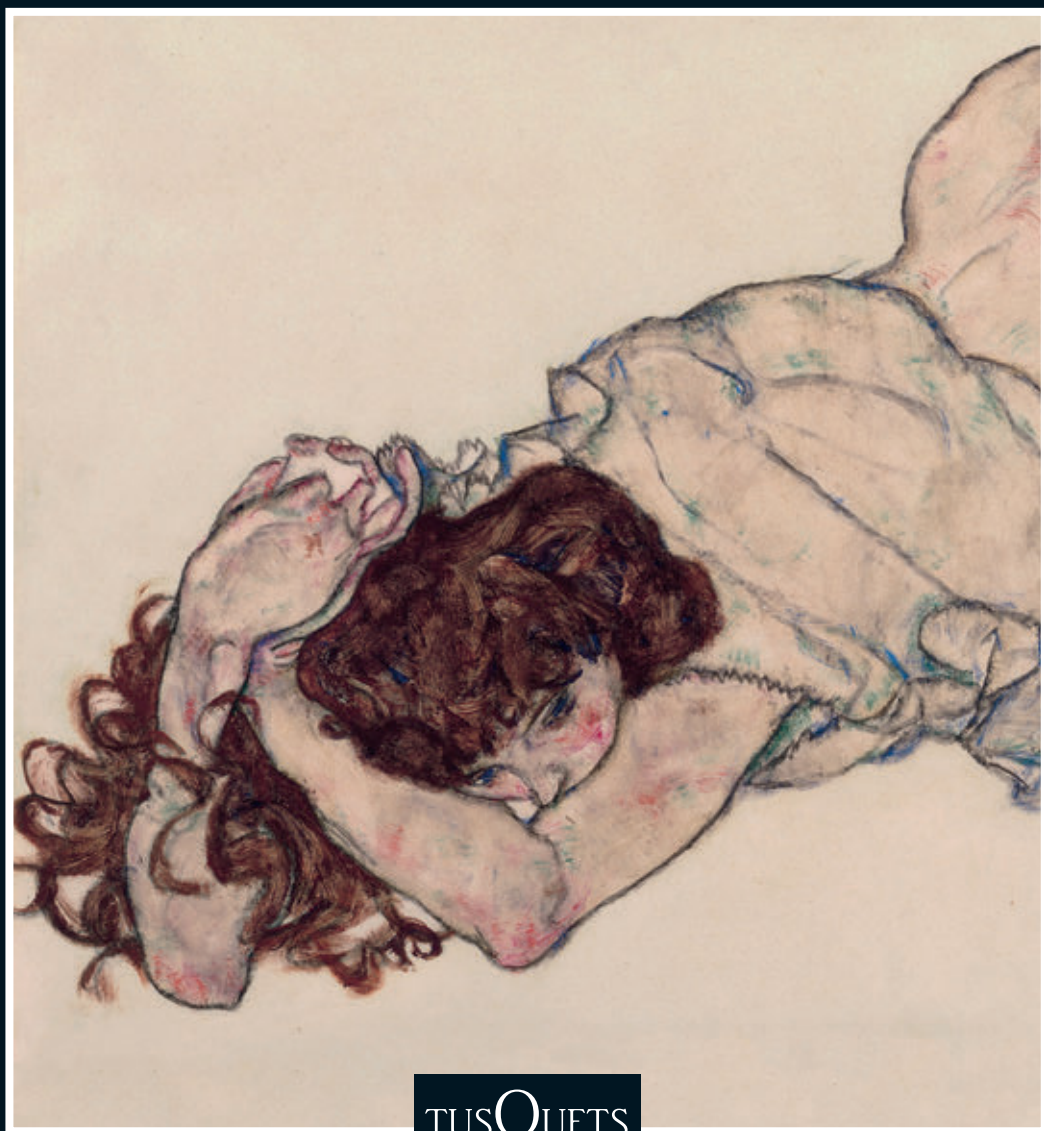


Ignacio Ferrando

REFERENCIAL

colección andanzas



TUSQUETS
EDITORES

IGNACIO FERRANDO
REFERENCIAL

TUSQUETS
EDITORS

1.ª edición: mayo de 2019

© Ignacio Ferrando, 2019

Copy de las fotografías del interior:

Página 18, Gustave Courbet, *El origen del mundo*. © Erich Lessing / Album

Páginas 22 y 26, fotografías de la performance *L'origine de monde*. © Deborah de Robertis, 2014

Página 338, Edgar Degas, *La clase de danza*. © Metropolitan Museum of Art NY-Bridgeman Art Literary-ACI

Diseño de la colección: Guillemot-Navares

Reservados todos los derechos de esta edición para

Tusquets Editores, S.A. – Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona

www.tusquetseditores.com

ISBN: 978-84-9066-697-5

Depósito legal: B. 8.943-2019

Fotocomposición: Moelmo

Impresión y encuadernación: Black Print

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación total o parcial de esta obra sin el permiso escrito de los titulares de los derechos de explotación.

Índice

La tercera llamada	11
Los paseos con Balthus	137
El sueño o la vida.	183
Los hilos invisibles	271
El infierno de la luz	313

Desde el umbral escucho sus gritos y sus teléfonos móviles, las risas, el chirrido de las sillas, la bola de papel que golpea la moldura de la puerta a pocos centímetros de mí. Es como si no existiera, como si en vez de su nuevo profesor de Historia del Arte fuera un ectoplasma, una presencia meramente testifical. Así que miro al suelo y carraspeo. Observo la punta de mis zapatos negros —acharolados, nuevos— y solo entonces caigo en la cuenta de que hace veintitrés años, veintitrés exactos, también Elena y yo estudiamos aquí, en esta misma aula de la segunda planta. Entonces no existían los iPhone, claro, ni los chinos copaban las primeras filas, pero en lo esencial, en lo verdaderamente importante, estos chicos y nosotros representamos lo mismo. Acaso el único que ha cambiado soy yo. No solo porque soy el profesor, y entonces no lo era, sino por este aspecto «solemne, no demasiado académico» que, según Elena, me dan los zapatos italianos y los progresivos de montura negra. Me cuesta ver en ella a una de estas chicas, imaginarla subida al poyete de la ventana con uno de esos pantaloncitos desflecados que apenas esconden el arco de la nalga, pero sé que mi mujer, hace años, también era otra. Los pupitres de haya renegrida son los de entonces, las marcas, los remaches de plomo que sostienen el bastidor, incluso si pudiera agachar-

me comprobaría que siguen allí los chicles fosilizados, los pegotes duros y casi negros de siempre. El pupitre de la tercera fila, que entonces ocupaba yo, lo ocupa ahora un chico larguirucho de ojos saltones y aspecto vagamente neurótico. Nadie se recuerda a sí mismo. Pero si tuviera que hacerlo, si alguien me preguntara por el que era yo entonces, me describiría describiéndole a él: alguien ensimismado y al margen, con una camiseta de algodón azul en la que puede leerse LEIBNIZ TURNS ME ON. Por un segundo fantaseo con la sensación de que ese chico y yo somos el mismo, no de que nos parecemos, sino de que, como en ese conocidísimo relato de Borges, somos la misma persona al principio y al final de un túnel de veintitrés años. Hablaríamos de los viejos tiempos, supongo, de *La Fornarina* y del año en que Vicente Kelner, nuestro profesor de entonces, nos inoculó el veneno de querer ser esto que somos, lo que a él le espera en definitiva. Recuerdo que también él solía detenerse ante esta puerta y que su presencia aquí, tutelar y casi fantasmagórica, nos amedrentaba y hacía enmudecer. Y así, como una réplica exacta de entonces, ocurre también hoy. El silencio empieza a contagiarse desde los primeros bancos hacia atrás, unos codean a los otros y los corrillos van deshaciéndose, la chica de los leggings ocupa su lugar y el vocerío es sustituido por un murmullo residual. Me pregunto si también Kelner se sentía así, si cuando le veíamos en la puerta, altanero y como malhumorado, pensaba lo que yo pienso, es decir, que era un impostor, una especie de comediante que huía hacia la oscuridad sin mirar atrás.

Por fin se hace el silencio.

Cuando voy a entrar, una estudiante viene por detrás y, dado que ocupo la mayor parte del espacio disponible para pasar, me da un empujón en el hombro.

Algo leve, deliberado.

Su pecho roza contra mi espalda.

Más que rozar, se aplasta.

Risas.

«Una manzana», pienso.

—Perdón —dice ella.

Y cuando reparo en la chica veo que lleva una camiseta negra de tirantes y un brillante en la nariz, y que es un calco, como también lo era Elena, de Helga Testorf. Helga es la enfermera alemana que aparece en los últimos cuadros de Andrew Wyeth. Su mirada, grosera y con ese punto homicida, tenía un deje inquietante, pero lo que más me incomoda de esta chica no es su mirada, que también, sino el lugar donde me coloca: ese desprecio con que unas generaciones, las más jóvenes, reprochan a las anteriores su falta de talento. Pero no, me digo, ni ella es Helga Testorf, ni se parece a Elena, ni ese muchacho de la tercera fila junto al que acaba de sentarse soy yo. Sin duda es solo algún tipo de sugestión que ahora no puedo explicar.

Y ya está.

Cierra los ojos.

Ciérralos.

Tú eres tú.

Y Elena es Elena.

Y Kelner —lo sabes, todo el mundo lo sabe— solo era un profesor nefasto.

Mediocre, etcétera.

¿Qué quieres decir?

Lo sabes bien.

Claro que lo sabes.

A ti mentir siempre te ha parecido una forma de decir la verdad, parte de la verdad al menos, un mecanismo contingente.

Kelner solo será un viejo cascarrabias.

Tendrá..., ¿cuántos?

Ochenta, noventa...

Se habrá volado la tapa de los sesos.

¿Qué insinúas?

Que los tipos como él se pasan la vida anunciando un final como ese.

Se cuelgan de una viga.

Se tiran desde un paso elevado.

Se pegan un tiro.

Y con la imagen de su cabeza —la mirada levemente estrábica, las cejas pobladas y el pelo corto y blanco y de punta—, con todo eso estallando como la pulpa de una sandía en cientos y miles de pepitas y pedazos que resbalan por el alicatado de una cocina, adelanto un pie. Y luego el otro. Y sin darme cuenta estoy dentro. Cruzo la frontera y sé que es una frontera. Entiendo que no hay vuelta atrás. El muchacho de la tercera fila levanta la cabeza y me mira y me veo a mí mismo levantándola entonces. La chica que se parece a Elena alza los brazos y muestra el vellón sombreado de su axila.

Cierro la puerta.

Subo los escalones.

Borro el encerado.

Acciones, me repito, acciones.

Así, pongo el maletín sobre la mesa.

Abro un cierre.

Luego el otro.

Clac, clac.

Lo hago como si lo hiciera todos los días.

Sé que solo imito los gestos de Kelner. Que lo hago consciente de que cada detalle, precisamente por su insignificancia, es relevante. Cada gesto y cada movimiento que

parece mío no lo es. Kelner solía usar transparencias, pequeñas hojas de acetato sobre las que garabateaba a mano alzada. Se eternizaba montando el trípode y se irritaba si alguno de nosotros trataba de ayudarle. Mientras recuerdo cómo el silencio nos iba enervando, enciendo el ordenador que también tarda una eternidad en arrancar. Me he pasado toda la semana rebuscando en las cajas. Estaban en el ropero. Apiladas. Selladas con cinta. En ellas guardaba los apuntes de la facultad. Nunca los tiré porque pensé que esos cuadernos, llenos de tachaduras y afirmaciones categóricas, podrían serme de utilidad. Cuando Elena se quedó embarazada y tuvimos que mudarnos al piso de Malasaña, casi a diario me rogaba que me deshiciera de esas cajas. Pero no lo hice. Ni siquiera sé el porqué. Pero el jueves pasado, cuando se confirmó lo de la plaza, y Elena me pidió que me probara los zapatos y la chaqueta de corde-roy, fui a buscar el primer cuaderno —octubre de 1994— y tuve la certeza de no haberme equivocado al conservarlos. Elena estaba tumbada en la cama, bocabajo, con el camisón nuevo de tirantes, mientras yo paseaba de lado a lado impostando la voz, señalándola: «la historia del arte», decía, «es un entramado en el que unas obras modifican a las otras y las repiten y duplican». Elena reía. No recuerdo cuánto tiempo hacía que no la veía así, no solo feliz, sino radiante.

—La historia del arte —les digo— es un entramado en el que unas obras modifican a las otras y las repiten y duplican...

Y esas palabras, que en este momento suenan sobreactuadas, incluso arrogantes, ellos las reciben igual que nosotros entonces, es decir, convencidos de su carácter irrefutable. Algunos, tímidamente, sacan sus bolígrafos y empiezan a tomar apuntes.

—Cierren los ojos. Imaginen que están en mitad de un océano. Que es de noche y han naufragado. Cierren los ojos, ciérrenlos de verdad. Son las dos o las tres de la madrugada, no hay barcos, nada a lo que aferrarse. A su alrededor, toda esa agua gélida y el contacto de las algas y las medusas..., o de lo que creen algas y medusas. Todo les incita a seguir adelante, a no hundirse, a braccar sin saber hacia dónde, con la convicción de que cuanto más manotean, más cerca están de morir y agotar sus últimas energías... Ahora abran los ojos.

Y sin dejar espacio para que reflexionen —como tampoco nos dejaba Kelner— proyecto sobre la pantalla el cuadro de Courbet:



Espero unos segundos mientras observan ese pubis asilvestrado y anatómicamente irreprochable. Su turbación de hoy es nuestro mismo azoramiento de entonces. Pasado ese primer instante de embarazo, unos apartan la mirada y otros la sostienen como si, más que una simple vulva, estuvieran presenciando una provocación o un insulto. Y comienzan las risas. El murmullo va apoderándose de las filas del fondo hacia delante. La chica que se parece a Elena observa la pantalla con el ceño fruncido, enfadada, seguramente preguntándose adónde quiero ir a parar. También Elena opinaba que el cuadro de Courbet era pornografía, impudicia consagrada por viejos comisarios como Kelner, tipos decadentes que cosificaban a la mujer como si fuera un trofeo de caza.

—Courbet es un cínico —les digo—. Miren esas pinceladas. Más allá del hiperrealismo de cada pliegue, incluso de cada vello, no hay nada destacable ahí.

Varios ríen sin saber si les hablo en serio, si tomar apuntes o regalarme el privilegio de la duda.

—Lo que salva a este cuadro no son las pinceladas virtuosas, que las tiene, ni el juego de sombras, sino su inspiración claramente provocadora.

Los chinos son los únicos que observan el cuadro la-deando el rostro, sin parpadear en absoluto.

—En 1866, Renoir, el gran Renoir, por ponerles un ejemplo, seguía con sus jarrones y sus fruteros llenos de manzanas, estudiando la luz, la perspectiva, la ley de la balanza, cuestiones técnicas alejadas de lo moral, del verdadero paradigma del siglo xx. Pero por primera vez, Courbet entiende que lo importante no está dentro del cuadro, sino fuera, en el modo en que este es mirado.

Soy consciente de estar parafraseando al profesor palabra por palabra, de sustraerle incluso las pausas, la inflexión

en la voz, de recorrer la tarima con los mismos movimientos erráticos. Proyecto ahora otras dos imágenes. Se trata de dos piedadades muy diferentes. La primera está datada en 1470 y fue hallada en Villeneuve-lès-Avignon. Está considerada una de las piezas de arte sacro más importantes del medievo francés. La otra piedad, sin embargo, nadie diría que es una piedad. Fue Kelner el que nos hizo ver que, en ella, un jovencísimo Balthus había sustituido a la Virgen María por una profesora de guitarra y al Cristo yaciente, por una niña de ocho o nueve años mostrando el sexo con impudicia.

—Setenta años después de Courbet —continúo— Balthus pinta *La lección de guitarra*. Mírenla. Pueden pensar que ambos artistas eran unos sátiros, y no seré yo el que lo desmienta, pero lo cierto es que los dos se consideraban pintores religiosos, morales. Pocas personas saben que *La lección de guitarra*, quizá su cuadro más provocador, está inspirado en la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* que Balthus debió haber visto en el Louvre... Pintar es rezar, solía decir.

Una chica con unos aparatosos pendientes étnicos bosteza a pocos metros de mí. Otro ha doblado un folio y lo sopla como si fuera una vela hasta el borde de la mesa.

—¿Por qué le da tantas vueltas? —pregunta uno de los chicos—. Solo es un perverso...

Y alguien le ríe la gracia.

—¿Se da cuenta? —le digo al chico—. Más allá del juego sicalíptico del deseo masculino, ni Courbet ni Balthus están interesados en la obscenidad.

—¿Usted cree?

El chico se encoge de hombros.

—No sea ingenuo. Están interesados en esa reacción suya.

—¿Mía?

—¿Le gusta? —le pregunto a otro.

—¿Está de coña? Solo es un machista.

—¿Le gusta a usted? ¿Y a usted? —Y voy señalándoles.

Unos afirman, otros niegan, pero la mayoría se limita a sonreír o encogerse de hombros—. Si este cuadro nos indigna no es por ese coño, ni por la desnudez de esa niña inocente e impúber, sino por lo que hay en ellos de nosotros mismos.

—¿Qué quiere decir?

La pregunta nace del chico de la tercera fila, el que tanto se parece a mí, pero luego, como arrepentido, baja la vista y hace oscilar el bolígrafo entre los dedos.

—Tenemos la obligación de negar esas obras, ¿verdad?, nosotros no somos así, nos decimos, nosotros no albergamos al monstruo, nosotros...

—¿De qué monstruo habla?

La pregunta viene ahora del fondo.

—¡Cállate! —dice uno de los chicos.

—Lo que estoy diciendo es que esos cuadros son espejos de ustedes, no de ustedes, sino de lo que hay dentro de ustedes... Y la historia del arte es eso. Un juego en el que nadie es inocente. El juego de la representación terminó hace décadas. Solo los idiotas siguen dándole vueltas. Si algo tiene sentido, ese sentido solo existe en su interior. ¿Entienden?

La mayoría transcriben mis palabras —que no son mías— en sus cuadernos. Quizá por ello me animo a ponerles un ejemplo propio, algo que desde luego no existía en octubre de 1994, pero que no me libra en absoluto de seguir sintiéndome como un epígono de Kelner. Se trata de una película en baja resolución grabada con un iPhone el 29 de mayo de 2014. La intervención fue realizada en la sala nú-

mero veinte del Museo de Orsay por la *performer* luxemburguesa Deborah de Robertis.

—Como pueden ver —les aclaro—, es la misma sala donde se expone el cuadro de Courbet. Pero es mejor que lo vean.

En la pantalla aparece una joven indiscutiblemente atractiva con el pelo a lo *garçon*. El vestido es de lentejuelas doradas. Camina muy despacio y se sienta exactamente bajo el cuadro de Courbet, de cara a los turistas, y muy despacio, en un movimiento simétrico que parece ensayado durante semanas, abre las piernas. Deborah de Robertis no lleva nada debajo, y su sexo, cubierto de abundante vello negro —casi idéntico al del cuadro de Courbet—, queda expuesto a los visitantes.



Los turistas no saben cómo actuar, si reírse o no, aunque superado el instante de estupefacción empiezan a aplaudir tibiamente, y una voz enérgica, a la que de inmediato se suman otras, grita: «Bravo, bravo». Entonces llega la vigilante. Una mujer de cincuenta o sesenta años a la que to-

dos hemos convertido, de un modo inmediato y probablemente injusto, en la guardiana del pudor. Se coloca entre sus piernas para que no se pueda filmar lo que está sucediendo, aunque nadie, ni siquiera la vigilante, es ajena a la contradicción que supone censurar ese sexo cuando la vulva de Courbet cuelga sacralizada a un metro por encima de su cabeza. Se ven otros espectadores. Graban con sus teléfonos móviles. Los aplausos, sobre todo los femeninos, van ganando terreno a la legión de pudorosos que tratan de convencer a la artista para deponer una actitud que no por legítima es menos escandalosa. No se ven niños ni menores en las imágenes. La acción performativa dura exactamente seis minutos en los que De Robertis se muestra despreocupada, como si esa impudicia fuera una parte intrínseca de la provocación. Al ser interpelada, apenas parpadea y no responde, acaso eleva la barbilla en un gesto de desdén como si en verdad no entendiera lo que se le dice. De Robertis sabe que la están grabando docenas de turistas. Cualquier gesto por parte de los responsables del museo tendrá resonancia en las redes sociales, y eso es lo que busca la *performer*, algo que ponga de manifiesto la caducidad de Courbet, la incontestable hipocresía de los museos como el de Orsay. Y durante esos seis minutos, casi agónicos, no solo para ella sino también para el espectador, una voz femenina y egotista —que recuerda a la voz en *off* de las películas de Resnais— repite:

je suis l'origine du monde,
je suis l'origine du monde,
je suis l'origine du monde.

La chica que se parece a Elena está ensimismada y observa sin poder apartar la vista.

—Nadie es ajeno al sentimiento que mueve a la *performer* —les digo—, ¿verdad?, pero no se engañen, su objetivo, en el fondo, es el mismo que inspiró el cuadro de Courbet en 1866, el mismo que perseguía Balthasar Kłossowski al adaptar la alegoría de Villeneuve-lès-Avignon...

La mirada de estos estudiantes, como la mirada de los visitantes del museo, ha convertido a Deborah en una especie de Antígona contemporánea. Detengo el vídeo en un fotograma en el que se ve a un turista que está grabando y enfoca a los otros visitantes.

—Lo realmente importante son ellos: los turistas que ese día estaban en la sala número veinte del Museo de Orsay, es decir, ustedes ahora, nosotros aquí. Una misma obra puede convertirse en algo abyecto o genial, en algo obsceno o moral, y lo más paradójico es que no depende de la obra *en sí*, sino de la mirada de ustedes, del espejo de la propia perversión.

La chica que se parece a Elena me observa desafiante, con ira, como si fuera a levantarse de un momento a otro y subirse encima de la mesa. La imagino desabrochándose los tejanos y convirtiéndose, por un segundo, en Deborah de Robertis, epatando con ella, gritando con las bragas por los tobillos «yo soy el origen del mundo, yo soy...». Alguien ríe en la segunda fila. Al mirarle veo a Pablo Domás. No es Pablo Domás, por supuesto, como tampoco aquel otro es Vicente, el necio que grafiteó las taquillas del vestíbulo durante la huelga del 94... Son ellos, somos nosotros. Nada tiene pies ni cabeza. Así que solo puedo ser yo diciéndome a mí mismo..., ¿diciéndome qué? Una vez leí que la memoria funciona como un casillero, que cada recuerdo se almacena en su compartimento —pasado en el pasado/presente en el presente—, pero que a veces archivábamos el pasado en las baldas del presente, o el presente

en las del pasado, y es entonces cuando, como ahora, se producen estos *déjà vu*, algo similar, desde una perspectiva de la Historia del Arte, a lo que lleva a dos artistas tan diferentes como Courbet y De Robertis, tan diferentes en su intencionalidad a Villeneuve-lès-Avignon, a reivindicar, acaso sin saberlo, lo mismo a través del tiempo.

—¿Está usted bien?

El que pregunta es un chico con cresta azul y mallas ajustadas y negras. Es como si pensara que voy a despalmarme de un segundo a otro. Tendría su gracia. Hace algunos años, por culpa del alcohol, tuve una miocardiopatía y eso me obligó a cuidar mi dieta. Cojo el libro de fichas. Trato de mantener la calma. Voy pasando las fotografías y respiro aliviado al comprobar que esa chica no se llama Elena, sino Paula, y que, como era de suponer, nació muchos años después que mi mujer, que tiene veinticuatro años y estudió secundaria en un instituto del Puente de Vallecas. Podría comprobar el resto de los alumnos, uno por uno, pero estoy seguro de que el resultado sería el mismo.

—Vol...volvamos... —digo tartamudeando en voz alta.

Pero ninguno sabe muy bien a qué me refiero.

Miro a Paula, pero obstinada sonrío Elena.

Cuchichea al oído del chico que fui y, mientras lo hace, se lleva un mechón de pelo a la comisura de los labios. Casi puedo escuchar cómo se ríen de mí, de mis dudas, de mi torpeza repentina. Me obligo a girarme hacia la pantalla. Observo la imagen congelada del público y los rostros pixelados de los espectadores. Esa indefinición —que supongo debida a motivos legales— convierte a los turistas del Museo de Orsay en una masa de seres desdibujados idénticos a los alumnos que ahora me observan. Todos estos chicos, que hace unos segundos tenían un rostro propio, incluso una voz, se han convertido en multitud, y el efecto

es similar al de las ovejas apelonadas que aparecen en los cuadros de Milton.



Poco a poco, los turistas son expulsados de la sala. La imagen va pasando a negro mientras la voz de la mujer va apagándose, *je suis l'origine du monde, je suis...* Y casi como una continuación de lo que sucede en el vídeo, escucho la campana electrónica que marca el final de la clase. Sin esperar a que termine, los estudiantes empiezan a marcharse dando golpes, recogiendo sin disimulo sus bártulos y carpetas.

—Es solo un coño —dice uno al pasar.

—¡Qué punto, la tía! —dice otro.

—Buen felpudo.

—¿Te imaginas que vas un día a un museo y...

Palabras que se solapan mientras sigo con la vista a Paula y al chico de la tercera fila. Se dirigen al pasillo. Antes de marcharse, él se detiene y se da la vuelta. Parece que va a preguntarme algo, pero no se atreve. Es como si hubiera tenido el presentimiento de que acaba de encontrarse con

su futuro, igual que yo pensé, en octubre de 1994, después de aquella primera clase, que tenía poco que ver con mis compañeros, y que buscaría, durante el resto de mi vida, ser alguien como Vicente Kelner, un genio o un impostor, no sé. Nunca he sabido.

Y así comienza.

Así termina.