntas que no quieren respuesta.

Las versiones se multiplicaron. Un marchante me dijo, con la naturalidad de quien habla del clima:

—Cuantas más se hacen, más se parecen. Y, sin embargo, cada una inquieta de una forma distinta. Es un mal negocio y un gran misterio.

Volví a ver a Böcklin en una de esas inauguraciones. Estaba más delgado. O quizá era la pintura la que se había vuelto más densa a su alrededor.

—Te persigue —le dije, señalando el cuadro.

—No —respondió—. Me acompaña. Es distinto.

—La gente empieza a hablar de «la isla» como si fuera un lugar real.

—Eso era inevitable —dijo—. Cuando una imagen funciona, deja de ser imagen. Se vuelve destino provisional.

—¿Y tú? —pregunté—. ¿Ya llegaste?

Me miró con una ironía cansada.

—Yo solo sigo acercándome.

Con el tiempo, noté algo más extraño: algunos espectadores no comparaban la isla con otros cuadros, sino con sus propios recuerdos.

—Me recuerda al cementerio donde enterramos a mi padre.

—A mí, al viaje en barco cuando dejé mi país.

—A mí, a un sueño que tuve de niño y que nunca pude explicar.

La pintura se había vuelto una especie de espejo lento, uno que no devolvía el rostro, sino la dirección.

Después vinieron los artículos más ambiciosos, las interpretaciones más seguras de sí mismas. Se habló de mitología, de Caronte, del Estigia, de simbolismo nórdico, de melancolía moderna. Todo eso era cierto y, al mismo tiempo, insuficiente. Porque nadie escribía sobre lo más evidente: que la isla no decía «esto es la muerte», sino «esto es transitar».

Yo seguía viajando. La veía en reproducciones, en catálogos, en casas privadas. A veces en blanco y negro, a veces a color. Y siempre sentía lo mismo: que el color la hacía un poco más amable y que la sombra la volvía más exacta. Las

estaciones del año pasaron. Böcklin envejeció. Europa también, aunque todavía fingía no notarlo.



Años después, una madrugada, la ciudad amaneció cubierta por una niebla tan densa que los edificios parecían recuerdos mal sostenidos por la memoria. Las farolas no iluminaban: flotaban. Cada una era un pequeño sol cansado, atrapado en un mar de leche gris. El frío se colaba por las costuras de los abrigos y los pasos sonaban más breves, más cautelosos, como si incluso el suelo pudiera desaparecer de un momento a otro.

Caminé sin prisa. A esa hora, la gente se movía como figuras recortadas en papel húmedo: aparecían, se desdibujaban, volvían a aparecer un poco más lejos. Nadie parecía ir hacia un lugar preciso. Todos parecían atravesar algo. Fue entonces cuando lo vi.

Al principio no fue un rostro, sino una silueta: alta, ligeramente encorvada, con ese modo particular de avanzar que tienen quienes cargan más pensamiento que equipaje. Llevaba un abrigo oscuro, demasiado fino para el frío, y un sombrero que parecía no cumplir ninguna función práctica. Caminaba como si escuchara algo que los demás no oíamos.

Cuando pasó bajo una de las farolas, la luz mortecina lo dibujó por un instante: un hombre todavía joven, pero con una gravedad que no suele pertenecer a la juventud. El rostro alargado, pálido, con esa palidez que no es enfermedad sino exilio interior. Los ojos, hundidos en una atención constante, como si el mundo fuera siempre una partitura a medio descifrar. La boca, seria, sin amargura. Las manos, grandes, nerviosas, hechas más para el teclado que para los bolsillos.

Intuí quién era antes de recordarlo. O, mejor dicho, lo reconocí antes de poder ponerle un nombre, como se reconocen ciertos rostros que uno ha visto primero en un sueño y solo después comprende del todo en la vigilia. La niebla, las farolas, su manera de caminar como si el suelo fuera una hipótesis... todo eso me llevó, sin aviso, a otra noche, a otro lugar, a otra música.

Había sido en un concierto, años atrás, en una sala que pretendía solemnidad con más empeño que éxito. Un amigo común —uno de esos intermediarios infatigables entre talentos y cenas— me lo presentó con un entusiasmo que parecía necesitar confirmación.

—Debes escucharlo —me dijo—. No toca el piano: discute con él.

Rachmaninoff estaba de pie junto al escenario, demasiado alto para el espacio que ocupaba, demasiado serio para el murmullo social que lo rodeaba. Era joven

entonces, o al menos más joven de lo que yo me sentía ya, pero llevaba en el rostro esa misma gravedad que ahora veía avanzar entre la niebla.

—Señor Morgenstern —murmuró, inclinando apenas la cabeza—. Me han dicho que escribe sobre pintura. Yo compongo para evitar hablar.

No supe si era una broma. Tampoco importaba. Aquella noche tocó algunas de sus propias piezas y otras que parecían elegidas para medir la paciencia del mundo. Recuerdo, sobre todo, un prelude que cayó en la sala como una campana sumergida: no resonó, pesó. La música no buscaba aplauso. Buscaba espacio.

Después, en un pasillo estrecho que olía a madera y a polvo de programas impresos, volvimos a cruzarnos.

—Usted escribe sobre imágenes —me dijo—. ¿Cree que una imagen puede moverse?

—Solo en la memoria —respondí.

Asintió, como si esa respuesta confirmara una sospecha que ya tenía.

—Entonces la música existe para que algunas memorias aprendan a caminar.

Hablaba poco, pero cada frase parecía dejar un rastro sin completar, como si las frases no estuvieran hechas para cerrar una idea sino para abrir una grieta. Alguien mencionó sus conciertos, sus obras recientes, la dificultad de su escritura pianística, esa exigencia casi inhumana que imponía a las manos. Él escuchaba con una paciencia distraída, como si todo eso perteneciera a otro.

—No escribo para las manos —dijo en algún momento—. Escribo lo que las manos casi no alcanzan a interpretar.

Lo vi irse solo, con el abrigo sobre el brazo, como si todavía no necesitara del todo protegerse del mundo. Yo me quedé pensando que algunos músicos no tocan para ser oídos, sino para averiguar si el silencio algún día les responderá.

Ahora, en esta madrugada borrada por la niebla, lo vi pasar cerca de mí. Sentí un frío más intenso, como si el aire hubiera cambiado de densidad. No me miró. O quizá me miró sin verme, que es una forma más profunda de distracción, esa que tienen algunos artistas y soñadores.

Comprendí que aquel hombre seguía siendo el mismo: alguien que caminaba hacia una música que todavía no sabía que estaba esperándolo.

La niebla, mientras tanto, empezaba a comportarse de un modo extraño. Ya no parecía solo aire frío suspendido, sino una sustancia más espesa, casi visible, como si alguien la hubiera mezclado con polvo de cal o con ceniza muy fina. Las farolas dejaban de ser farolas y se volvían manchas de luz. Las sombras, trazos. La calle, una superficie apenas esbozada.

Por un instante tuve la sensación incómoda de que no estaba avanzando por una ciudad, sino entrando en una imagen. Y entonces ocurrió algo más simple —y más perturbador—: la profundidad se perdió. El fondo se volvió plano. Los edificios, las figuras humanas, incluso el propio Rachmaninoff, parecían colocados sobre una misma tela invisible. Como si el mundo, de pronto, hubiera aceptado convertirse en pintura.

Fue ahí cuando apareció.

No como una idea, no como un recuerdo, sino como una presencia silenciosa que se acomodó en la niebla: una isla oscura, apenas sugerida, y delante de ella una barca detenida en un agua que no se movía. Nada estaba del todo definido, pero todo era reconocible. No había horizonte, solo una separación tenue entre lo que flotaba y lo que pesaba.

No supe decir si estaba viendo un paisaje o si el paisaje estaba empezando a verme a mí. Comprendí entonces, sin razonarlo, que esa imagen llevaba años esperando algo. No un nombre. No una historia. Un pulso. Una isla y una barca. Un tránsito que todavía no tenía sonido, pero que ya había aprendido a reconocer a quien, algún día, debía escucharlo.

No era todavía el nombre famoso, no el compositor consagrado, sino el músico que caminaba con su propio silencio, cargando obras que el mundo empezaba a conocer y otras que aún no se atrevían a existir. Ya había escrito conciertos que pedían al piano más de lo que un cuerpo suele conceder. Ya había dejado páginas donde la melancolía no era un gesto romántico, sino una condición del aire. Preludios que parecían campanas sumergidas. Melodías que no consolaban, pero acompañaban.

Había en él algo que se reconocía de inmediato: esa manera de estar en el mundo como si hubiera llegado un poco tarde a todo, incluso a sí mismo.

Lo vi detenerse un momento en medio de la calle, como si dudara entre seguir o volver. Miró alrededor: la niebla, las luces difusas, las sombras humanas

cruzándose sin tocarse. Y por un segundo tuve la impresión de que no estaba observando una ciudad, sino un estado del alma.

Seguí caminando. Y comprendí que aquella niebla no estaba allí solo para borrar las fachadas y las calles, sino para preparar un paisaje interior. Un lugar donde una imagen antigua —una isla, una barca, una figura inmóvil— todavía no era música, pero ya estaba buscando un pulso.

No sabía entonces —¿quién podría saberlo?— que ese hombre, avanzando con su abrigo insuficiente en una ciudad casi borrada, estaba a punto de escuchar el mismo llamado que yo había visto nacer en un lienzo. Y que, cuando eso ocurriera, la isla dejaría definitivamente de ser una imagen quieta para convertirse en un viaje musical que se atrevería a respirar.

Lo vi alejarse sin prisa, como si la niebla no fuera un obstáculo sino un elemento natural de su paso. La silueta se fue adelgazando en el aire, perdiendo primero los contornos, luego la intención, hasta convertirse en una mancha más entre las sombras móviles del amanecer. Pensé en decir su nombre. No lo hice. Porque hay nombres que, cuando se pronuncian en ciertos momentos, suenan a despedida.

Seguí caminando unos metros, por inercia. Luego me detuve. Miré atrás. No quedaba nada que pudiera llamarse figura. Solo esa bruma obstinada que parecía rehacer el mundo con una paciencia minuciosa. Comprendí, con una tristeza leve y limpia, que no volvería a verlo así: como hombre entre hombres, como cuerpo en tránsito. No por mucho tiempo, al menos. A veces el destino no corta los encuentros: los suspende.



Pasaron los años. No los cuento por fechas, sino por mudanzas del ánimo. Cambiaron las ciudades, los cafés, los nombres en los programas de concierto. Cambió Europa, con su manera elegante de envejecer sin admitirlo. Yo también cambié, aunque menos de lo que habría querido.

Y una noche, en una sala que ya no pretendía solemnidad, sino que la ejercía con naturalidad, leí su nombre en un programa. Serguéi Rachmaninoff. No sentí sorpresa. Sentí reconocimiento, que es otra cosa. Como si la niebla, por fin, hubiera decidido organizarse en sonido.

La obra era nueva. Se anunciaba como un poema sinfónico. El título, discreto y grave, parecía más una confidencia que una declaración: La isla de los muertos. No pensé en Böcklin de inmediato. Pensé en el amanecer, en el abrigo insuficiente, en la silueta que se había disuelto en el aire como si perteneciera más a una idea que a una biografía.

Antes de ese concierto, se comentaba que Rachmaninoff había visto una reproducción en blanco y negro del cuadro. No el original a color, sino la sombra de la imagen. Me dijeron dónde estaba y fui.

Era una sala modesta, de esas donde las obras cuelgan con una dignidad que no depende del marco. La reproducción estaba un poco apartada, como si alguien hubiera preferido no convertirla en centro. Y, sin embargo, allí estaba: la barca, la figura, la entrada oscura, los cipreses como columnas de un templo sin nombre. Todo reducido a una escala de grises que no empobrecía, sino concentraba.

Me quedé un rato observándola. No por la imagen en sí —esa ya la conocía—, sino por la idea de que alguien, en algún momento reciente, había estado allí antes que yo, mirando lo mismo con otros ojos, con otras manos, con otro silencio. Imaginé a Rachmaninoff de pie, demasiado alto para la habitación, leyendo el cuadro como quien reconoce una partitura que todavía no existe.

No me costó creerlo. Hay imágenes que no piden interpretación: piden traducción. Supe después que el color le habría parecido una concesión peligrosa. Que lo que lo había tocado no era el paisaje, sino el pulso. No la isla, sino el movimiento hacia ella. No la muerte, sino el compás del tránsito.

Y entendí, con una claridad que no traía consuelo, que aquella madrugada en la niebla no había sido una despedida, sino un intervalo. Que no lo había perdido de vista: simplemente había empezado a escucharlo.



Llegó la noche anunciada. La imagen había aprendido a volverse espera, y la espera, disciplina. Cuando me dirigí a la sala de conciertos donde tendría lugar el estreno y entré al palco, la orquesta ya estaba allí, reunida como se reúne un cuerpo antes de dar un paso que no tiene marcha atrás. Los músicos afinaban con una concentración distinta, más silenciosa de lo habitual, como si cada uno estuviera comprobando no solo su instrumento, sino también su propio pulso.

No había en el aire la ligereza de un repertorio conocido, sino esa tensión limpia que acompaña a lo que todavía no ha sido probado frente al mundo.

Algunos repasaban pasajes imposibles con una obstinación casi íntima; otros miraban el vacío, como si escucharan por adelantado lo que aún no existía del todo. En los atriles, las páginas nuevas tenían ese aspecto de territorio recién cartografiado: signos precisos, pero todavía sin historia. Nadie hablaba de dificultad. Nadie hablaba de éxito. Se hablaba poco. Y en ese poco, se notaba que no estaban preparándose para tocar una obra, sino para atravesarla.

Yo reconocí ese silencio. Era el mismo de la niebla, pero ahora contenido en madera, metal y cuerdas. El mismo intervalo, solo que a punto de romperse.

Entonces apareció el compositor-director. No con solemnidad, sino con esa sobriedad casi práctica de quien sabe que todo lo importante ya está ocurriendo antes del primer gesto. El aplauso fue breve, contenido, como si el público también entendiera que esa noche no estaba hecha para celebrar, sino para escuchar. El concertino se puso de pie; su movimiento, tan simple, ordenó el aire. La nota la de afinación se extendió por la sala como una línea trazada en el vacío, y la orquesta la recogió con una obediencia que parecía más un acto de fe que de técnica.

Las luces comenzaron a apagarse. Primero en la platea, luego en los palcos, hasta que el mundo quedó reducido a ese rectángulo de madera, metal y atriles. Sentí cómo el murmullo del público se replegaba sobre sí mismo, cómo cientos de respiraciones buscaban, sin saberlo, un mismo compás.

Los músicos se inmovilizaron. No era quietud: era atención. Cuando, al fin, la orquesta tenuemente atacó los cuatro primeros compases, reconocí de inmediato ese pulso irregular, esa respiración de agua y remo que no avanza para llegar, sino para cumplir. La isla ya no estaba quieta. Se movía. Y en ese movimiento, algo que había comenzado como imagen encontró por fin su forma de expresarse sin palabras.



El primer compás no fue más que dos golpes en la oscuridad.

La... Mi...

Entre las sonoridades graves, oí al arpa deslizarlas. No como notas, no todavía. Más bien como dos pasos en un pasillo largo, o como el eco mínimo de algo que empieza a moverse sin saber aún hacia dónde. El sueño —porque supe enseguida que estaba soñando— no tenía imágenes claras. Solo niebla. Una niebla espesa, paciente, que borraba las esquinas del mundo y dejaba en pie lo esencial: el frío, el silencio y un río oscuro e inmóvil que parecía esperar desde antes de que existiera el tiempo.

La... Mi...

El agua no se abría: cedía. Entonces apareció una barca. No surgió del margen ni del centro, sino de esa zona donde las cosas todavía no han decidido ser del todo visibles. Allí donde la forma es apenas una hipótesis del cuerpo y la sombra aún recuerda lo que fue carne antes de convertirse en festín para el tiempo.

La barca no avanzó: fue exhalada por el río, como si el agua hubiera estado conteniéndola desde siempre, como si cada muerto la hubiera imaginado antes de necesitarla.

El aire se volvió más denso cuando apareció. No frío: pesado. Un peso que no se posa sobre los hombros, sino detrás de los ojos. La figura que la guiaba no tenía prisa porque no tenía futuro. Cada movimiento suyo parecía arrancado de una costumbre anterior al mundo, de un oficio que no aprende ni olvida: solo repite.

Vi entonces —con una lucidez que dolía— que el tránsito no era un viaje, sino una corrección. La vida, entendí, no termina: es editada. Se le quitan los márgenes, los excesos, las palabras que no llegaron a decirse. Lo que queda es eso: un cuerpo reducido a dirección, un nombre reducido a peso, una memoria reducida a pulso.

El remo no cortaba el agua. La abría como se abre una herida que ya no sangra. Y supe que ese movimiento era el mismo que nos había traído hasta aquí: el mismo que empuja al recién nacido fuera de la oscuridad y el silencio y al moribundo fuera del lenguaje. El mismo gesto, invertido. El mismo compás, contado al revés.

Porque hay un hilo —delgado, casi obsceno en su sencillez— que une la primera respiración al nacer con la última exhalación, ya sumida en la resignación cuando se acerca la sombra. Y ese hilo no se rompe: simplemente se tensa.

La barca avanzaba. La niebla respiraba. Y yo entendí que no estaba soñando con la muerte, sino con algo peor: con la precisión con la que el mundo la administra.

Y con ella, la figura que no necesita nombre. Caronte —en su avance infinito— vestía de sombras gastadas, un abrigo oscuro que parecía más viejo que el río y más paciente que el tiempo. No remaba: marcaba. Cada movimiento era una afirmación sin argumento, una sílaba antigua pronunciada por el cuerpo, una astilla que abría la carne y dejaba un vacío sin dolor, como si el tránsito no hiriera, sino corrigiera.

La... Mi... La...

Tres notas ahora, en el siguiente vaivén. El mundo empezaba a contar.

Sentí que alguien caminaba conmigo dentro del sueño. No a mi lado, no detrás: a través. Era yo mismo y era otro. Elías observando. Elías siendo observado. Y, en algún punto entre la bruma, dos presencias más: una hecha de música que aún no existía; otra, de pensamiento que no quería navegar, sino medir la profundidad.

Imaginé a Rachmaninoff escuchando y a Reger construyendo paredes y silencios desde una música que aún pertenecía al porvenir. Y yo estaba en medio, como si mi conciencia fuera un puente que no recordaba quién lo había cruzado primero.

La... Mi... La...

En el siguiente compás el remo insistía. El agua respondía. El compás se volvía respiración. Ya no era solo movimiento: era necesidad.

Comprendí entonces —con esa claridad que solo conceden las penas verdaderas y los sueños que no buscan consuelo— que la música de Rachmaninoff no había nacido del color de la pintura, sino de su ausencia. No del azul imposible del cielo ni del verde oscuro y solemne de los cipreses, sino de una litografía en blanco y negro, de esa versión donde el mundo había sido

reducido a decisión y sombra, a forma y destino, sin concesiones a la belleza que tranquiliza.

En aquella imagen no había paisaje: había veredicto. El agua no reflejaba: absorbía. La isla no se ofrecía: esperaba. Los cipreses no decoraban: custodiaban. La barca no avanzaba hacia un lugar, sino hacia una corrección del mundo. Y la figura erguida, pálida incluso en la escala de grises, no parecía viajar: parecía haber sido ya entregada.

El blanco y negro no empobrecía la escena: la despojaba de toda coartada. Quitaba el consuelo del color, la distracción de lo pintoresco, la ilusión de que aquello pertenecía plenamente al reino de lo visible y lo habitable. Todo quedaba reducido a lo esencial: agua, piedra, sombra, tránsito. Como si la imagen hubiera sido lavada del mundo para quedarse solo con su primigenia necesidad.

Entendí que allí no había un paisaje que mirar, sino un ritmo que aceptar. Que Rachmaninoff no había escuchado una isla, sino un pulso. No había visto una escena, sino una respiración irregular. Y que ese compás —ese avanzar que nunca prometió llegada— solo podía nacer de una imagen donde la vida ya había sido traducida a escala de sombras.

Porque el color, supe entonces, todavía pertenece al mundo. La sombra, en cambio, pertenece al vacío sin tránsito. Y fue desde esa sombra —desde esa versión donde todo es estático, más exacto y más cruel— que la isla aprendió, por fin, a moverse convertida en música. La isla no había sido vista. Había sido oída.

La... Mi... La... Mi... La...

Cinco notas regulares, contadas dentro del sueño. El ciclo estaba completo. El compás ya no marcaba el camino: lo era. El remo no conducía hacia ningún lugar: era el lugar. Cada golpe en el agua era una sílaba antigua, cada pausa una aceptación, cada regreso del pulso una forma de aprender a quedarse sin mundo.

Y supe entonces que no estaba asistiendo al nacimiento o la interpretación de una obra musical, sino a algo más antiguo y más exacto: el instante en que una imagen deja de ser mirada para volverse flujo y tránsito, y el tránsito revela, sin consuelo posible, la razón misma de nuestro avanzar.

No hubo estreno. No hubo público. No hubo aplauso posible. Ni siquiera un comienzo reconocible. Solo esa necesidad antigua y paciente que no buscaba

ser celebrada, sino cumplida; una necesidad que no pedía oídos, sino tiempo, y que había encontrado, por fin, su manera de inscribirse en el mundo y aprender a respirar en él.

En la superficie oscura, el río seguía estático, ocultando en lo más hondo de sus sedimentos los pensamientos que la humanidad debía abandonar en cada tránsito, como si el vacío mental y la inmovilidad fueran también una forma de obedecer y reiniciarse. Caronte, imperturbable, avanzaba. No miraba. No esperaba. Solo cumplía.

Y nosotros —pintores, escritores, compositores, filósofos, soñadores, testigos, sombras que todavía desean pensar— solo estábamos tratando de entender: reinventando, a tientas, la manera de nombrar aquello que no admite medida, aprendiendo a contar lo que no puede contarse, ensayando un lenguaje para eso que no tiene regreso y que, sin embargo, insiste en pedirnos forma.



La niebla no separaba los lugares: los superponía. París no estaba más lejos que una habitación cerrada, y Alemania no estaba más cerca que un recuerdo que insiste. Yo caminaba entre ambos espacios sin moverme, como si mi conciencia hubiera aprendido a comportarse como el río: presente en todas partes, pero sin detenerse en ninguna.

Vi a Rachmaninoff primero. Estaba de pie ante la reproducción en blanco y negro, en una sala discreta donde el ruido de la ciudad llegaba como un murmullo que ya no pedía atención. La luz era fría, lateral, casi clínica. No miraba el cuadro como se mira una imagen: lo escuchaba. Su cuerpo, alto y un poco inclinado hacia adelante, parecía acompañarse con algo que todavía no era música. Sus manos no se movían, pero yo supe que estaban contando: cinco octavos, ese pulso que nunca se detiene.

—No es una isla —dijo sin volverse—. Es un pulso.

No hablaba conmigo y, sin embargo, yo era quien recibía la frase.

—No es la muerte —continuó—. Es el modo en que se avanza cuando ya no hay promesas; cuando el cuerpo aprende a ceder, cuando los afectos se apagan sin ruido y la vida se retira con un último gesto que ya no es lucha, sino aceptación.

Pensé en el remo, en el cinco octavos, en ese respirar irregular que no consuela y no se detiene. Pensé en el agua que no refleja, en la barca que no viaja: simplemente cumple.

—¿Y la forma? —pregunté, o creí preguntar.

La niebla se espesó un instante, y entonces vi el otro lugar. Max Reger estaba inclinado sobre su mesa, rodeado de papeles, de líneas que parecían no querer convertirse en sonido todavía. Su espacio no era una sala abierta, sino un interior denso, casi arquitectónico. Allí la luz no flotaba: pesaba. Allí el silencio no era espera: era materia.

—La forma es lo único que queda cuando el pulso se cansa —dijo, sin levantar del todo la vista—. Cuando la respiración ya no basta y el movimiento empieza a repetirse a sí mismo, solo queda construir. Si no se construye, el abismo se vuelve decorado: una escenografía cómoda para el miedo, una ilusión de profundidad que no sostiene nada.

Hizo una pausa, como si midiera el peso de sus propias palabras en el aire.

—Goethe lo sabía: no hay naturaleza sin forma, no hay experiencia sin límite. Y Kant también, aunque lo dijera con otra severidad: sin estructura, el mundo es solo un temblor que no alcanza a volverse pensamiento. La forma no consuela —añadió—, pero resiste. Es lo único que impide que incluso la muerte se vuelva un gesto trivial.

Reger movió algunos papeles, ordenándolos en líneas que parecían buscar su sitio, como piedras antes de levantar un arco.

—Tú oyes el remo —continuó—. Yo necesito saber qué lo sostiene. Porque incluso el tránsito requiere una arquitectura. Incluso la caída necesita paredes. Si no las tiene, no es caída: es solo ruido.

Comprendí entonces que, para él, la música no era un viaje, sino una construcción levantada contra el derrumbe; no una barca sobre el agua, sino un puente trazado sobre el vacío.

—Tú, Rachmaninoff, oyes el remo —le dije—. Y tú, Reger, oyes la piedra. Y entre ambos, quizá, se levanta lo único que nos queda: un modo de cruzar lo que no puede sostenerse y de sostener lo que no puede quedarse.

Reger levantó la cabeza apenas, como si esa traducción le resultara suficiente, o como si hubiera reconocido en ella algo que no necesitaba ser defendido.

—No hay viaje sin estructura —dijo—. Incluso la caída necesita paredes. De lo contrario, no es caída: es dispersión. El abismo, sin forma, se vuelve una comodidad estética, un telón de fondo para el miedo. Yo no escribo para describir el vacío, sino para impedir que se vuelva decorado.

Sus dedos tocaron el borde de la mesa, como si comprobara la solidez de algo que solo existía en líneas y tensiones. Volví a mirar a Rachmaninoff. Seguía frente a la imagen: la barca, la figura erguida, los cipreses como columnas sin templo, el agua que no refleja, sino que absorbe. No parecía estar midiendo la escena, sino dejándose medir por ella.

—Debemos recordar esto: no hay estructura que no termine respirando —respondió—. Aunque no quiera. Aunque haya sido levantada para resistir y no para avanzar. Todo lo que se sostiene el tiempo suficiente empieza a tomar pulso. Incluso los muros. Incluso las formas más severas acaban escuchando el paso de algo que no pueden detener.

Se quedó en silencio un instante, como si escuchara ese pulso en un lugar que no estaba en la sala.

—La música no niega la forma —añadió—. La pone en movimiento. No para destruirla, sino para recordarle que fue hecha para ser cruzada.

Entendí entonces que no estaban en orillas opuestas, sino en dos extremos del mismo puente. Uno levantaba los pilares. El otro hacía posible el paso. Y ambos, sin saberlo del todo, estaban mirando hacia el mismo punto: ese lugar donde incluso la piedra aprende a ceder y el remo aprende a sostener.

Yo estaba en medio. No como árbitro. Como puente. No estaban discutiendo: estaban describiendo dos maneras de interpretar y obedecer a la misma imagen. Uno avanzaba. El otro sostenía. Uno convertía la sombra en pulso. El otro, en arquitectura. Y, detrás de ambos —o debajo, o quizá dentro de mí—, el río indiferente seguía oscuro, inexpugnable... quieto.

En esa superficie oscura ocultaba, en lo más hondo de sus sedimentos, los pensamientos que la humanidad debía irremediablemente abandonar en cada tránsito, como si el vacío mental y la inmovilidad fueran también una forma de obedecer y reiniciarse. Caronte avanzaba. No miraba. No esperaba. Solo cumplía.

—No fue el color —dije, y supe que hablaba para los dos—. Fue la sombra.

Rachmaninoff asintió apenas, como si eso ya lo hubiera decidido todo. Reger volvió a bajar la mirada, como si esa sombra fuera precisamente lo que debía organizarse. Y comprendí que la isla no pertenecía a ninguno de los dos. Ni siquiera a Böcklin. La isla era ese punto donde la imagen deja de ser mirada y empieza a exigir traducción.

Uno la traduciría en tránsito. El otro, en forma. Ambos, sin saberlo, estaban aprendiendo la misma lección: que el arte no existe para salvarnos del final, sino para enseñarnos a contar cómo se avanza hacia él. La niebla volvió a cerrarse. París y Alemania se disolvieron en el mismo gris paciente.

Y el pulso en cinco octavos siguió marcando, incluso cuando ya no quedaba nadie que pudiera estar escuchándolo. No como un sonido, sino como una ley. No como una música, sino como un tránsito que nunca necesitó testigos.

La... Mi...

La... Mi... La. La... Mi... La.

La . Mi . La . Mi . La .

Como si el río mismo, en su transitar, estuviera contando la historia del mundo. Como si Caronte, imperturbable, no remara, sino midiera. Como si el tiempo, en ese último instante, por fin, hubiera encontrado una forma simple de expresar con música lo inevitable.

*
**

Moscú, primavera de 1909

La ciudad se extendía como un organismo antiguo que despierta sin recordar del todo sus propios sueños. Desde lo alto, el río trazaba su curva oscura como una cicatriz lenta, reflejando un cielo que todavía no se decidía entre el invierno y la promesa. Las cúpulas doradas, dispersas como puntos de fuego inmóvil, parecían flotar sobre una marea de tejados grises y calles aún húmedas por el deshielo. No brillaban: velaban. Como si supieran que toda luz es provisional.

Los puentes eran líneas de respiración sobre el agua. Los carruajes y los primeros automóviles se movían como pequeñas sílabas torpes, escribiendo frases breves en la superficie de la ciudad. En los patios interiores, el barro todavía resistía al sol; en las avenidas, la primavera empezaba a ensayar su geometría con árboles desnudos que prometían hojas sin atreverse aún a cumplir su promesa.

Más allá, el Kremlin se alzaba con su perfil inconfundible, no como un centro, sino como una memoria que no se discute. Las murallas no separaban: recordaban. Y alrededor de ellas, Moscú seguía creciendo, mezclando lo antiguo y lo que todavía no sabía que iba a ser antiguo.

Desde esa altura, la ciudad parecía quieta. Pero era una quietud tensa, llena de pequeñas decisiones invisibles: puertas que se abren, pasos que se apresuran, luces que empiezan a encenderse antes de tiempo. En algún punto, casi imperceptible, un teatro se preparaba. No para cambiar la ciudad. No para salvarla. Solo para dejarla escucharse a sí misma durante un breve instante.

La mirada fue descendiendo quedamente. Las avenidas se volvieron calles. Las calles, pasos. Los pasos, figuras envueltas en abrigos que aún cargaban el peso del invierno. En los bordes de las aceras se mezclaban el barro tardío y los últimos

restos de nieve, como si la ciudad no hubiera querido decidir del todo en qué estación estaba viviendo. Entonces apareció el teatro.

Iluminado con una solemnidad que parecía más moral que eléctrica, abría sus puertas a un programa que muchos fingían comprender y pocos esperaban de verdad. La fachada, con sus columnas cansadas de prometer eternidad, recibía a los asistentes como un umbral más social que artístico.

Esa noche se estrenaba un poema sinfónico nuevo. No traía promesas de consuelo ni temas fáciles de tararear al salir. Traía un título que sonaba más a advertencia que a invitación: La isla de los muertos.

En el interior del teatro, lejos todavía del murmullo de la sala, Rachmaninoff permanecía unos minutos en su camerino. No se miraba realmente en el espejo: lo atravesaba. Alto, contenido, con esa gravedad natural de quien parece cargar más silencio que palabras, ajustaba distraídamente los puños de la camisa, como si ese gesto pudiera ordenar algo que no era del todo música. Pensó en la imagen —no en el color, nunca en el color—, en la litografía en blanco y negro, en ese mundo reducido a sombra y decisión. Pensó en el pulso irregular que había terminado por volverse inevitable. Cinco octavos. No como un capricho rítmico, sino como una forma de aceptar que el paso no siempre es simétrico.

Sentía que no iba a dirigir una obra; más bien, que iba a responder por ella. Por lo que había visto, por lo que había oído en silencio, por lo que había comprendido demasiado tarde para corregirlo. Escuchó, a través de la pared, el rumor del público acomodándose, ese oleaje menor de toses, programas doblados y expectativas educadas. Le pareció un sonido remoto, casi ajeno.

Cuando por fin tomó la batuta, no lo hizo como quien se prepara para mandar, sino como quien acepta abrir una puerta que ya estaba ahí desde mucho antes. Al frente de la orquesta estaba el propio Rachmaninoff: alto, contenido, con ese aire de quien sabía que no estaba allí para dirigir su obra, sino para dar la cara y responder por ella.

El público casi siempre llegaba antes que la música. Asistía con sus abrigo bien elegidos, con sus perfumes discretos y sus conversaciones intrascendentes y calculadas, con esa coreografía invisible que no busca escuchar, sino ser vista escuchando.

—Dicen que es una obra muy... intensa —susurró una señora, ajustándose los guantes como si fueran una declaración moral.

—¿Intensa? —respondió su acompañante, hojeando el programa sin leerlo—. Lo importante es que dura lo justo para no aburrir.

Un caballero de bigote impecable inclinó la cabeza hacia una pareja conocida: —Nos vemos en el entreacto —dijo, con esa sonrisa que sirve lo mismo para saludar que para desaparecer.

—Por supuesto —contestaron—, siempre es lo mejor de estos conciertos.

—Es cuando realmente se puede hablar —añadió él—. La música, en cambio, suele exigir una atención... a veces innecesaria.

—Pero queda tan bien decir —aunque no se sienta— que el programa fue magnífico —respondió ella, cerrando el programa sin haberlo leído.

Un señor de barba cuidadosamente desordenada se inclinó hacia su acompañante:

—Dicen que es una obra sobre la muerte.

—Qué tema tan oportuno —dijo ella, acomodándose el cuello del abrigo—. Esta combina con todo.

Más atrás, dos jóvenes discutían en voz baja, con esa seriedad que solo se adopta cuando no hay nada en juego:

—Rachmaninoff es muy... intenso.

—Intenso es un adjetivo seguro —respondió el otro—. No compromete a nadie.

—Yo prefiero decir que es profundo.

—También sirve —dijo el primero—. Profundo, intenso, sublime... incluso almibarado. Son palabras que funcionan igual de bien, aunque uno posiblemente se quede dormido.

Un hombre revisó su reloj con un gesto casi teatral:

—¿Sabes cuánto dura?

—Lo suficiente para que podamos decir que estuvimos —respondió su acompañante—. Y no tanto como para que tengamos que repudiarla.

Alguien más, ya sentado, comentó con un suspiro cuidadosamente ensayado:

—Lo importante es dejarse llevar.

—Claro —respondió otro—. Sobre todo, de manera visible, para que los demás tengan la seguridad de que estuviste en el concierto y de que vistes como dicta la etiqueta.

Las risas fueron breves, medidas, como si nadie quisiera que parecieran risas de verdad. Todo estaba lleno de esa cortesía que no escucha, de esa atención que no se entrega, de esa expectativa que no espera nada salvo confirmarse a sí misma.

Había quien hojeaba el programa con aire grave, como si leyera un oráculo y aguardara una revelación que no estaba dispuesto a aceptar. Había quien buscaba con la mirada a alguien más importante que él o con quien comentar la obra, como si la música fuera solo un pretexto social con buena acústica. Había quien ya estaba cansado antes de que sonara una sola nota, y quien se sentaba con gesto heroico, preparado para soportar lo que no había pensado escuchar.

Un joven, demasiado elegante para su edad, murmuró:

—Rachmaninoff siempre queda bien, ¿no?

—Queda bien decir y exaltar su nombre —le corrigió alguien detrás—.

Escucharlo ya es otra cosa.

Pocos venían a entregarse. Muchos venían a confirmarse. A confirmar su lugar, su gusto, su presencia. A confirmar, en el fondo, que seguían estando del lado correcto de la sala y no en la música.

Yo los miré como se mira un espejo que no devuelve nada. Pensé que, incluso allí, en una sala dedicada al sonido, cada cual seguía defendiendo su pequeña isla: su nombre, su gesto, su lugar exacto en la penumbra social. Nadie sospechaba que no se venía a presenciar un espectáculo, sino un tránsito.

**

Cuando las luces descendieron, no cayó el silencio: se tensó. Ese silencio previo que no es ausencia, sino contención, como si el aire mismo estuviera a punto de aprender otra forma de respirar. Y entonces, de la nada, el rumor grave de la orquesta. En él, distinguí el arpa. No fue un comienzo. Fue una apertura.

Las cuerdas no sonaron como un instrumento, sino como un umbral. Desde siempre, el arpa había pertenecido a ese territorio donde lo humano roza lo invisible: David calmando a Saúl, los ángeles sosteniendo el tiempo con dedos de

luz, las antiguas imágenes donde el cielo no necesita palabras. Aquí, en cambio, no prometía consuelo. Prometía paso. Cada resonancia era como una línea de agua trazándose en la oscuridad, como si el río, por fin, hubiera decidido hablar sin mostrar su cauce.

Sentí que algo se desplazaba en la sala, aunque nadie se moviera. Junto al arpa respiraban las cuerdas graves, y el pulso se hizo reconocible: cinco octavos. No como ritmo, sino como ley. No marcaba el camino: era el camino. El remo no cortaba el agua; el agua aceptaba ser cortada.

La...Mi...

La...Mi...La.La...Mi...La.

La.Mi.La.Mi.La.

La orquesta creció como crece una sombra: sin prisa, sin énfasis, sin pedir permiso. No avanzaba: se extendía. Primero fue un oscurecimiento del aire; luego, una densidad en el espacio, como si la sala entera hubiera comenzado a inclinarse hacia una región que no figuraba en ningún mapa. Los sonidos no se superponían: se sedimentaban, capa sobre capa, hasta que el silencio mismo empezó a sentirse antiguo.

Y entonces, en algún punto que no sabría señalar con el dedo —porque no lo percibí como un signo en la partitura ni como un gesto en el escenario, sino en esa frontera donde la escucha se vuelve memoria— apareció aquello que no pertenece a ningún siglo: el Dies irae. No entró como una cita, ni como un gesto de erudición, ni como un recuerdo consciente. Entró como entran las cosas que siempre han estado ahí.

No era un tema: era una presencia. No era un motivo: era una ley. La música, de pronto, pareció recordarse a sí misma. Recordar que todo nombre es provisional. Que toda forma es un préstamo hecho al tiempo. Que toda orilla es una promesa que no se cumple, porque ninguna orilla existe para quedarse, sino para ser dejada atrás.

Y entonces entendí qué estaba realmente en la sala.

Dies irae. Día de la ira. Aquel día. No como una amenaza, no como un dogma, sino como una memoria antigua que atraviesa los siglos sin pertenecer a ninguno. El himno medieval del siglo XIII, atribuido a Tomás de Celano, que habla del Juicio Final, del mundo reducido a cenizas, de todo lo que debe ser

pesado antes de desaparecer. La música de los muertos. La música que representa lo que se medirá cuando se acaben las excusas.

No era una cita. No era un guiño oculto. Era una presencia. Ese canto se había convertido, con el tiempo, en un hilo oscuro que atravesaba la historia de la música, uniendo a compositores de épocas distintas, unidos por su texto o por el eco de su melodía: Mozart, Berlioz, Verdi, Liszt, tantos otros; todos tocados por esa sílaba antigua que no promete salvación, sino conciencia. Cada uno lo había llevado a su propia lengua, a su propia angustia, a su propia manera de nombrar la destrucción y la muerte. No para embellecerlas, sino para soportarlas.

El Dies irae no proclamaba «muerte»: expresaba medida. No anunciaba un final: recordaba que todo lo que respira ya está contando. Que vivir no es otra cosa que avanzar dentro de un compás que no elegimos. Que incluso cuando creemos estar quietos, ya estamos siendo llevados.

Y supe que no estábamos escuchando una obra, sino una antigua advertencia vestida de sonido: que todo paso es un préstamo, y que todo préstamo, tarde o temprano, se devuelve. Y en ese instante comprendí que la obra no estaba avanzando hacia un clímax, sino hacia algo más exacto y más antiguo: una aceptación.

El público lo oyó sin saberlo. Algunos lo confundieron con solemnidad. Otros, con dramatismo. Nadie lo reconoció como lo que era: un espejo de nosotros mismos sin rostro.

Yo, en cambio, ya no estaba del todo allí. La sala empezó a parecerse a la niebla. Los cuerpos perdieron contorno. Las filas de asientos se volvieron una geometría inútil, como si aquella arquitectura, levantada para contener al público, hubiera olvidado de pronto su propósito más simple: sostener formas humanas.

El teatro ya no era un teatro. Era una catedral sin dogma, un espacio donde las columnas parecían prolongaciones de los cipreses del cuadro y la cúpula, una bóveda de cielo detenido. La orquesta, dispuesta en su semicírculo, respiraba como un solo cuerpo. Los metales eran pilares. Las cuerdas, corrientes de agua oscura. La percusión, golpes de fondo contra una orilla que no se veía.

Rachmaninoff, al frente, no dirigía: oficiaba. La batuta no marcaba compases: trazaba umbrales. Cada gesto suyo tenía algo de invocación y algo de

despedida, como si no estuviera llamando al sonido, sino permitiéndole cruzar. Y entonces comprendí que aquello no era un concierto, sino un rito.

El pulso avanzaba como un río que no necesita mapa. No rodeaba la sala: la atravesaba. Pasaba por los cuerpos, por las columnas, por la madera y el aire, y seguía más allá, hacia un lugar que no estaba en la partitura. Afuera —o quizá debajo— el verdadero río continuaba su curso, indiferente; pero aquí adentro todo era ya su reflejo: agua sin agua, tránsito sin barca, orilla sin orilla.

No era una visión: era una renuncia. La música no me rodeaba; me sustituía. No estaba sentado en una butaca: estaba siendo llevado. No escuchaba una obra. Estaba entrando en ella, como se entra en un templo que no promete salvación, sino que pide decoro y medida.

Comprendí que no estaba escuchando una obra, sino asistiendo a la forma que tiene el tiempo de despedirse sin hacer ruido.

Y, detrás de todo —o debajo, o quizá dentro de mí—, el río seguía oscuro, inexpugnable, quieto; como si en su fondo se depositaran, una por una, las ideas que ya no necesitaría llevar. Como si amar, sentir, pensar también fuera algo que se debía dejar atrás. Caronte no apareció. No hacía falta. El compás seguía. Yo tampoco me levanté. Tampoco hacía falta.

Me disolví como se disuelve la bruma cuando ya ha cumplido su función: no yéndose, sino dejando de ser necesaria. Y el pulso en cinco octavos siguió marcando, incluso cuando ya no quedaba nadie que pudiera escucharlo ni nadie que pudiera interpretarlo. La música nunca necesitó testigos.

La... Mi...

La... Mi... La. La... Mi... La.

La. Mi. La. Mi. La.

Como si el río mismo, en su transitar, estuviera contando la historia del mundo. Como si Caronte, imperturbable, no remara, sino midiera. Como si el tiempo, en ese último instante, por fin, hubiera encontrado una forma simple de expresar lo inevitable. No hubo un instante preciso en que pudiera decir: ahora. No hubo frontera. No hubo caída. Hubo, más bien, una pérdida de peso.

Primero dejé de sentir el respaldo de la butaca. Luego, el borde de mis manos. Después, el límite mismo de mi respiración. La sala seguía ahí —o eso parecía—,

pero yo ya no estaba en ella como se está en un lugar. Era otra cosa. Algo que ya no necesitaba sostenerse.

La orquesta continuaba. Rachmaninoff seguía de pie, al frente, con la batuta suspendida en ese gesto que no ordena, sino permite. Pero su figura empezó a volverse translúcida, como si estuviera hecha del mismo material que la niebla de Moscú aquella noche. No me miró. No hacía falta. Lo comprendí como se comprenden las cosas que no necesitan confirmación: su parte ya estaba dicha.

Y entonces —de reojo— vi al pintor.

No entró. No cruzó ningún pasillo. Simplemente estaba. Cerca y lejos al mismo tiempo, como si el cuadro hubiera decidido desprenderse de su marco por un instante. Tenía ese gesto de quien ha mirado demasiado tiempo algo que no se deja poseer. Tampoco habló. No había nada que decir. Su isla ya estaba en el mundo. Su sombra, también.

No fue un adiós. Fue un reconocimiento. Comprendí que ambos —el que dio forma a la imagen y el que le dio tránsito— estaban hechos ya de la misma sustancia que aquello que yo estaba cruzando. No eran recuerdos. No eran visiones. Eran etapas cumplidas. La sala se volvió definitivamente río.

Las columnas, árboles oscuros. La cúpula, cielo sin promesa. El sonido, agua. Y yo dejé de ser alguien que solo escuchaba. No sentí miedo. Tampoco alivio. Sentí, por primera vez, coherencia y exactitud, una quietud sin promesas, una claridad sin consuelo.

Como si amar, sentir, pensar hubieran sido formas provisionales de sostenerme en el transcurso de mi vida y yo los depositara en la orilla. Como si ahora ya no hicieran falta. Y el pulso en cinco octavos siguió marcando, incluso cuando ya no quedaba nadie que pudiera escucharlo ni nadie que pudiera interpretarlo. Realmente, nunca necesitó testigos.

La... Mi...

La... Mi... La. La... Mi... La.

La. Mi. La. Mi. La.

El río estaba allí. Pero Caronte nunca me miró. La isla nunca me esperó. Y yo ya no era un cuerpo en la sala.

La música verdadera no solo se escucha: exige ser cruzada. No se ofrece como refugio ni como consuelo. No adorna el camino. Lo abre, y lo cobra. Exige que entregues lo que todavía llamas forma, nombre, peso. Exige que atraveses sin aplauso, sin testigos, sin promesa de regreso.

Un último consejo, simple, antes de partir: empieza también tú a prepararte para ese tránsito sin espectáculo. No acumules palabras. No esperes señales. No imagines compañía.

«Te lo digo yo: en este tránsito, y al final del camino, lo único que te acompañará será la soledad.»

FIN



Gracias por haber cruzado este umbral

Si deseas ayudar a que nuevos relatos
sigan naciendo,
puedes apoyar este proyecto aquí.

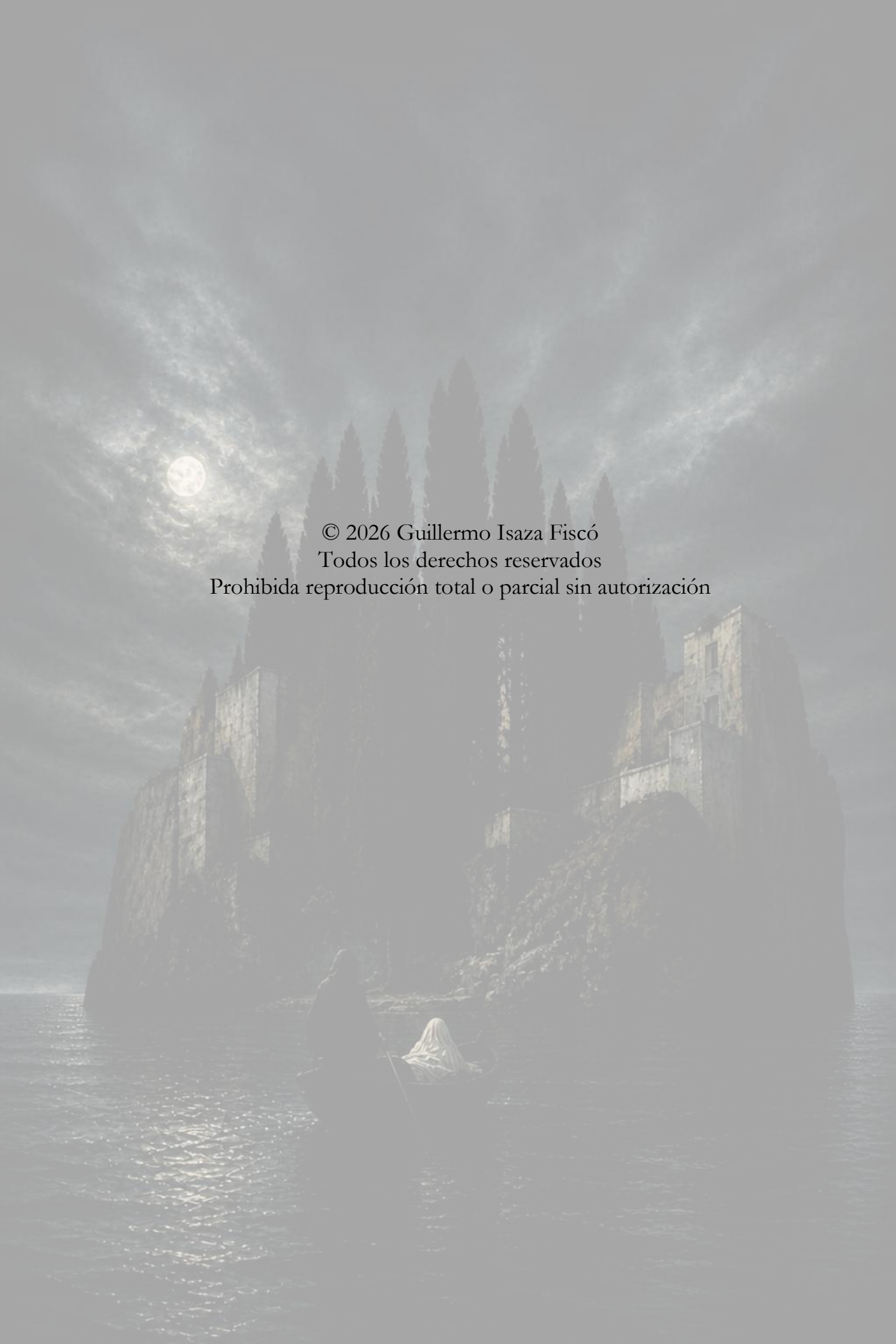
Haz clic aquí para apoyar este proyecto >

Gracias por leer, escuchar
y acompañar este proyecto.

LA ISLA DE LOS MUERTOS

No es un lugar. Es un punto al que todos llegamos.





© 2026 Guillermo Isaza Fiscó
Todos los derechos reservados
Prohibida reproducción total o parcial sin autorización