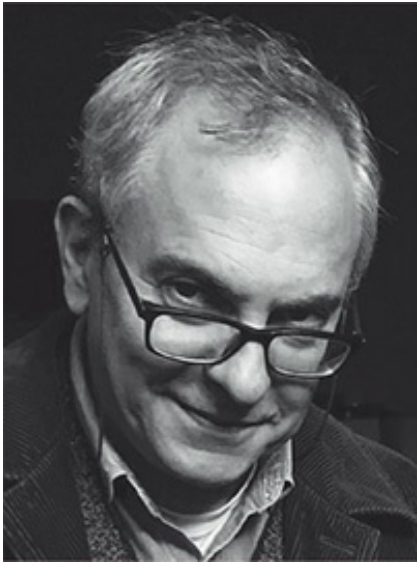


Pablo d'Ors

El estupor y la maravilla





PABLO d'ORS

El estupor y la maravilla

Memorias de un vigilante de museo

Galaxia Gutenberg

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: octubre 2018

© Pablo d'Ors, 2018
© del epílogo: Alonso Varo Varo, 2018
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2018
Imagen de portada: Der Seiltänzer, Paul Klee, 1923, 121.
Dibujo transferido al óleo, lápiz y acuarela
sobre papel y cartulina, 48,7 × 32,2 cm
© Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Berna

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-17355-84-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Para Elmar Salmann, mi maestro.

Nada hay tan sorprendente como lo trivial,
lo de todos los días.
Lo sorprendente
está siempre al alcance de la mano.

EUGÈNE IONESCO

No me canso de repetirte que estoy maravillado,
maravillado, maravillado de todo cuanto veo.
A veces me sobreviene una clarividencia terrible.

VAN GOGH

–¿Qué es lo que vienes buscando?
–La iluminación.
–Tienes el tesoro en tu propia casa.
¿Qué necesidad hay de salir fuera a buscarlo?
–¿Y dónde está exactamente ese tesoro?
–Lo que estás preguntándome, eso es el tesoro.

Cuento zen

Dramatis personae

Alois Vogel

Gabriele Münter, su esposa

Paul Johannes Münter, difunto

El pequeño señor Kriegemann, vigilante de vigilantes

Doctor Konrad Hohner, director invisible

El hombre de nariz aguileña, su secretario

Herta Loeffler, la *guardarropera*

Maria, la dama de las columnas

La francesita

Eva Kollwitz, tabernera

Moritz, patrón de la Franziskaner

Ingeniero Rihs, propietario de un negocio de colorantes

Un copista de barba recortada y manos de mujer

Niño Andrei, hijo de Von Jawlensky

El Salchichas, vendedor ambulante

Herbert Lehman, comerciante y mago

Secundarios: Erich Lehman, cerrajero y cantante; Alphonsine, novia; Padre de Alois; Madre de Alois; El tío Siegfried; El portero; Un guardia jurado; Carola Hackert, recepcionista; Señor Rosegger, bibliotecario; El guía Kranz; Käthe Olbracht; Robert Hahn, enamorado; Gretel Kalbe, enamorada; Ángel fugaz; Ángel falso; Dos turistas; Una maestra que susurra; Un grupo de escolares; Niño perdido; Marianne, amada; Un carterista; Señora a quien roban; Joven descarado; Tipo que utiliza adjetivos grandilocuentes; Su

interlocutor; Una visitante que se parece a Bessie Bruce; Un caballero que se parece a Joseph de Montesquiou-Fezensac; Un visitante que se parece a Karl Kraus, entre otros.

Y los vigilantes del museo: Agathe Epstein, vigilante constipada; Hugo Maxglan, vigilante-soldado; Helmut Henn, cabecilla; Felix Sternheim, jubilado; Arnheim Klappsch, bailarín; Amadeus Schallmoos, desequilibrado; Matthias Monch, confidente; Wilfred Sinclair, joven; Luiz Klabund, el zapatonos; Schwarzach, gordo; Friedrich Nagel, malvado; Irmgard Kulke, solitario; Diederich Bruckner; Laukesch; Gregor Buchen; Albert Liebknecht; Lorenz Flachgan; Bartholomeus Asch y Franz Rach, vigilante inclinado.

Entrada

Dicen que la tarea que desempeño desde hace veinticinco años –ser vigilante en un museo– es completamente inútil; yo no lo creo, no al menos completamente, y ello porque casi todo en este mundo necesita ser vigilado, al menos en ocasiones. No me refiero sólo a los presos en la cárcel, a los enfermos en el hospital o a los locos en los manicomios (gentes, todas ellas, que han de ser vigiladas), sino también a las fieras en el zoológico –que de alguna manera son vigiladas–; a los niños en la escuela –a los que se suele brindar más vigilancia que educación–; y, por supuesto, a los trabajadores de cualquier empresa –a quienes no es infrecuente encontrar holgazaneando cuando no se los vigila–. Pienso también en los adolescentes que frecuentan los parques de atracciones, donde cometen sus fechorías, se los vigile o no. Y en los lectores de las bibliotecas públicas, que tienden a apropiarse de los libros del Estado, sobre todo cuando piensan que nadie los vigila. O, en fin, en los lactantes en sus cunas, a quienes si no se vigila sin descanso pueden dar los disgustos más terribles. El revisor del tren controla a los viajeros de su tren, así como el conductor del autobús a los usuarios de su autobús; las azafatas de vuelo vigilan a sus pasajeros de vuelo; los padres a sus hijos; el veterinario a sus animales; el enfermero a sus pacientes; el esposo a la esposa y ésta a aquél, y así sucesivamente en un juego de vigilantes y vigilados que parece no tener fin.

En el ser humano hay una tendencia innata –yo diría que es innata– a vigilar, pero no es lo mismo vigilar niños que pasajeros o visitantes de

museo, por sólo poner algunos ejemplos. De cuanto necesita vigilancia en este mundo, así como de toda circunstancia que pueda atravesar el hombre susceptible de ser vigilada (la infancia, el viaje, la visita cultural...), la que prefiero es la de visitante de museos, una situación con características muy particulares.

En efecto, el visitante de museos es, por lo general, alguien a quien no le interesan los museos, alguien a quien apenas le interesa el arte. De todos es sabido que a los museos no se va a disfrutar, sino a decir que se ha ido. Es más: la visita al museo constituye, por principio, una verdadera experiencia funeraria. No puede ser de otra forma, dado que, en cierto sentido, todo museo es un cementerio de la cultura. Así las cosas, los vigilantes somos como los enterradores, y los guías de museo como los predicadores y charlatanes de las exequias. Por eso, la actitud de los visitantes de cualquier museo no es muy diferente de la de los visitantes de los cementerios. Antes bien, resulta idéntica: van de un lado a otro, compungidos y desorientados, y luego se marchan para no regresar durante años. El desasosiego que producen los museos es similar al que provocan los cementerios cuando los familiares del difunto dejan flores sobre la tumba tras el sepelio. Hay que reconocerlo: a la gente no le apetece ir al museo; ir al museo no es un plan agradable para una mañana de fin de semana. Los que todavía hoy acuden a los museos son gente extraña: raros, inadaptados, solitarios, enfermos... Pero a mí siempre me ha interesado la gente así; yo mismo soy un inadaptado y un solitario y un enfermo. Soy indefectiblemente uno de ellos; cualquiera que me conozca, y aun sin conocerme, puede testificarlo.

Si la cultura occidental está a punto de morir, yo quiero estar en el lugar de su fallecimiento: el museo. Porque en el museo es donde la gente aprende a despreciar la cultura —eso es un hecho—, incluso a odiarla o, al menos, a ser indiferente ante ella, al comprender de inmediato que se trata de un sitio exótico e irrelevante.

En realidad, la gente más interesada en arte es, con frecuencia, la que menos visita los museos. Según he observado a lo largo de estos últimos veinticinco años, ocupado en vigilar algunas salas del Museo de los Expresionistas de mi ciudad natal, el visitante habitual no dedica la mayor

parte del tiempo de su visita a contemplar las obras de arte, sino a observar al resto de los visitantes. El visitante común suele fijarse a menudo en sus propios zapatos, así como en los ajenos y, por supuesto, en las uñas de sus manos, que apostaría que se observan cuando se visita un museo mucho más que en cualquier otra posible circunstancia. Si un hombre pasa a diario de uno a dos minutos mirando sus uñas –establezcamos este promedio–, ese mismo hombre duplicará y hasta triplicará esa marca el día en que visita un museo, en que llegará a invertir cuatro y hasta cinco minutos para mirarse esas mismas uñas. Pero junto a las uñas y a los zapatos, propios y ajenos, el visitante esporádico también dedica un tiempo no desdeñable a mirar los focos o el techo, o los estores, o las baldosas, o los bancos –en los que tanto le gustaría sentarse, si estuvieran libres–, o, en fin, el regulador de la temperatura, que es, sin duda, junto al extintor de incendios, uno de los objetos más observados.

El tiempo que se dedica a leer lo que está escrito en la cartela del cuadro es superior que el dedicado a la contemplación del cuadro mismo. Por alguna razón, mucho más que la pintura en sí, lo que realmente interesa a la mayoría de los visitantes es saber quién y cuándo la pintó e informarse sobre sus dimensiones exactas, así como otros pormenores del lienzo: materiales utilizados, museo de procedencia, año de adquisición... El visitante común quiere saberlo todo del cuadro que va a mirar, pero luego no quiere mirarlo, ésa es la verdad.

Sí, el mundo está hecho de vigilantes y vigilados y todos somos alguna vez –muchas, por lo general– vigilantes y vigilados. Yo me he pasado la vida vigilando obras de arte para que nadie las robe o dañara, así como vigilando a los visitantes del museo para que no dañasen o robaran esas obras que se me encomendaba vigilar. Sin embargo, también yo mismo he sido vigilado (y no sólo por el pequeño señor Kriegemann, que daba sus paseítos a lo largo y ancho del museo para controlar a sus compañeros y, por tanto, también a mí). Junto al judío Kriegemann –a quien, por la estrecha vigilancia a que me ha sometido durante años, no podré por menos de referirme en estas páginas–, he sido vigilado por mi propia esposa, que abre todas las mañanas mi cartera para comprobar que no me olvido el almuerzo; y que también me

vigila cada noche, cuando duermo, para comprobar que todavía no me he muerto.

2

Durante sus últimos diez años de vida, el difunto esposo de Gabriele, el llamado vigilante Münter, le insistió cada día a su mujer –ahora la mía– que su fallecimiento sería inminente. No era de extrañar, pues, desde su jubilación, el tal Münter había pasado largos meses interno en un hospital. Resultaba milagroso (eso decía él, o eso dice ella que decía él) que aún siguiese viviendo, vigilado como estaba día y noche por una cuadrilla de enfermeras. Ante estos continuos avisos sobre la inminencia de su muerte – fruto del pánico de Paul Münter a que ese instante ocurriera no estando él consciente y, por ende, poco preparado para el trance–, no puede sorprender que Gabriele pensara que Paul pudiese morirse verdaderamente en el momento más inoportuno. Por esta razón, mi Gabriele tomó la costumbre de acercarse cada noche hasta su Paul, cuando pensaba que dormía, para comprobar si todavía no había expirado.

Como Gabriele había supuesto, y como su esposo enfermo casi había deseado, Paul Johannes Münter murió mientras dormía en su cama de barrotes metálicos. De pronto, sin darle tiempo a prepararse para el trance (él lo llamaba así: trance), aquel que fuera antes de mí el vigilante de la Sala Klee se revolvió entre las sábanas en una leve convulsión, casi imperceptible, y expiró. Quien a partir de ese instante sería la viuda Münter oyó con toda nitidez lo que sería el último suspiro de Paul. A pesar de su íntimo convencimiento de que ése había sido precisamente el llamado último suspiro, mi Gabriele, entonces aún la suya, aproximó su rostro al de Paul Johannes para verificar su muerte, como había hecho, noche tras noche, durante los últimos diez años. Según me relataría un año después de estar juntos, a Gabriele le sorprendió que habiendo estado vivo su marido todos los anocheceres a lo largo de los diez años en que ella comprobó si vivía o no,

estuviera, en cambio, muerto la noche de su fallecimiento, tan temido como anunciado.

La arraigada costumbre de aproximar su rostro al de Paul, para verificar si había expirado o no, no pudo erradicarla Gabriele conmigo, pese a ser yo nueve años menor que ella y no estar delicado de salud. Pero de las torturas voluntarias es de lo que más difícilmente prescindimos, así que Gabriele continuó tratándome, al menos en este punto, como si yo fuera «su Paul» (ella lo llamaba así: «mi Paul», decía) y no «su Alois» (también al referirse a mí utilizaba el pronombre posesivo). Algo que se ha repetido día tras día durante diez años no puede eliminarse sin más, argüí cuando al final hablamos del asunto. Pero aquella conversación no se produjo en el instante en que me percaté de todo esto, sino tras largos meses de convivencia.

Por temor a que esta costumbre suya me enojase, o a que yo quisiera erradicarla por considerarla enfermiza o perjudicial, Gabriele no quiso comunicarme nada al respecto. Así que continuó vigilando clandestinamente mi sueño —o lo intentó— desde que cerró su casa de la Weininger Strasse y se vino a vivir a la mía, que yo no estaba dispuesto a abandonar pese a ser más pequeña e incómoda que la suya. Digo que lo intentó, no que lo consiguiera, porque enseguida constaté que, cuando yo tenía los ojos cerrados —a veces casi nada más cerrarlos—, no era infrecuente que ella se acercara hasta mí y permaneciera silenciosa a mi lado durante algunos segundos. Se cercioraba de que todavía no había pasado al otro mundo. Como es natural, yo no sabía entonces que ése era el objeto de aquella respetuosa proximidad. Deseoso de averiguar a qué obedecía su actitud, comprendí que no podía abrir los ojos mientras ella me observaba, pues, de hacerlo, habría adivinado que no dormía, y eso era exactamente lo que yo no deseaba.

Llegué a obsesionarme con que mi esposa aproximara su rostro al mío a los pocos minutos de que yo cerrase los ojos para dormir; y hasta llegué a creer, no sin ingenuidad, que hacía aquello para aspirar en secreto mi fragancia —por la que me había confesado sentir particular predilección— o porque quería darme un beso y no se acababa de atrever o, simplemente, porque sentía deseos de examinarme más de cerca, algo no tan infrecuente entre quienes están enamorados.

Al final, mi curiosidad fue más fuerte que la voluntad de mantener el sigilo, y una noche, sin abrir los ojos, justo en el instante en que ella aproximaba su rostro al mío, le hice la pregunta que llevaba meses queriendo formular.

–¿Qué haces?

Ella tardó en responderme.

–Nada –dijo al fin.

Pero yo sabía que «nada» no era la respuesta y que su constante escrutinio no podía obedecer a un simple comportamiento caprichoso o casual. Sin embargo, aquella noche no quise preguntar más.

•

Durante algún tiempo, temerosa de que pudiera formularle de nuevo aquella pregunta (¿qué haces?), Gabriele dejó de aproximar su rostro al mío cuando yo cerraba los ojos y simulaba dormir. Fue en aquella época, la única de nuestra vida en común en que ella no vigiló mis sueños –o, al menos, no como lo había hecho hasta entonces–, cuando me di cuenta de hasta qué punto me gustaban las atenciones y, en definitiva, la vigilancia que me brindaba mi mujer. Como siempre, en cuanto me acostaba, cerraba los ojos para embriagarme con el olor de las sábanas (cuyo perfume, cuando están limpias, prefiero a cualquier otro), pero ella, ¡ay! no se aproximaba a mí. Esta distancia suya me dejaba en una soledad desconocida hasta entonces. Porque nadie había vigilado mi sueño desde la infancia, por lo que había olvidado lo que significaba verse privado de esta amorosa y solícita atención. Fue así como eché de menos las noches en que Gabriele aproximaba su rostro al mío (yo podía oír su respiración, sentir su calor acariciando mi piel) y como llegué a comprender que deseaba ardientemente que vigilase mi sueño y que se preguntase, como es propio preguntarse cuando hay amor, si latía mi corazón.

En aquellas largas y desoladas noches de espera, sin el rostro de Gabriele junto al mío, respiré y ronqué ruidosamente para simular que el sueño me había vencido y borrar así toda duda que pudiera albergar. Acariciaba el

secreto deseo de que algún día, alguna noche, ella volviera a acercarse hasta mí para vigilarme con su delicadeza habitual. Confiaba en que el amor que sentía por mí fuera mayor que el temor a una nueva censura por mi parte. Los hechos eran incontestables: prudente como nunca hasta entonces, casi desconfiada, Gabriele no me vigilaba tan de cerca, lo que me hizo sentir como un huérfano en aquella oscuridad expectante.

En aquellas tinieblas, sin osar abrir los ojos –no fuera a descubrir mi fingimiento–, imaginaba a Gabriele en camisón, yendo de un lado a otro de la alcoba, echando las cortinas, ahuecando la almohada, dejando las zapatillas en la alfombrilla, una junto a la otra, abriendo la cama y humedeciéndose los labios con un sorbito de agua. Imaginaba sus movimientos gracias a los sonidos, casi inaudibles, que me llegaban. Y pese a que sin palabras le decía «Ven», ella nunca venía; o tal vez sí, pero sin regalarme el consuelo de su respiración cercana y caliente en mi piel. Claro que yo podría haberle dicho: «No me importa que me vigiles por las noches». O incluso, más abiertamente: «Me gusta que te cerciores de si sigo o no en este mundo». Pero admitir algo así era tanto como verme privado del placer que me proporcionaba el secreto de mi vigilia.

Durante aquellas guardias eternas, con los ojos cerrados, a la espera de la proximidad clandestina de mi esposa, pensé mucho en Paul, el primer marido de Gabriele. Tal vez también él estuviera despierto cuando ella le vigilaba, me decía, y me esforzaba por reprimir la sonrisa que este pensamiento dibujaba en mis labios. Así había tenido que ser: también Paul, como yo, habría oído la trémula respiración de su mujer; también él, como yo, habría sentido la caricia tibia de esa respiración femenina y habría fingido dormirse para cerciorarse, por medio de este pequeño gesto, de que era amado.

Resulta agradable saber que alguien vela por nosotros; es hermoso constatar que algún ser humano mantiene los ojos abiertos cuando nosotros los hemos cerrado; es reconfortante tener la certeza de que no estaremos del todo solos a la hora del último suspiro.

La noche en que Gabriele volvió a aproximar su rostro al mío (todavía no tan cerca como antaño, pero mucho más, ciertamente, que las semanas anteriores) supe que aquella mujer me quería como nadie me había querido

antes. Esa noche tan dulce (y las siguientes lo fueron más, pues ella fue aproximándose a mí poco a poco hasta llegar a la cercanía deseada) supe que la vida era justa conmigo al brindarme lo mismo que yo le había dado porque durante veinticinco años, yo había vigilado a los demás; ahora, al fin, era a mí a quien vigilaban. Con ese celo que da el amor al propio oficio, durante veinticinco años había vigilado los cuadros en un museo; ahora, ya casi un viejo, era yo el vigilado con esa característica abnegación que sólo puede brindarse al ser amado.

Fue aquel preciso momento, con los ojos cerrados, con la respiración de Gabriele todavía caliente en mi piel, cuando decidí escribir estas memorias. Pocos días antes, en uno de los bancos del Schwarzenberg –el jardín romántico de mi ciudad natal, desde donde se distingue con toda nitidez una de las fachadas del museo–, ella me había dicho: «Todo esto que has vivido tienes que contarlo», comentario al que yo había sonreído con indulgencia, como quien tiene una sabiduría demasiado doméstica, acaso incomunicable. Había sonreído vanidoso, pues con aquellas pocas palabras alguien me decía por primera vez que mi vida, aunque modesta, podía aspirar a cierta posteridad. «Todo esto tienes que contarlo», me había dicho Gabriele tras escuchar el relato de mis historias tan cotidianas e insignificantes. Y fue así como empecé a ver grande lo que hasta entonces había considerado pequeño.

Ella me vigilaba por las noches para saber que no me había muerto; yo escribiría durante el día para que el mundo supiera que había vivido. Ahora sé que sólo escribimos para decir que estamos vivos; sé que escribimos para que en algún lugar de la Tierra alguien abra nuestros libros por las noches y sienta nuestra respiración cerca, como una brisa tibia en la piel.

Primera sala:

Franz Macke

Yo, que fui un niño enfermizo y un adolescente enfermizo y un joven enfermizo, dejé por completo de estar enfermo a los treinta y cuatro años, al ser contratado por el Museo de los Expresionistas de mi ciudad natal, donde trabajo desde hace más de un cuarto de siglo. Ni un solo día en todos estos años he caído enfermo: nada, ninguna enfermedad, ni tan siquiera la gripe, tan habitual en mi país. Tampoco he padecido de alergia al polen, algo que sufren tantos de mis conciudadanos; ni una indigestión, un vértigo, un resfriado, una subida o bajada de tensión, un dolor de cabeza... De esta inquebrantable salud, insólita en un hombre de constitución tan enclenque como la mía y, sobre todo, con un accidentado y doloroso pasado clínico, sólo puedo concluir que, o bien he vivido todas las enfermedades posibles concentradas en la infancia, adolescencia y juventud o –y esto es por lo que me inclino– que el Museo de los Expresionistas de Coblenza ha actuado benéficamente en mi organismo, protegiéndome de toda dolencia y de cualquier posible contagio, a los que en teoría sería más vulnerable por mi profesión. Porque no es sólo que no me haya puesto enfermo jamás, desde mi trigésimo cuarto aniversario, sino que cada día y cada año me he ido sintiendo mejor, más rejuvenecido y vital, hasta llegar a mi estado físico actual, que debo calificar de inmejorable. En efecto, estoy en un momento de anacrónica exuberancia y de sorprendente plenitud: mejor que cuando empecé a trabajar en el museo –época en que todavía arrastraba multitud de dolencias, pequeñas pero molestas–; mucho mejor también que en mi

adolescencia y juventud –cuando sufrí toda clase de enfermedades, desde las más comunes, como el sarampión o las anginas, hasta las más exóticas, como el tifus y la fiebre amarilla–; y, desde luego, infinitamente mejor que en mi larguísima y amarga niñez, que pasé en la cama a causa de unas extrañas fiebres para las que no se conocía cura. Así es como me veo cuando pienso en mi infancia: arropado hasta el cuello con una manta de piel de camello, con los ojos puestos en el umbral de mi habitación, a la espera de que alguien viniera a verme: madre, padre, un compañero de colegio, un vecino o un profesor.

Con ocasión de mis veinticinco años como vigilante en este museo, sin duda el más grande de mi ciudad y uno de los más prestigiosos y visitados de toda la nación, comprendí que había acumulado la suficiente experiencia como para que mi decisión de escribir un libro –y más aún uno de carácter autobiográfico– no fuera considerada extravagante o simplemente caprichosa. Esta determinación, alentada por el espíritu de lo testimonial, no fue en absoluto pueril o arbitraria: de pronto, mientras pasaba las páginas de mis libros de arte y sobre museos de arte, me di cuenta de que todas las notas que había ido tomando en los márgenes de esos libros constituían ya de por sí, sin apenas añadido alguno, un auténtico libro de memorias al que sólo hacía falta dar una forma más sólida para poder ser considerado como tal. Cuando me puse a pasar a limpio todas aquellas notas y a desarrollarlas para hacerlas inteligibles (tarea que deseaba eludir, pero que –al mismo tiempo– no soportaba dejar sin hacer), me percaté de que el origen de cuanto había vivido a lo largo de mis veintiséis años de abnegado trabajo en el museo tenía un fundamento muy claro: los seis años que, durante mi larguísima y amarga infancia, tuve que pasar en cama por culpa de unas extrañas fiebres de las que sané milagrosamente y que entonces se cebaron sobre mi desvalido cuerpo infantil con indecible crueldad.

Tanto la vigilancia, en la edad adulta, como mi convalecencia, durante mi infancia, tienen muchos denominadores en común, entre los que destacaría la reducción del mundo a una habitación, así como su contrario: la transformación de esa misma habitación en un auténtico mundo. Pese a esta afinidad objetiva –conclusión a la que he llegado tras no pocos exámenes de

conciencia—, he vivido ambas experiencias de modo diametralmente opuesto: apesadumbrado de niño y maravillado de adulto; aburrido en mi infancia y sobrecogido en la madurez; débil y escuchimizado en mis primeros años y rejuvenecido y vigoroso en los últimos. Sí, esto es lo que ha sucedido: la debilidad se ha trastocado en fortaleza, el aburrimiento en estupor y la pesadumbre en maravilla. Así las cosas, mi relación con el tiempo, con el espacio y conmigo mismo es hoy exactamente la contraria a la que viví con cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez y once años, que fueron los que tuve que pasar en cama, preso de unas fiebres, arropado hasta el cuello y a la espera de que alguien (el maestro, un amigo, un personaje de los cuentos que leía...) apareciera en el umbral de mi habitación.

Después de haber pasado por las salas Macke, Kandinsky y Beckmann, pero sobre todo después de haber pasado por la Kokoschka, la Klee y la Mondrian, no tengo dudas respecto a cuánto mejor hubiera hecho frente hoy a esa triste y larga penalidad infantil, que sin embargo tuve que soportar en mi larguísima y amarga infancia, con sólo cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez y once años.

4

Durante algún tiempo, todos me miraron como a un don nadie o, incluso, como a un imbécil; pero yo sé que no soy un don nadie, sé que no soy, desde luego, un imbécil. No soy un cualquiera, como también han llegado a decirme, ni un idiota, que es el insulto con que mayormente han querido denigrarme. No es que sea una eminencia, por supuesto, ni un experto (por mucho que me enorgullezca de mi *Álbum del equilibrista*); y mucho menos un artista, a pesar de que ahora me disponga a escribir mis memorias. Celebradas mis bodas de plata como vigilante en el Museo de los Expresionistas, ha llegado el momento de decir que siempre me han pagado por no hacer nada, sólo por estar algunas horas en un lugar determinado. Esto significa que mi mera presencia ha sido considerada como algo precioso o, al

menos, como algo susceptible de cierto intercambio mercantil. Por si esto fuera poco, he trabajado donde he querido, así que el loco o el imbécil, el cualquiera o el idiota no soy yo, sino ellos, pues la verdadera locura es trabajar en un sitio que no se ama.

Al no ser un artista y, en consecuencia, al verme incapacitado para crear un objeto artístico que me hiciera inmortal, pero al gustarme mucho la pintura moderna –disciplina e inspiración para la que no he recibido ningún talento–, comprendí que lo más sabio en mi caso sería ponerme a trabajar con obras de arte ajenas. Si conseguía colocarme en un museo, me dije, yo sería, en rigor, un sujeto de museo, y ése sería mi modo de ser inmortal. Pues bien, eso fue lo que hice: eché una solicitud para ser vigilante de sala en el museo de los Expresionistas de Coblenza, mi ciudad natal, y tras la tediosa cumplimentación de algunos formularios, firmé sin pestañear el contrato que me presentaron.

Tanto mis amigos como mi familia consideraron un despropósito que después de concluir brillantemente mis estudios en la facultad de Humanidades y tras haber trabajado algunos años en asuntos relacionados con las letras, aceptara de pronto un trabajo para el que no se requería una preparación especial.

–Pero ¿qué vas a hacer tú en los Expresionistas? –me decían–. Has estudiado. ¡No puedes ser *sólo* vigilante! –me reprochaban–. No debes conformarte con eso.

Yo, naturalmente, no estaba de acuerdo. Si los cuadros de los artistas que iba a vigilar estaban valorados en sumas elevadísimas –por no decir desorbitadas–, no comprendía por qué la misión de aquellos que los vigilaban no debía considerarse trascendente y, en todo caso, digna de reputación. Así que, amparado por este razonamiento, acepté el puesto sin prestar oído a quienes me aconsejaban que no lo hiciera.

–¿Así que eres conservador? –me dijeron muchos.

–No soy conservador –les corregía yo–. Soy vigilante–. Y les explicaba que a los conservadores les competía mucho más que vigilar, tarea a la que – por fortuna– se circunscribía mi misión.

Vigilar: me encanta este verbo; confieso que me gusta definirme como

alguien que vigila. Pero tampoco puedo ocultar que me agrada la conservación de las piezas de arte, sobre todo por lo que comporta de ordenación, catalogación e inventario. Todo lo que sea ordenar y catalogar, todo lo que sea confeccionar listas me procura una enorme satisfacción. De hecho, no descansé hasta que tuve *el Inventario del Museo* entre mis manos, fascinado por el rigor y la minuciosidad con que alguien había escrito ahí el título, el autor y la fecha en que cada obra fue pintada, así como su procedencia, condiciones de adquisición y numeración en el llamado *Catálogo General*.

Gracias a ese espléndido *Catálogo General* supe de las notables y, hasta entonces para mí, desconocidas diferencias entre el Museo de los Expresionistas y los demás museos de Coblenza, así como de algunos otros del resto del país. Durante varios meses dediqué gran parte de mi tiempo a visitar algunos de todos esos museos, deseoso de compararlos con aquel en que yo había empezado a trabajar. Pero no me gustaron. Y no porque las obras que contenían fueran de peor calidad que las de los expresionistas, o porque no encontrara interés en los objetos que se exponían (sellos, ferrocarriles, trajes regionales...), sino por el anodino rostro de los vigilantes y de los porteros que custodiaban los edificios. Sí, los vigilantes y porteros de otros museos no parecían tan bondadosos y cordiales como los vigilantes y porteros del Museo de los Expresionistas. Junto a esta impresión –a la que dediqué no poco examen y estudios comparativos–, tuve otra no menos determinante: los uniformes de aquellos porteros y bedeles eran mucho menos elegantes que los de los nuestros. Y, todavía más: en el pavimento de todos aquellos museos no resonaban las pisadas como en el museo en el que trabajo desde hace veinticinco años, donde el eco de mis pasos me proporciona muchísima compañía.

Respecto al uniforme, debo advertir que endosarlo me hace sentir muy diferente. Sin vacilar afirmo que prefiero con mucho mi modo de ser con uniforme, así que no es raro que me lo deje puesto al llegar a casa, tras la jornada laboral. A decir verdad, sólo sustituyo mi uniforme por el pijama cuando me voy a dormir, y admito, aunque esto pueda suscitar ciertas reservas, que a veces he intentado meterme en la cama con el uniforme

puesto, dado que he comprobado que así duermo más profundamente, y que también amanezco mejor, más descansado. Tras veinticinco años de servicio en el museo, mi uniforme se ajusta a la perfección a mi cuerpo, tanto que a veces no siento diferencia alguna entre ir vestido e ir desnudo. La verdad, no entiendo a quienes consideran una desgracia tener que llevar uniforme.

Durante mis primeras semanas de trabajo, algunos viejos amigos vinieron a verme al museo sólo para comprobar cómo me quedaba el uniforme. Les hacía mucha gracia, según dijeron, que con treinta y cuatro años tuviera que vestir uniforme, como si el único uniforme legítimo fuera el escolar –que, por cierto, nunca llevé.

Pese a lo mucho que siempre me ha gustado la lectura del *Inventario del Museo* y del *Catálogo General*, así como el escrupuloso cuidado de mi uniforme –que yo mismo he planchado, cepillado y doblado durante años–, lo más importante de mi vida en el museo ha sido para mí la misión que se me encomendaba. Habría quien estudiaría las obras en clave científica, quien las clasificaría lo más sistemática y rigurosamente posible, pero yo sería el encargado de su tutela o protección material. Yo estaría en contacto directo y continuo con aquello que daba al museo su razón de ser.

–Es un oficio duro –me advirtieron los más veteranos, a sabiendas de cuánto cansa al espíritu humano la monumentalidad, típica de los museos.

Pero yo me siento a mis anchas en espacios grandes y vacíos, tanto mejor cuanto más grandes y vacíos. Por eso, lo que más me gusta de los museos, de cualquier museo, es la altura de sus techos, muy superior por lo general a la de las casas particulares. A causa de esos techos altos, así como por otros factores arquitectónicos que resultaría gravoso detallar, en los museos se puede respirar mejor: hay más atmósfera y, por ello, más posibilidades de ser y de encontrarse con uno mismo.

Junto a la plácida sensación de holgura, la vida en el museo me ha resultado particularmente grata por la acertada temperatura ambiente que reina en todas las salas. Para conseguir una climatización adecuada, que actuara como un caparazón climático que aislase el interior, se habían tenido en cuenta la conveniente circulación del aire, la eliminación de la polución atmosférica, las propiedades estéticas del edificio, el clima de Coblenza y,

por supuesto, las condiciones específicas de las obras que se expondrían en cada sala. A este propósito, se determinó que todas las salas dispusieran no sólo de un higrómetro y de un termostato –que controlasen la humedad y la temperatura–, sino de un sistema de ventilación que renovase el aire y evacuara la polución. Tal mecanismo actuaba con un complicado procedimiento de filtración, depuración y selección de los gases, capaz de rechazar de inmediato todos los perjudiciales. Así las cosas, se debería caminar por el museo como quien pasea por un parque: tomando una bocanada de aire, silbando y respirando a pleno pulmón.

De vuelta a casa, mientras atravesaba el jardín romántico, atolondrado por la multitud de pequeños episodios que habían marcado la jornada, me acostumbré a repasar cuanto había vivido en las últimas horas con la amorosa avidez del coleccionista; y, lo que todavía era mejor, me deleitaba con el pensamiento de todo lo que me aguardaría en el mismo lugar al día siguiente.

Hasta que no vayamos al museo como quien va al campo, a pasar un día de excursión, no habremos comprendido qué es un museo. Hasta que no vayamos al campo como quien va a un museo, no habremos comprendido por qué nos gusta tanto la naturaleza a los que vivimos en la ciudad, sobre todo a medida que envejecemos y deseamos retornar a lo esencial.

5

Fuera por la gran altura de los techos, bajo los cuales tenía la sensación de que respiraba mejor, o por la notoria y singular belleza de las mujeres que visitan los museos –incomparablemente más atractivas que las que frecuentan los teatros o conciertos–, o fuera incluso por el típico uniforme de los vigilantes, sobrio y gris, que como todo uniforme –sea civil, militar o eclesiástico– siempre ha ejercido sobre mí una asombrosa fascinación, desde muy joven me sentí extrañamente atraído por el museo y por la vida que creía que se desarrollaba en su interior.

Antes de entrar en el Museo de los Expresionistas por primera vez,

cuando era un estudiante universitario y, desde luego, mucho antes de la pormenorizada primera visita que hice poco antes de ser contratado, aquel lugar ya me atraía como ningún otro lo ha logrado después en una medida comparable. Yo pertenecía a ese lugar –lo veía con toda claridad–, si bien todavía hoy me resulta difícil precisar el momento exacto en que esto se me hizo evidente: había nacido para estar allí; podía viajar a donde me viniera en gana y buscar tanto cuanto me apeteciese, pero aquél, sólo aquél, era mi territorio.

Durante algún tiempo me dije que mi pasión por el museo nació aquella primera visita, tan inocente como meticulosa, que haría poco antes de ganar la plaza vacante como empleado. Acababa de cumplir treinta y cuatro años cuando realicé aquel primer itinerario, lleno de una gravedad solemne y, al tiempo, con una curiosa y placentera sensación de ligereza. Una certidumbre incontestable, casi física, latía en mi corazón: me estaba acercando a mi patria, me encaminaba hacia lo que solemos denominar «yo». Más tarde he recordado a menudo aquella primera visita y me he imaginado sonriendo; al imaginarlo, he sonreído de nuevo, a sabiendas de que tanto la sonrisa pasada como la presente sólo podían expresar mi bienestar: un bienestar que se hizo casi insoportable al traspasar el umbral del edificio, es decir, junto a la portería y al guardarropa. Aquellos minutos me emocionaron más que los que seguirían, según creo recordar o, al menos, según he recordado durante estos últimos veinticinco años.

Aquel día llevaba una cartera de cuero marrón bajo el brazo, que dejé en el guardarropa no sin cierta preocupación: temía que la encargada, una mujer de aspecto poco fiable, decidiera abrirla sin mi permiso y descubriera que estaba vacía. Llevar aquella cartera, aunque fuese vacía, en aquel primer día de visita era importante para mí, no fuera nadie a pensar que llegaba al museo con las manos en los bolsillos. Así que deposité mi cartera de cuero marrón con manos temblorosas sobre el mostrador. Aunque Herta Loeffler, la *guardarropera*, no la abriese –cosa poco probable–, no habría sido tan inadmisibles que se hubiera dado cuenta de lo poco que pesaba. Pero –me reprochaba yo, demasiado tarde para semejantes reproches–, ¿por qué no

habría metido en aquella cartera un bocadillo, un libro, una carpeta con legajos...? Consideré entonces que Frau Loeffler –con quien más tarde trabaría una hermosa amistad– debía haber advertido mi resquemor. Por eso, no me sorprendí demasiado cuando creí oír su recriminación.

–Querías engañarnos, ¿no? –dijo acusadora y con ojos escrutadores–. Pensabas que aquí no se abrían las carteras, ¿no es eso?

Pero no, por fortuna Herta Loeffler no dijo nada de todo esto, si bien eso fue lo que yo esperaba oír y lo que casi diría que oí.

Pocos minutos antes de traspasar las puertas giratorias, todavía en los jardines románticos del Schwarzenberg que hay frente al edificio, me detuve algunos segundos a contemplar la imponente arquitectura que me cobijaría el resto de mis días. Poseído por una rabiosa alegría, casi infantil, una risa fresca y burbujeante brotó de mis entrañas. Sí, me puse a reír frente a esa fachada, sorprendido una y otra vez de hallar en mi boca aquella explosión de risa tan desconocida como descarada.

Más tarde, ya en casa, busqué el calendario y marqué en rojo aquella jornada inolvidable, decidido a celebrarla en privado por encima de cualquier otra, práctica a la que soy fiel todavía hoy.

Cuanto más recapacito sobre mi felicidad ante el umbral del edificio y sobre mi risa frente a su fachada, tanto más concluyo que lo decisivo sucedió antes de emprender aquel paseo: un paseo que comprendí que sería determinante antes incluso de iniciarlo. Por eso mismo abrí mi viejo callejero de Coblenza, dispuesto a buscar el lugar preciso en que se enclavaba el museo. Pero, a decir verdad, no era ésa exactamente mi pretensión, puesto que había pasado junto a ese edificio de imponente arquitectura muchísimas veces y, en consecuencia, sabía perfectamente dónde se ubicaba ese museo. Si abrí el callejero fue porque necesitaba ver en pequeño lo que más tarde vería en grande. Quería poner el dedo sobre la calle en que pronto pondría los pies. Precisaba viajar al museo antes con el deseo que con el cuerpo. Como era de esperar, encontré muy pronto esa calle, aunque actué como si no la hubiese hallado: aproximando lenta y dubitativamente mi dedo índice al punto en que

debía encontrarla.

–¡Aquí está! –grité, como si quisiera engañar a un supuesto espectador que, quién sabe desde dónde, pudiese estar observándome en aquel instante.

El nombre de la calle del museo, que yo conocía perfectamente, no era para mí algo irrelevante. Tenía que ser un nombre hermoso y sugestivo o, al menos, un nombre que, sin ser hermoso ni sugestivo, resultara evocador. Leí: «Herrengasse». Me gustaba. Ignoro qué habría hecho en caso contrario.

Ya de camino, con el callejero de Coblenza en el bolsillo de mi abrigo (¡por si me perdía!), atravesé los jardines románticos del Schwarzenberg, encantado de tener que pasar por aquel lugar, así como junto a la estatua que se erige en honor de Guillermo I en una de sus plazoletas. Con una ligera inclinación de cabeza, presenté mis respetos a esa monumental estatua, convencido ya, desde aquel primer saludo, de que así sería como saludaría a diario, de camino al trabajo, al emperador.

•

La entrada al Museo de los Expresionistas podía realizarse por la puerta giratoria principal, también llamada Nolde; por la del parque, desde donde se llegaba al patio de las columnas, clausurada desde hacía algún tiempo; o por la puerta Dix, utilizada habitualmente por los empleados y sólo en contadas ocasiones por el público. A pocos metros de la puerta Nolde había una enorme estatua de Nolde frente a un caballete, y junto a la Dix una estatua de Dix con un larguísimo pincel que el pintor empuña como si fuera una espada. Antes de sortear el riguroso control policial, situado en la entrada, eran muchos los visitantes que se quedaban ante aquellas estatuas durante largo rato con patente y llamativa concentración: parecían estar esperando que las figuras les hablasen para dictarles algún oráculo.

Bajo la inspección de un guardia de seguridad, mientras pasaba por una de esas máquinas que detectan objetos metálicos, llegué por un momento a creer que estaba entrando en un lugar peligroso. En realidad, empecé a ser un individuo efectivamente peligroso desde que tuve que pasar por aquellos detectores de metal. No niego que sentí el impulso de infringir alguna

disposición, y que hasta eché de menos no haber burlado de alguna forma todo aquel control. Acaso por haber presenciado el escándalo que se había producido a causa de un pobre anciano que, sin ánimo de violar ninguna norma, había entrado en el recinto con su paraguas, cosa terminantemente prohibida.

A juzgar por la expresión de quienes nos encontrábamos aquella mañana en la nave circular a la que se accedía nada más entrar, existía en muchos visitantes un incómodo y breve desconcierto: casi todos mirábamos a izquierda y a derecha, con dudas sobre qué camino tomar; nos escrutábamos con timidez, pensando si acaso deberíamos saludarnos, unidos como estábamos por la misma coyuntura y sensación.

Del techo abovedado colgaba una vieja lámpara, cual excrecencia. Un turista miró hacia arriba y, por un momento, creí que consideraba aquella dirección como uno de los caminos posibles.

Hizo entrada entonces, en aquella nave circular, un ruidoso grupo de mujeres, quizá provenientes de Hirschstetten, o de Raffén, una población cercana a Coblenza y famosa por la fealdad de sus habitantes. Buena parte de aquellas mujeres gritaban y gesticulaban, visiblemente nerviosas. Estaban contentas de haber conseguido salir, quizá por vez primera, de sus tristes y oscuros barrios periféricos, donde todavía hoy se tiende la ropa en las calles. Para muchas aquella era su primera visita a un museo. También, probablemente, la última.

Tras un pequeño mostrador, todavía en la nave circular, bajo un rótulo que rezaba INFORMACIÓN, una jovencísima señorita, ataviada con un gracioso uniforme, se enfrascaba en la lectura de una novelucha de páginas amarillentas. Convencido de que lo último que aquella azafata desearía en aquel instante era, seguramente, informarme, me dio apuro abordarla y fastidiarla con mis preguntas. Pero sentí curiosidad por saber qué estaba leyendo y, por ello, me acerqué a su mostrador sin titubear. La azafata-niña tardó en percatarse de mi presencia. No me había equivocado al considerar que no deseaba que se la interrumpiera. Avergonzado por mi atrevimiento,

más que ofendido por su indiferencia, desistí de mi tentativa y me alejé. Pues bien, apenas había empezado a alejarme, fue cuando ella me miró y hasta llegó a sonreírme. Con una mirada tierna y discreta, aquella azafata-niña agradecía sin palabras mi cortesía.

A pocos metros de aquel mostrador había un estante abarrotado de los llamados audio-guías, unos aparatos gracias a los cuales, a cambio de un módico precio, podían escucharse grabaciones explicativas. Ignoro por qué me detuve tanto tiempo frente a ese estante, y ni mucho menos puedo explicar la razón por la que leí con tan vivo interés los carteles en que se especificaban las diversas lenguas de aquellas audio-guías: inglés, francés, italiano, portugués...

Una chica de extraordinario parecido a la que poco antes había visto tras el mostrador de información dijo entonces con aflautada voz:

—¿Puedo ayudarle en algo?

Turbado por la similitud entre ambas señoritas, señalé cuál era la audio-guía que precisaba: la de la banderita checa, ¡una lengua de la que no sé ni una palabra! Abonado el importe y embelesado por la voz de aquella segunda azafata, me marché con el auricular en el oído, mientras escuchaba una incomprensible y sensual voz extranjera. De modo que fue acompañado por aquella desconocida voz, como fui deslizándome en aquella ocasión de sala en sala.

Todavía tuve que sortear un obstáculo más antes de abandonar aquella nave de techos abovedados, donde las lámparas colgaban cual excrecencias: AMIGOS DEL MUSEO, anunciaba un rótulo sobre otro mostrador. Una señora de avanzada edad me miraba con ojos suplicantes por encima de sus gafas de pasta de colores tras aquel nuevo mostrador. Tuve la impresión, casi la seguridad, de que, si me acercaba a esa mujer, no me preguntaría si deseaba ser amigo del museo, sino de ella, por lo que decidí ser cauto y alejarme discreta y silenciosamente.

La inusitada esbeltez y longitud de las piernas de la vigilante, enfundadas en unas medias negras y tupidas, fue lo que mayormente captó mi atención al entrar (¡por fin!) en la primera sala. Maravillado de hecho, a punto estuve de acercarme hasta la dueña de aquellas hermosas piernas para rogarle que volviese a cruzarlas, pues las había descruzado poco después de mi entrada, quizás en atención a mi persona. Como si hubiera escuchado mis deseos, aquella vigilante cruzó de nuevo sus piernas y, enseguida, como si adivinara mi secreta satisfacción, volvió a descruzarlas una vez más, dejándome en la desolación más profunda. Nadie de los presentes, absolutamente nadie, miraba ya las pinturas en esa sala, sino sólo las piernas de la vigilante, quien las cruzaba y descruzaba una y otra vez, con escasos segundos de intervalo, consciente de la atención de que era objeto.

Tanto como me espantan las mujeres que van a los museos en grupo, me atraen aquellas que encuentro solas, como perdidas, por quienes suelo sentir verdadera devoción. Con casi todas ellas quisiera conversar; con muchas podría iniciar lo que hoy se llama una aventura o una relación. Al sentirse observadas, algunas de ellas, tímidas o coquetas, me sonríen. Actúan como si pudiéramos conocernos con gran facilidad en virtud de la complicidad que nos da nuestra común y presunta afición por el arte. Cuando se sitúan frente a un cuadro, estas mujeres solitarias parecen interesadas por la obra que tienen enfrente y, entonces, es cuando llegan a parecerme verdaderamente interesantes. Tras veinticinco años al servicio de esta institución, reconozco de inmediato sus expresiones, de cuya interpretación no me cabe la menor duda. Aunque sepa que nada les diré, a menudo voy tras ellas: me entusiasman sus bolsitos de charol, me emociona la precisión de su manicura, el olor de sus perfumes y sus peinados de peluquería. Siempre quedo hechizado ante el tintineo de sus pulseras y el inconfundible crujido de sus impermeables cuando caminan.

La vigilante de las piernas largas estornudaba dos veces seguidas cada pocos minutos, siempre dos, como si no bastara con la primera para que todos los presentes encontráramos la perfecta excusa para volvernos hacia ella, conforme deseábamos. Sin estar constipado, yo mismo saqué mi pañuelo de bolsillo y me soné ruidosamente. Poco después observé cómo un visitante iba

de un cuadro a otro con las manos en los riñones, y también yo di algunos pasos de ese modo –con las manos en los riñones–, sin que realmente me dolieran. Había en mí, pues, cierta tendencia a la imitación, al menos mientras permanecía en el museo. Acaso en todos cuantos visitábamos aquellas salas.

Entre cada serie de estornudos, la vigilante de las piernas largas y enfundadas tosía penosamente. Sin apenas recapacitar, saqué un caramelo del bolsillo y se lo ofrecí.

–¿Quiere uno? –le dije.

Y ella lo cogió, alzando las cejas en señal de sorpresa.

Admiré cómo aquella vigilante, de largas piernas, desenvolvía mi caramelo de menta y cómo se lo metía en la boca, algo azorada por el descaró de mi curiosidad. Agathe Epstein –que así se llamaba aquella mujer, según sabría después– me miró entonces con ojos vidriosos, primero con el carrillo izquierdo hinchado, a causa del inusual tamaño del caramelo; y luego con el derecho, adonde lo había desplazado, quizás avergonzada por mi modo de observarla. En la mirada de aquella desconocida detecté de pronto un agradecimiento muy profundo, casi animal. No era en absoluto el agradecimiento que corresponde a quien recibe un caramelo de un desconocido que la ha oído toser y estornudar; ni siquiera era el agradecimiento de quien lo recibe de un viejo y solícito amigo. No, el agradecimiento que reflejaban los ojos vidriosos de aquella vigilante constipada era más sublime, más dramático si cabe: era un agradecimiento exagerado, exageradísimo, como si al recibir aquel caramelo se hubiera cumplido su deseo más acariciado e irracional. O como si me hubiese escuchado decir que era la mujer de mis sueños y que la amaba.

Difícilmente habría podido saberse si aquella mañana en el museo era de primavera o de verano, si era de día o de noche, si estábamos en Alemania o

en el extranjero. Ni tan siquiera estaba seguro de quién era ese hombre tan parecido a mí que vagaba de una sala a otra y de cuya identidad no habría dudado en cualquier otra circunstancia. Tal vez fuera precisamente eso lo más agradable: la suave disolución de los contornos, la apacible fusión con el lugar, fuera de todo tiempo.

Tardé algunos minutos en comprobar que cada tres salas había un extintor y no quedé tranquilo hasta que pude verificarlo varias veces. Así era: dos salas sin extintor y una con él, en la esquina. Hasta que no di con aquella regularidad, creí que los responsables del museo habían juzgado más importante proteger las obras de Gauguin que las de Kirchner y Munch, por poner un ejemplo; más las de Chagall que las de Schiele o Kokoschka. Pero debo advertir que no permanecí en las salas en razón de lo mucho o poco que me gustasen los cuadros que en ellas se exponían, sino según lo simpática que me resultaba la gente con que me encontraba –dictamen al que llegaba tras valorar su compostura y, sobre todo, la expresión de su semblante.

En aquella primera visita, la principal impresión que me produjeron los vigilantes, de quienes muy pronto sería colega, fue su aspecto de extranjeros. En efecto, tanto por el modo con que se desplazaban como por sus facciones, poco habituales entre las gentes de mi país, aquellos hombres y mujeres uniformados me parecieron eslavos o húngaros, quizás escandinavos, pero en ningún caso alemanes. Temía que no entendieran mi idioma, si es que me animaba a formularles alguna cuestión o a comunicarles –como deseaba– que muy pronto también yo sería uno de ellos y vestiría su uniforme.

El vigilante de la Munch, por ejemplo, caminaba de un lado a otro de la sala como si estuviera en una celda; no caminaría de otro modo si en lugar de vigilar un museo fuera un presidiario o un guardia de seguridad. Lo más llamativo de aquel hombre de rostro alargado y ojos hundidos era su prominente mandíbula inferior. Superada la repulsión inicial, sólo cabía la compasión hacia quien iba por el mundo con una mandíbula tan descomunal. Y tan intensa fue mi piedad por él que a punto estuve de acercarme para preguntarle:

–¿Qué le ha pasado en la boca? ¿Puedo ayudarle en algo?

El aspecto del vigilante de la Munch era llamativamente grave, casi

dramático. Sin duda tenía que haberle sucedido algo grave últimamente, quizá trágico. Caminaba muy rígido y erguido, como un soldado. Llevaba la corbata torcida y los zapatos sucios. Quizá se hubiera molestado al verme entrar, dado que parecía estar a sus anchas en la soledad de su sala. Pero se olvidó de mí en cuanto oyó:

–¡Chsss!

Era el vigilante de la sala contigua, que le llamaba para conversar.

En deferencia hacia mí, los dos hombres empezaron a charlar en voz muy baja, casi inaudible. Pronto, ajenos a mi presencia, mientras yo simulaba estar concentrado en una acuarela, pude seguir su conversación: murmuraban de otro vigilante, llamado Kriegemann, al que tacharon de malnacido y de abyecto. Y de un tal Henn, al que también insultaron, aunque sobre este particular no parecían estar tan de acuerdo. Sin que mediara despedida, pasados unos minutos, conformes ambos en lo indeseable que era el tal Kriegemann, cada uno se retiró a su sala, satisfecho de su murmuración.

•

A una turista se le cayó de las manos un folleto enrollado, probablemente una guía; pero ¿se le había resbalado realmente –como parecía dar a entender con su actitud ausente–, o más bien lo había dejado caer? El vigilante de la mandíbula descomunal y de la espalda recta –a quien entonces empecé a llamar «el vigilante-soldado» y a quien sin duda correspondía la vigilancia de aquella sala– se acercó decididamente al folleto caído y lo tocó con la punta del pie. En lugar de actuar conforme a lo previsible –recogiéndolo y devolviéndolo a su descuidada propietaria–, Maxglan (más tarde sabría que ése era su nombre) se alejó con la espalda todavía más recta y la mandíbula aún más pronunciada, como si no hubiera visto nada de todo aquello. Fue entonces cuando se dio cuenta de que yo le observaba.

No abandoné la sala sin preguntarme por qué el vigilante-soldado no habría recogido aquel folleto.

Al darme la vuelta, comprobé que me seguía –actividad en la que persistió a lo largo de cuatro salas–. En cuanto yo abandonaba una sala,

también la abandonaba él, pisándome los talones y acompañándome a donde yo me dirigiera. Si me quedaba largo rato frente a un cuadro, por ejemplo, también él permanecía ahí, y siempre hasta el preciso instante en que yo me retiraba. Es más: si retrocedía sobre mis pasos, también él retrocedía, como si fuera una sombra. ¿Estaría persiguiéndome? ¿O era yo quien le seguía a él? Desconfiaba de mí –eso parecía claro–; pero ¿por qué razón?, me preguntaba yo, alterado por este pequeño suceso. Después de todo, era a él a quien cabía censurar por no haber recogido aquella guía o prospecto, no a mí.

Cuanto más estrecha era su vigilancia (y al entrar en la Sala Pechstein se situó casi junto a mí, olfateándome como un sabueso), mayores eran mis deseos de cometer alguna infracción, por pequeña que ésta fuera: no sé, tirar al suelo otro prospecto enrollado, para darle a entender que había visto lo sucedido cuatro salas atrás; o, qué sé yo, tocar ante sus narices una preciosa mesa de nácar, sobre la que había un letrero que rezaba: BITTE NICHT RÜHREN. PLEASE DO NOT TOUCH. PRIÈRE DE NE PAS TOUCHER. SE RUEGA NO TOCAR. En un alarde de osadía, hasta le habría sacado la lengua para escapar acto seguido a la carrera, como hacía cuando era un niño.

Fueron muchos los visitantes que tocaron aquella mesa de nácar, con un dedo sólo, arrastrándolo de un extremo al otro, o con varios, que era lo más común. Azuzado por el espíritu de la desobediencia, al que extrañamente me veía incitado desde mi entrada en el museo, aproveché un descuido del vigilante-soldado, cuya poderosa mandíbula se me antojaba cada vez más inofensiva, para tocar yo mismo aquella mesa –ahora puedo confesarlo.

•

Para librarme de su persecución, tomé asiento en el único banco de la Kokoschka, no sin antes preguntarme si también aquel banco sería un objeto artístico, como la mesa de nácar de la sala anterior. Cuando me cercioré de que podía sentarme sobre aquella superficie pulcra y brillante, lo hice con cierto recato, temeroso de que el vigilante-soldado, todavía cercano, pudiera reprochármelo con algún movimiento de su poderosa e inofensiva mandíbula. Enseguida llegaron otros dos visitantes y se acomodaron a mi lado.

El cuadro que tenía frente a mí era, sin duda, un lienzo valioso, protegido como estaba por un cordel que disuadía al visitante que pretendiera acercarse. Pero ¿estaban ahí aquellos pivotes y aquel cordel realmente para mantener a los curiosos a distancia? Aquel artefacto disuasorio, ¿no era precisamente lo que avivaba las ganas de aproximarse lo más posible a esa obra de arte, tan protegida?

Aquel era un cuadro que yo conocía bien: lo había visto siendo un niño en un libro escolar. Quedé maravillado al comprobar cómo desafiaba aquella pintura las leyes del tiempo para colocarse de nuevo ante mis ojos, ahora en su versión original. De modo que sentí que el niño que yo había sido empezaba a revivir, con lo que no pude por menos de acordarme de mi padre, a quien horas antes había dejado en casa, arropado en su manta de piel de camello, con la mirada perdida y una mano sobre la otra.

8

Algunos turistas caminaban con las bocas abiertas, agarrados unos a los brazos de los otros, como si temieran perderse en alguna sala. Reparé en cómo una señora, posiblemente japonesa, con un vestido del mismo color que el del extintor, ¡sonreía frente a cada una de las pinturas! Se situaba al principio muy seria ante cada cuadro –casi parecía compungida–, pero a los pocos segundos siempre terminaba por sonreír, conforme observé en varias ocasiones. ¿Le pondrían Grosz y Schiele de buen humor? ¿Le haría gracia la historia de la pintura en Occidente?

Lo extraordinario era que ante determinados cuadros, aquella japonesita no se limitaba a sonreír, sino que ¡hablaba en voz baja! Pero ¿hablaba simplemente consigo misma –me pregunté– o con la pintura?

También había, no muy lejos de aquella señorita, un hombre de nariz llamativamente larga, cuyo rostro pedía a gritos que algún pintor lo retratase para inmortalizarlo. Junto a él, un joven discapacitado, acaso su hijo, pasaba

largo rato frente a cada cuadro, completamente inmóvil. ¿Qué sentiría y pensaría aquel chico de todas aquellas pinturas? ¿Sonreiría también él y hablaría con los cuadros, como hacía la japonesita de la sala anterior?

Ante el mismo Van Gogh se detuvo poco después un caballero, que pasó larguísimos minutos limpiando los cristales de sus gafas. Concluida esta operación, el visitante miope se alejó con las piernas muy abiertas. Caminaba con la mano derecha muy hundida en el bolsillo del pantalón, como temeroso de que le robaran la cartera. Luego se detuvo junto a una mujer con un gorrito de aspecto ruso, a quien observó detenidamente (quizá se había limpiado las gafas con este fin).

Por su modo de vestir, así como por la solemnidad de sus andares, resultaba evidente que aquella dama del gorrito ruso no había venido al museo tanto para ver como para ser vista.

Éste era también el caso de una pelirroja de botas altas que llevaba unos prismáticos colgados del cuello. ¿Qué pretendería en el museo con aquellos prismáticos?, tuve que preguntarme. A esa joven de botas altas me la encontraba cada dos o tres salas; y fue a partir del tercer encuentro, dado que nuestros ojos se cruzaron, cuando comencé a saludarla: primero con un simple alzamiento de cejas, luego con una sonrisa —que ella decidió corresponder— y, al final, con ciertas formas de cortesía. Éramos como dos viejos amigos que visitaban el museo por separado para no dejarse condicionar por la apreciación del otro.

Confíe en que me encontraría con aquella desconocida a la salida del museo, acaso para intercambiar nuestras impresiones. O quizá tan sólo para agradecerle su misteriosa e inesperada complicidad. Pero no fue así, y me extrañó: estaba convencido de que el destino nos brindaría un último encuentro para despedirnos.

Así como el azar parecía empeñado en unirme a la chica de los prismáticos, con quien me topaba una y otra vez, ese mismo azar —o eso aventuré— separaba a un hombre de cabello engominado de quien presumiblemente sería su esposa, a quien siempre dejaba atrás. Parecía como si aquel caballero

tan peinado hubiese acudido al museo precisamente para desembarazarse allí de su señora. Imaginé –no pude por menos– que aquella mujer debía estar viviendo una existencia completamente subordinada a ese hombre, al que amaba sin condiciones. Si las acciones de los seres humanos, motivadas por sus más elementales pasiones, resultan casi siempre incomprensibles, esta habitual incomprensión se multiplicaba en mí ante aquella desconocida que corría angustiada, casi jadeante, tras el tipo del cabello engominado.

Y vi también, en fin, a un guía que movía las manos como si en ello le fuera la vida; a una niña con gafitas, trotando e imitando el relincho del caballo; a un hombre calvo que parecía dispuesto a boxear en un cuadrilátero; a un profesor con una gabardina bajo el brazo; y a un chico con los dientes de conejo; y a una mujer con los pechos prominentes. Y vi –y quizá fuera esto lo principal– cómo se transformaban los rostros de todas aquellas gentes, conforme pasaban de sala en sala o de cuadro a cuadro: ceñudos o aburridos, asombrados o indiferentes, conmovidos, satisfechos y orgullosos, como si fueran ellos los autores de los cuadros que se exhibían.

Merece la pena ir a un museo sólo para ver los rostros de los visitantes. Y es que todos esos rostros, fuera del recinto del museo, no son ya en absoluto los mismos: la emoción se borra entonces de sus facciones como se borra lo escrito en tiza de una pizarra.

En la última sala que visité aquella mañana había dos parejas: una de jóvenes y otra de viejos. Me pareció que era él quien conducía a ella en la pareja de jóvenes; en la de viejos, en cambio, era ella, sin duda, quien le guiaba a él. En aquellas cuatro personas vi condensado todo el misterio del amor, todo el misterio de la vida misma. Y me pregunté si habría algún lugar en el mundo como aquel museo, donde sucedían tantas cosas, pese a que aparentemente nada sucedía.

De pronto escuché a dos jóvenes extranjeras conversar en mi lengua con un acento típicamente americano. Sin duda que habrían podido hablar en inglés; pero, deseosas de practicar mi idioma —o eso supuse—, aquellas voluntariosas jóvenes se esforzaban por hacerlo en alemán. Su tesón logró conmoverme. En su visita al museo les habría gustado, seguramente, haber sido acompañadas por algún joven nativo: alguien que enriqueciera su léxico y que corrigiera sus frecuentes errores gramaticales. Y, ¿no podría ser yo, después de todo, ese buscado amigo alemán? ¿No cabía la posibilidad de que aquellas veinteañeras, como tantos y tantas antes que ellas, hubieran acudido al museo en busca de un amor? Alentado por este presentimiento, comencé a seguir con disimulo a las turistas norteamericanas, menos conmovido ya por el tesón de su aprendizaje y más por el desvalimiento que a menudo caracteriza a quien está lejos de su patria.

Tras ensayar mentalmente algunas posibilidades con que introducirme en su conversación y habiendo imaginado con qué bromas salpicaría mis palabras, perdí de vista a las norteamericanas en la Sala Chagall (¿podía haber sido en otro sitio?). Fue por causa, naturalmente, de otra chica, que —por el modo en que se deslizaba de una sala a otra y de un cuadro a otro— más parecía un ángel que una persona. El cabello de aquella nueva joven, esponjoso y delicado, parecía agitado por una brisa que, por extraño que resultase, sólo le afectaba a ella. Pero también terminé perdiendo a esta muchacha, esta vez en la Mondrian: había visto cómo entraba allí, —estoy seguro— pero todavía hoy no puedo explicarme cómo pudo salir. Definitivamente, no había podido escaparse de un modo natural —concluí—. Y ésta fue la idea que me llevó a pensar en su carácter angélico o sobrenatural.

Cuando ya casi había olvidado a mi inesperado ángel, relegándolo al mundo de las ilusiones, pude distinguirlo una vez más, y nuevamente fui tras él. Pero aquel espíritu celeste, raudo e inasible, volvió a evaporarse, y esta segunda vez me costó más aceptar mi derrota. Retorné a las salas anteriores, al punto en que lo había perdido, al punto en que lo había encontrado, al punto en que hubiera querido hallarlo. Nada: se había volatilizado. Algunas salas más adelante una nueva mujer me sobresaltó por su parecido con mi ángel. Pero este ángel no era ni tan rubio ni tan fugaz; de hecho, no

desaparecía nunca, por mucho que yo lo persiguiera.

Todavía me toparía con mi ángel otra vez a lo largo de aquella primera y memorable visita. En esta tercera ocasión fue en la tienda de los *souvenirs*, que era con diferencia lo que más captaba la atención de los turistas. Atraído por la muchedumbre, comprobé que en aquella tienda se vendían todo tipo de objetos, por remota que fuera su alusión a los cuadros expuestos y al expresionismo en general. Sin ánimo de agotar el sinfín de artículos que allí podían adquirirse, sólo de memoria recuerdo que había llaveros, vasos, jarras, platos, camisetas, cuadernos, calendarios e, incluso, abanicos en los que, con mayor o menor fortuna, se reproducían algunos de los principales motivos pictóricos de los expresionistas. También había ceniceros, estatuillas, bomboneras, abrecartas, collares, pañuelos, corbatas, guantes, pitilleras, bolsos, monederos, así como láminas o reproducciones de diferentes tamaños de algunos de los cuadros expuestos. Que pese a la tienda era pequeña, allí había sitio suficiente para bolsas, almohadas, paraguas, gorras, postales, separadores de libro, posavasos, rompecabezas, juegos de cartas, copas de licor, broches, pendientes, lápices, bolígrafos, muñecos de peluche, cajas de cerillas, tapices, ajedreces, pitilleras, libretas, gomas de borrar, vasijas, plumas estilográficas, palitos de incienso, velas... Junto a la inmensa variedad de mercancías, de la que sólo he dado una pequeña muestra, me llamó la atención la asombrosa paciencia de los turistas, capaces de aguardar largos minutos hasta llegar al mostrador, donde observaban todo con un interés infinitamente superior al que experimentaron ante los cuadros.

Pero mi ángel, rubio y fugaz, no estaba entre toda aquella gente. A ese ángel mío nunca pude verlo cara a cara; sólo lo distinguí de lejos, y de espaldas, y una vez, sólo una, de perfil, por lo que mi idea de su semblante únicamente puede ser aproximada. Han pasado ya tantos años desde que me crucé con aquel inolvidable ángel que no sé ya si de verdad lo vi, como sostuve entonces. Quizá me dije tantas veces que realmente lo había visto que terminé por creérmelo o quizá todo pueda explicarse por mi ardiente deseo de que existiese un ser como aquél.

Un silencioso grupo de niños hizo su aparición acompañado por su maestra. Por respeto al resto de los visitantes, o por veneración al lugar en que se encontraba, aquella maestra daba sus explicaciones en voz muy baja, prácticamente susurrando, como si contara un secreto a sus pupilos, consiguiendo así de ellos una atención que no habría logrado de otra manera.

En realidad, aquella maestra apenas explicaba.

–¡Mirad! ¡Mirad qué bonito es! –se limitaba a decir–. ¡Y éste! ¡Y éste también! –Y a veces, cuando no encontraba palabras para su entusiasmo:

–¿No es bonito? ¿No es bonito? –preguntaba la maestra susurrante, una y otra vez.

Contagiados por ella, también los niños susurraban entre sí. Y yo mismo quise hablar susurrando de ahí en adelante, como si eso fuera lo más sensato.

–¿No es bonito? –repetía la maestra incansable.

Quise acercarme a esa mujer.

–Sí, lo es –le habría dicho en un susurro.

Pero me limité a ir tras aquel grupo de escolares durante algunas salas, maravillado por mi gozo, tan hondo como elemental. Junto a esos niños, aquella mañana quise ser niño una vez más, para poder asistir de este modo a las clases de aquella maestra tan entusiasta. Y quise volver a tener siete años, diez, y tener a mi lado a quien me enseñara a maravillarme, sólo a maravillarme, y a susurrar:

–¿No es bonito? ¿No es bonito?

•

Entretenido en la lectura de uno de los paneles explicativos, uno de aquellos niños perdió al grupo y se quedó solo en la Matisse. Repentinamente (yo estaba lejos, no se había percatado de mi presencia) se puso a leer en voz alta una cartela que exponía la vida y obra del pintor. Escuché aquellas palabras como quien escucha un oráculo, como si por primera vez me revelaran su

verdad.

Al comprender que había perdido a su maestra y a sus compañeros, el niño vagó de sala en sala, en la mayor de las soledades. Y de vez en cuando, ante algún cuadro, exclamaba «¡Oh!» o «¡Ah!», pero no porque admirase su belleza, sino simplemente porque le sorprendía y la registraba.

Por un momento me pareció que aquel niño solitario y perdido en el museo sería para mí el mejor guía.

11

Nunca imaginé que la visión de Maria en el patio de las columnas, pocas semanas después de haber sido contratado en el Museo de los Expresionistas, sería tan importante para mí. En realidad, no di ninguna importancia a este hecho, que no duraría, por otra parte, más de siete u ocho segundos, según calcularía mucho después. Hasta que no divisé a Maria por segunda vez en el mismo patio de las columnas o, para ser más exacto, en el esquinazo que puede distinguirse desde la ventana de la Sala Macke –lugar en que la descubrí–, ni siquiera le dediqué un triste pensamiento. Pese a mi aparente indiferencia inicial, Maria –su figura vista desde arriba, quiero decir–, no me había resultado, después de todo, tan irrelevante como creí, puesto que me alegré mucho al verla en el mismo patio y a la misma hora por segunda vez. Aquella coincidencia (el mismo espacio y el mismo tiempo) sólo podía significar que aquella mujer, enfundada en una elegante gabardina, no era una visitante más, sino una apasionada por el arte o, acaso, una estudiosa de los expresionistas. De lo contrario, habría sido inexplicable que visitara el museo a diario durante ocho meses, como de hecho hizo. A lo largo de aquellos ocho meses, apostado en la ventana de la Sala Macke –una de las pocas que dan al llamado patio de las columnas–, atisé día a día, y siempre a las diez en punto de la mañana, la misteriosa figura de aquella desconocida.

Si bien es cierto que cada una de las cinco salas que daban a ese patio ofrecían un ángulo de visión diferente y, en consecuencia, un perfil diverso

de Maria en el instante en que lo atravesaba, también lo es que el punto de mira de la Macke era sin duda el privilegiado o, al menos, aquel desde donde más tiempo podía apreciarse el rápido paso de Maria, que nunca sobrepasaba los ocho segundos.

Tanto me alegré la segunda vez que la vi que tuve que preguntarme por el porqué de aquella emoción, tan fulgurante como irracional. Maria había recorrido muy deprisa el patio de las columnas, enfundada en su elegante gabardina: el cabello largo y ondulado, los zapatos de tacón. Poco antes de las diez en punto, al día siguiente yo estaba expectante frente a la ventana de la Macke, confiado, casi seguro de que también aquel día podría disfrutar de su presencia. En realidad, no sabía aún que miraba por esa ventana para distinguir a la joven de la gabardina; entonces me decía que estaba mirando al vacío, sin una pretensión ulterior. Sin embargo, no pude mantener esta ciega inocencia al atisbar por tercera vez a mi desconocida Maria, que atravesaba rápida y silenciosamente el patio de las columnas. Mi alegría fue entonces tan intensa que casi tuve ganas de llamarla, o de ir corriendo a la sala vecina para contárselo todo a algún colega. ¿Todo? ¿Qué era, en realidad, lo que habría podido contar? Al fin tuve que admitir que me había asomado a la ventana con la intención de ver a la señorita de las diez de la mañana. Y fue entonces cuando empezó lo que he dado en llamar «la aventura del patio de las columnas».

Por la altura de los tacones de su calzado y por el empedrado del patio, lo más probable era que las pisadas de Maria no fueran tan silenciosas como a mí me lo parecían desde mi escondite de arriba. Y es que la ventana de la Sala Macke solía estar cerrada, por lo que no puede sorprender que el paso de aquella señorita se me antojara tan silencioso.

Poco antes de las diez, cuidándome de no ser descubierto por ningún colega, ya al cuarto día de esta particular aventura abrí la ventana de la Macke y contravine la normativa del museo, que prescribía –según rezaba el *Directorio*– mantenerlas normalmente cerradas para la mejor conservación de las obras. Confiaba en que, junto a la visión de mi Maria, pudiera percibir alguno de sus sonidos. Así fue: unos segundos antes de las diez, antes incluso de que distinguiera su figura, oí los tacones de los zapatos de Maria,

tamborileando en el empedrado. Si ya la visión de Maria había logrado conmoverme como nada a lo largo de mis primeros meses como vigilante, mucho mayor fue el impacto cuando a esa visión hubo que añadir el adorable e inconfundible sonido de su taconeo, tan musical. Cuando el silencio que reinaba en la Macke por las mañanas se rompía con aquel alegre repiqueteo, entonces quedaba como obnubilado, embelesado por el ritmo, transportado a un paraíso de difícil definición. Tal era mi desconcierto (y no sólo en aquella cuarta jornada, sino en las muchas que vendrían después) que, una vez finalizadas aquella visión y audición, me quedaba aún mucho tiempo junto a la ventana. Quizás con la vista embobada en el horizonte. En aquellos instantes, hasta que la visión se desvanecía por completo y el sonido se perdía a lo lejos, el patio de las columnas me parecía más vacío que nunca, y mi alma se envenenaba de una nostalgia tan dulce como maligna.

Fue en una de aquellas noches de nostalgia y aturdimiento, mientras regresaba a mi casa inmerso en mis pensamientos y ajeno al mundo exterior, cuando tuve que reconocer que estaba enamorado, el sonido de los tacones había sido determinante. Claro que yo era muy joven por aquel entonces, como lo fui siempre, a cualquiera de las edades en que me enamoré. Pero ¿cómo podía haberme enamorado de una mujer a quien ni siquiera había visto el rostro?, me preguntaba, sin saber si debía espantar o alimentar aquella ilusión. ¿Podía desear a quien sólo conocía por su figura, vista desde arriba, así como por el sonido de sus tacones? Incapaz de conciliar el sueño, daba vueltas en la cama y protestaba a un interlocutor que sólo podía ser yo.

—¡Es ridículo! ¡No sé quién es! ¡No sé nada de ella!

Al levantarme, nada más despuntar el sol, y en el desayuno, mientras untaba las tostadas, y más tarde, de camino al museo, en el jardín romántico, junto al monumento a Guillermo I, también en todos esos momentos continué recriminándome mi actitud.

—¡Es absurdo! ¡Si ni siquiera sé su nombre!

Ya en la Sala Macke, mientras me asomaba a la ventana (eran las diez menos un minuto), proseguí otro buen rato con mis reproches.

—Pero ¿qué estoy haciendo? ¡No puedo enamorarme de alguien a quien no conozco!

Estaba enfadado, asustado por la novedad e intensidad de mi deseo. Pero el miedo y la rabia se disiparon en cuanto apareció la aristocrática figura de Maria, con su sempiterna y elegante gabardina. Al verla de nuevo (¡y cuánto lo había deseado!), al escuchar el único sonido que obtuve de ella durante meses, comprendí que mi enamoramiento no era ridículo sino necesario, que no era absurdo sino comprensible, que nada importaba que desconociera su nombre o su edad, su rostro o su profesión, que sólo una cosa era cierta: mi desmedido amor por aquella figura anónima, tan femenina. Como el muchacho que había sido años atrás, como el que todavía era, desde lo alto de aquella ventana comencé a mesarme los cabellos y a morderme las uñas.

•

El vigesimotercer día tras mi primera visión de Maria, en el preciso instante en que me disponía a ir hacia la ventana donde se había producido la revelación, Laukesch, el vigilante de la Sala Feininger, apareció en el umbral de la Macke.

—¡Hola! —exclamó amistosamente.

Al principio pensé que su visita sería breve, pero empecé a inquietarme al comprobar que mi colega sólo deseaba charlotear y matar el tiempo. Laukesch me hablaba (imposible recordar de qué) y yo pensaba que por su culpa perdería mi cotidiana y nutritiva *visión de Maria*. Esta posibilidad no quería ni considerarla. A todo lo que Laukesch me preguntaba, siempre en un tono correctísimo y afable, yo respondía con monosílabos y, cuando no era posible, con evasivas, en el desesperado intento de que comprendiera que no deseaba su conversación. Si no se marchaba enseguida, me vería privado de la *visión de Maria*: eso era lo único que tenía en la cabeza, de modo que no podía seguir en absoluto lo que Laukesch me comentaba. Veía cómo movía los labios —eso sí—, cómo reforzaba con sus manos lo que probablemente decían esos labios; pero no entendía nada, casi ni lo escuchaba. Dejando de lado mis torpes intentos para que mi descortesía no le resultara ofensiva, empecé a mirar hacia la ventana.

—¿Qué te pasa? —preguntó Laukesch, hacia quien hasta entonces no sentía

animadversión ninguna.

No lo oí. Tuvo que repetirme la pregunta.

–¿Te pasa algo? –dijo.

–¡No, nada, nada! Estoy cansado –respondí al fin.

–Tienes que cuidarte –replicó Laukesch.

Me pareció que aquélla sería su última intervención.

–Sí, sí –añadí, temblando de impaciencia. Todavía confiaba en que se iría de un momento a otro y que, finalmente, me dejaría a solas.

Oí el taconeo de Maria en el patio de las columnas: tac, tac, tac... ¡Era ella! ¡Estaba seguro! Laukesch tenía que marcharse. Tac, tac, tac...

–¡Vete, Laukesch! –podría haberle dicho, expulsándole de mi sala.

O:

–¿Puedes hacer el favor de dejarme solo?

No dije nada de aquello (¿cómo habría podido?) y Laukesch no se marchó. Aquel buen hombre continuó impertérrito moviendo sus labios y hablándome de su esposa, o de su infancia, o de una reyerta con uno de los vecinos de su inmueble, no lo sé, no me acuerdo. Los gruesos labios de Laukesch se movían mientras yo escuchaba angustiado los tacones lejanos de Maria: tac, tac, tac... (¿alejándose?, ¿acercándose?). Pedí al Cielo que aquéllos no fueran los tacones de Maria, sino los de alguna otra mujer que, como ella y a la misma hora, y hasta con los mismos zapatos, atravesara *nuestro* patio de columnas, escenario perfecto y secreto de *mi* ilusión.

Al constatar mi total desinterés (ya ni siquiera lo miraba ocasionalmente), Laukesch terminó por marcharse y, en cuanto lo hizo, quizás antes de que abandonara mi sala, me precipité hacia el ventanal, por si aún estaba a tiempo de ver a mi amada. Aunque aguanté inmóvil cuanto pude –en el vano intento de que mi imagen no quedara todavía más cuestionada–, no descarto que mi compañero Laukesch me viera abalanzarme, lleno de ansiedad.

Con la respiración agitada y el corazón hecho trizas, comprobé que Maria ya se había ido, que había pasado por su patio de columnas –el nuestro– sin que yo la hubiera divisado: era la primera vez, desde que la había conocido, que sucedía algo así; y me sentí de pronto muy cansado, como si hubiera hecho un esfuerzo colosal.

•

No es preciso que subraye con qué gran ilusión acudía al trabajo durante aquellas semanas, ¡qué digo semanas!, durante aquellos meses que duró mi primer enamoramiento en el museo (luego habría otros). No es necesario que recalque cuánto esperaba yo que sonaran las diez, y cuánto recordaba lo que había sucedido (siempre lo mismo) cuando las diez ya habían pasado.

Cada mañana, antes de ir al museo, me acicalaba como nunca hasta entonces, como si ella fuera a verme: me ajustaba la corbata, pese a que nunca me han gustado las corbatas ajustadas; apuraba el afeitado como en mi más tórrida adolescencia, que pasé obsesionado por la escasez de mi barba; planchaba mi uniforme, mi querido uniforme, como si ese día fuese aquel en el que le declarararía mi encendido amor.

Nunca me preocupé por averiguar quién era aquella joven: su nombre, edad, domicilio, profesión... No moví un dedo para conocer a Maria, para hacerme el encontradizo o propiciar un encuentro de apariencia casual. Si el destino la había puesto ante mis ojos, allá en el patio de las columnas, ese mismo destino la pondría de nuevo frente a mí, me decía yo en ese dulce y penoso mar de dudas en que suele debatirse cualquier enamorado. Y así fue: todo sucedió como si, efectivamente, las estrellas lo hubieran dictaminado. La suerte fue conmigo indulgente una vez más, y del modo y manera en que lo había deseado, pero como nunca supuse que podría suceder.

Maria estuvo a muy pocos pasos de mí algunos días después: yo me encontraba en la Sala Macke, como siempre, solo, como casi siempre, viendo los cuadros sin mirarlos verdaderamente. De pronto, el inconfundible sonido de sus tacones. Sólo podía ser ella, no habría confundido aquel taconeo con ningún otro.

Como el reo que sabe que su hora se aproxima, miré temeroso hacia la Sala Delaunay, de donde provenía aquel familiar taconeo, cada vez más cercano y amenazador. La buena estrella estaba de mi parte, sí, pero sin darme tiempo a preparar un posible diálogo o a elaborar una estrategia amorosa, sutil e infalible. Faltaban pocos segundos –nueve, ocho– para que

podiese ver la figura de Maria abandonando la Sala Delaunay y entrando en la Macke; no podían quedar más de siete segundos, seis (los mismos que tardaba en atravesar el patio de las columnas), cuatro, tres...; de un momento a otro vería a la mujer de la gabardina frente a mí (acaso sin gabardina, pues estábamos dentro del edificio); dos, uno: tendría que decirle mi nombre –era lo natural–, preguntarle el suyo –era lo correcto–, iniciar la conversación que tanto había deseado (¿lo había deseado?). Me volví (creo) en el preciso instante en que Maria pasaba de la Macke a la Delaunay, de modo que no la vi. Pero lo que no pude evitar fue oír sus inconfundibles pasos, mientras yo, como un muchacho acobardado, miraba por la ventana y reprimía el violento temblor de mis piernas, que temí que me delatase. Yo miraba el patio de las columnas –desierto a esa hora–, mientras a mis espaldas la misma Maria que atravesaba cada mañana ese mismo patio recorría en ese instante la sala en seis, siete segundos. Durante mucho tiempo seguí mirando hacia mi patio de columnas, deshecho todavía por el temblor y sin lograrme explicar por qué no había querido verla y hablar con ella; por qué, en fin, rechazaba la mano que me tendía el destino por segunda vez con tanta generosidad.

Aquella oscura noche la pasé en blanco, atormentado con todos aquellos porqués. Sin embargo, ninguna de todas esas preguntas fue tan acuciante como para impulsarme a buscar a Maria al día siguiente, o al otro, o pronto, muy pronto, para así conocerla y declararle el amor que sentía por ella antes de ver su rostro y conocer su nombre.

De modo que seguí asomándome a la ventana a las diez, un poco antes de que su figura apareciera en el esquinazo del patio de las columnas; y seguí contemplando, desde aquella altura, cómo lo atravesaba en seis o siete segundos. En mi ardiente soledad de centinela, persistí en mi idea de que algo de Maria quedaba en el patio de las columnas cuando ella lo abandonaba. Era como si su espíritu tardase más tiempo que su cuerpo en esfumarse y desaparecer.

•

La siguiente vez que estuve cerca de Maria se produjo meses después, un día

antes de las vacaciones de Navidad, que aquel año pasé junto a padre, frente a frente, en un silencio hermético. Nuestro encuentro (¿puedo llamarlo así?) no tuvo lugar en el patio de las columnas, escenario en el que siempre había ensoñado ese acariciado diálogo; tampoco en la Sala Macke, como habría sido lo natural, pues era allí donde yo trabajaba; y tampoco en la Delaunay (era una posibilidad), donde siglos atrás, aterrorizado, había oído sus pisadas aproximándose, alejándose. Donde más había imaginado que se produciría nuestro encuentro era donde menos posibilidades existían de que se produjese, por la sencilla razón de que yo no pisaba nunca el patio de las columnas. No lo frecuentaba porque no era necesario que pasara por allí para llegar a la Sala Macke, donde trabajaba; y no lo atravesaba, en fin, porque temía que de hacerlo pudiera toparme con Maria, aunque no fuesen las diez.

En mis sueños, sin embargo, pasaba mucho tiempo en el patio de las columnas. Pues bien, durante todo ese tiempo sólo me dedicaba a buscar a Maria tras esas columnas, o a ver cómo ella se escondía de mí, precisamente tras ellas y para que yo no la encontrase.

El patio de las columnas o, por ser más exactos, las columnas solas, sin el patio en que se erigían, no se borraron de mis sueños hasta mucho después. Todavía hoy, y han pasado años desde mi servicio en la Macke, sueño con esas columnas, o al menos con columnas en general, sean parecidas o no a las del Museo de los Expresionistas. Tras muchos años soñando, no he descubierto una lógica para las columnas de mis sueños: pueden ser altas o bajas, gruesas o estrechas, sobrias o adornadas; pueden ser antiguas o modernas, reconocibles o imaginarias, enormes o diminutas. Ni siquiera hay una norma por lo que se refiere a su colocación: pueden aparecer muy juntas o muy separadas, aisladas o en pequeños grupos, íntegras o rotas. Lo único que he podido deducir de estos sueños es que cuanto más atrás en el tiempo queda mi período en la Macke, disminuye su frecuencia. Pero nunca han desaparecido del todo; siempre hay alguna columna en mis sueños, aunque sea en una esquina, aunque sea al final, poco antes de despertar. Todavía más: cuando me asomo a una ventana (y no sólo a las del museo), me sorprende porque a veces espero encontrarme con un patio de columnas. Así es, la simple palabra «ventana» está para mí asociada a la palabra «columna»:

no puedo referirme a uno de estos términos sin pensar en el otro. Entre las ventanas y las columnas existe para mí la misma vinculación que, por dar un ejemplo, entre la madre y el hijo o el lápiz y el papel.

Ni yo buscaba a Maria ni ella se escondía de mí cuando me topé con ella en la segunda oportunidad que el destino iba a brindarme. Ocurrió a la entrada del museo, frente a la puerta giratoria. Su aparición fue precedida una vez más por el sonido de sus tacones. Esta vez, sin embargo, sí estaba preparado. Había elaborado una estrategia de acercamiento y había podido prever, con el debido rigor, todas las interpelaciones y respuestas posibles. Así que no di la espalda a mi fortuna. Ni me detuve a contemplar el patio de las columnas, que por otra parte no podía verse desde ahí. Miré primero el pavimento, donde se oía el repiqueteo; luego los zapatos de tacón, que tan bien conocía; después las piernas, enfundadas en unas medias; y por fin el cuerpo de la mujer, envuelto en una gabardina muy elegante. En realidad, no fue todo tan rápido: no pasé enseguida de la visión del pavimento a la de los zapatos, ni de éstos a las piernas y de ellas, en fin, al cuerpo de esa mujer, tan amada. Todo lo contrario: me detuve morosamente en la contemplación de aquellos zapatos, que me agradaron por su sonoridad; y luego en la de las piernas, enfundadas en unas medias; y en su elegante gabardina cruzada, que pese a las muchas veces que ya había visto me pareció de otro color. Con el pensamiento de que la gabardina era de otro color, impulsé la puerta giratoria para cederle el paso. Y hasta me atreví a decir, con recatada voz:

–Por favor.

–Gracias –respondió ella.

Una palabra tan sólo, sólo una, que más tarde repetiría yo cientos de veces, como si a fuerza de repetirla pudiera decirme lo que aún no me había revelado. «Por favor» y «Gracias». ¿Puede una relación resumirse en estas dos palabras? Quizá sean éstas las mejores palabras que pueda pronunciar un hombre.

Durante algunos segundos, quizá sólo uno, nuestras miradas se cruzaron y es posible incluso que nos sonriéramos, no lo recuerdo. Maria tenía la mirada oscura (pero no puedo asegurarlo); y su tez era muy blanca (aunque tampoco eso puedo asegurarlo). Lo único de lo que estoy seguro es que yo le había

dicho «por favor», para cederle el paso, y que ella me había respondido con un «gracias», poco antes de esfumarse tras una puerta giratoria que, ya sin ella, quedó girando largo rato.

Ahora que he contado mi historia de amor con Maria, puedo decir que ni siquiera se llamaba Maria. Inventé este nombre para no tener que referirme a ella como «la desconocida», apelativo con que me acostumbré a llamarla en mi fuero interno los primeros días, o «la chica de la gabardina», o «la mujer de los tacones», o «la señorita de las diez de la mañana», o «la dama de las columnas».

¿Que qué fue lo que pasó? Nada, nada en absoluto. Tras las vacaciones, continué asomándome a la ventana de la Macke para ver cómo aparecía y desaparecía, con su paso decidido al compás de sus tacones. Y transcurrió mucho tiempo hasta que Maria dejó de atravesar aquel patio a las diez de la mañana, tal y como acostumbraba. Tampoco lo atravesaría a las once ni a las doce, ni a cualquier otra hora. Tardé en comprender que la ausencia de Maria en aquel patio de columnas no se debía a que entrara en el museo por otra puerta, o a que lo hiciera a otra hora, o a que se hubiera puesto enferma, hipótesis todas ellas que consideré. Su repetida ausencia podía deberse a un cambio de residencia y de ciudad –empecé a decirme–. O al fin de su trabajo de investigación. O a una pérdida de interés por los expresionistas. También podía haber muerto, era una posibilidad que no cabía descartar. Sólo una cosa era segura: ella ya no estaba allí.

Desde entonces, el patio de las columnas del Museo de los Expresionistas nunca ha estado del todo desierto para mí. Aunque vacío, siempre lo he visto habitado por su presencia, femenina y fantasmal. Y hasta he creído oír el sonido de sus pasos en ocasiones. Esta sensación ha sido a veces tan intensa que he llegado a asomarme por la ventana de la Macke para comprobar si es que de nuevo estaba allí. Y todavía hoy me asomo algunas veces. Todavía hoy –¿no es hermoso?– me parece que oigo el lejano y prometedor sonido de sus tacones.

Segunda sala:
Wassily Kandinsky

Que el Museo de los Expresionistas de Coblenza se empeñara en reservar un compartimiento a mi nombre en el inmenso casillero de la portería era algo completamente innecesario. Esto se lo advertí al portero del museo, quien empezó a desempeñar su cargo poco más o menos en la misma época en que yo comencé a ocupar el mío y a quien pocas veces podía encontrarse en la portería.

–Es absurdo que haya una casilla para mí –le comenté en cuanto me lo presentaron, apostado tras el mostrador de la portería y jugueteando con su gorra de plato–. Yo no recibo cartas.

Pues bien, me equivoqué: mi pequeño compartimiento de aquel gran casillero sirvió para que mis superiores depositaran ahí la carta de mi primer traslado. Jamás aprobé la forma en que, sin previa consulta, me trasladaron a la Kandinsky. Recibir aquella carta, fría y escueta, me supuso una conmoción.

Pese a mi sincero convencimiento de que nadie me escribiría nunca una carta, yo miraba a diario al casillero de la portería. Pero miraba sin esperanza, a sabiendas de que lo encontraría vacío. Por eso mismo me dio un vuelco el corazón la mañana en que descubrí que yo, Alois Vogel, el último de los contratados por el museo, tenía correspondencia en mi casilla.

¿Será un error?, fue lo primero que pensé.

Desde donde me encontraba –tras el mostrador–, veía aquella carta de canto y en vertical. Aquél era mi compartimiento, no el de Irmgard Kulke, a

quien designaron el colindante a la derecha. Tampoco era el de Gregor Buchen, a quien correspondía el de la izquierda. No, aquél era el mío: podía leerse mi nombre y apellido con letras de molde en la parte superior. Claro que el portero, encargado de ordenar la correspondencia, podría haber introducido aquella carta en mi casilla por error. En ese caso, además de para los ya mencionados vigilantes, aquella carta podía ir dirigida a Bartholomeus Asch –que era a quien pertenecía la casilla por encima de la mía– o a la señora Agathe Epstein –cuyo compartimiento, bajo aquel que me habían designado, estaba siempre a rebosar–. Todas estas dudas podrían haber sido disipadas si hubiese reaccionado como lo habría hecho cualquier otro: entrando en la portería y leyendo el remitente y destinatario de aquella misteriosa misiva. Pero no fue eso lo que hice. Me limité a observar, durante largos minutos, aquel sobre rectangular, de canto y en vertical. Y no lo cogí.

Tampoco lo cogería al día siguiente. Ni al otro. Ni tampoco un día después. Sólo leí las pocas líneas con que se me comunicaba mi cambio de destino ocho días más tarde, la triste mañana en que dejé que me venciera la duda.

Durante aquella semana disfruté lo indecible al ver mi carta cada mañana, cuando entraba en el museo, y cada tarde, cuando salía de él. Nadie la había tocado, seguía en el mismo sitio. Si nadie había cambiado aquella carta de casilla –razonaba para mí–, entonces definitivamente era para mí. Este pensamiento matutino, confirmado al finalizar cada jornada, me hacía muy dichoso y me ayudaba a empezar la faena más contento y a regresar muy complacido a mi casa, cada atardecer. La sola visión de aquel sobre rectangular, de canto y en vertical, repercutía benéficamente en mi estado emocional. En realidad, fue una estupidez entrar en la portería al cabo de una semana, tomar la carta y abrirla. Y es que lo hermoso de las cartas es recibirlas, más que leerlas.

En tono aséptico y formal, aquella carta me comunicaba que me habían destinado a la Sala Kandinsky, traslado que entraría en vigor a finales de octubre –fecha en la que un nuevo encargado me relevaría de mis funciones en la Macke, donde llevaba casi dos años–. No me han consultado, me dije, presa de la indignación. Miré la carta enfurecido: la visión de aquel sobre

rectangular, que tanta satisfacción me había proporcionado en los días anteriores, me produjo primeramente una furia desconocida y, a la postre, una honda desazón.

–¡No, a la Sala Kandinsky no, por favor! ¡No quiero ir a la Kandinsky! – exclamé.

Todos, trabajaran en el museo o no, se enteraron de mi visceral rechazo, que llegué incluso a comentar con unos y con otros. Ése fue mi error: tanto insistí en este asunto –y con tanta pasión– que todos comprendieron que mi temor terminaría por hacerse realidad.

El deseo por conocer al director del museo –que experimenté a partir de entonces– no habría sido tal sin mi traslado a la Kandinsky, hacia cuyas pinturas no había sentido animadversión alguna hasta entonces. Y esta animosidad hacia el pintor ruso fue tanto mayor cuanto más compartía con quien quisiera escucharme mi disgusto por aquella carta.

–¡A la Sala Kandinsky no, por favor! ¡Con Kandinsky, no! –me quejaba, afectadísimo.

Ineludiblemente, todos me contestaban:

–Pero ¿por qué? ¿Qué te ha hecho Kandinsky? ¿Qué tienes contra él?

De todos los comentarios que recuerdo a este respecto, el más estúpido fue el del pequeño señor Kriegemann, el vigilante de vigilantes.

–Pero ¡qué más da! –exclamó aquel individuo cheposo, de ojos inquietos y saltones, al tiempo que se rascaba la barba.

–¿Cómo va a dar igual –le pregunté y me pregunto– aquello que vamos a tener frente a nuestros ojos durante ocho horas a lo largo de varios años?

E incluso me atreví a sugerirle que diera mi nombre a los superiores para cualquiera de las salas colindantes, mucho más acordes con un espíritu como el mío. A esta sencilla reflexión, el pequeño y esquivo Kriegemann –que nunca, nunca miraba a los ojos– no supo qué contestar; se limitó a quitarse las gafas y a limpiarlas con increíble ímpetu, como si en ello le fuera la vida.

Lo supe desde el principio: aquel hombre era uno de esos tipos que nunca están a gusto en ninguna parte y que lo demuestra, uno de esos que nada más llegar a un sitio ya está pensando en marcharse, alguien a quien le gustaría desempeñar otra función distinta a la que presta, pero que no se anima a

cambiar de ocupación, temeroso de que le fuera a suceder lo mismo en cualquier otro lugar al que fuera.

•

Para ahuyentar de mis adentros la melancolía que me suscitaba la repetida visión de aquel casillero –que creí ver entonces más vacío que nunca–, algunos días después decidí dejar la carta donde la había encontrado, colocándola exactamente como estaba. Pretendía dar a entender que la noticia no me había llegado. No funcionó. Podía ver mi carta tanto cuando entraba en el museo como cuando salía de él, pero las emociones que aquello despertaba en mi alma de vigilante (porque mi alma era ya entonces la de un vigilante) no eran, desde luego, las de antes. Desvelado el remitente y, sobre todo, sabedor del contenido del mensaje, la carta no actuaba benéficamente sobre mí, motivo por el que convine que mi casilla quedara de nuevo vacía. Y hasta decidí, con la obcecación que caracteriza a la adolescencia, no dirigir hacia allí ni una sola mirada.

Yo era muy joven por aquel entonces. Treinta y siete años parece una edad más que suficiente cuando se tienen treinta y siete años, y no digamos cuando se tienen menos; pero cuando ya se ha llegado a cuarenta y cinco, cincuenta y seis, sesenta y uno..., entonces treinta y siete años son *sólo* treinta y siete años. Antes de los cincuenta es difícil saber lo que se quiere y, sobre todo, trabajar para conseguirlo o conformarse con no tenerlo.

Quiero decir que no fue sencillo entrar y salir del museo sin mirar hacia el casillero. Y no por la fuerza de la costumbre, sino porque –¿cómo decirlo?– en su vacío, la visión de aquel compartimento me ofrecía una posibilidad de contacto con los otros, con el mundo. Es cierto que esa posibilidad no se verificaba nunca, es decir, que jamás recibía carta alguna; pero la posibilidad existía y eso me bastaba.

No hace falta recibir ninguna carta para sobrevivir con decencia a la soledad: basta saber que alguien puede enviártela, basta saber que puedes recibirla. Eso era, justamente, lo que perdía al negarme a mirar hacia mi compartimento. De modo que fui sintiéndome cada vez más desgraciado; y

así hasta que comprendí que era mejor una casilla vacía que no tener un puesto en el casillero; que era mejor recibir una carta fría y aséptica que no recibir ninguna en absoluto.

13

Nunca me habría interesado por el director del Museo de los Expresionistas de no ser por la carta de mi traslado, firmada de su puño y letra: Konrad Hohner –leí–, Doctor en Arte. Y, debajo, una rúbrica grande e ilegible. ¿Hohner?, pensé. El apellido me resultaba familiar. Hohner era la marca de la flauta que tuve cuando era niño; Hohner tenía que ser, en consecuencia, el nombre del fabricante de aquel instrumento musical. Que alguien con un apellido de tan melodiosa resonancia trabajara en un ámbito pictórico me resultaba incongruente. Así que, para elevar mis quejas por el procedimiento por el que me habían trasladado, decidí conocer al hombre que había firmado aquella carta, tuviera que ver con los fabricantes de flautas o no.

La mayor parte de los empleados del museo había aceptado su nuevo cargo sin la menor reserva o inquietud; ni siquiera les había indignado el modo frío y aséptico de la comunicación. Yo, por el contrario, no pude quedarme impasible; me asistía el derecho de formular una protesta a mi superior, algo mucho más difícil de lo que en aquel entonces podía imaginar. La Sala Kandinsky era mucho más espaciosa que la Macke, lo cual significaba que mi cambio de destino se debía considerar como un ascenso; pero la Sala Kandinsky –ésa era la cuestión– no tenía ventanas, carencia que la convertía para mí en un puesto indeseable. No se trataba sólo de que desde allí ya no podría ver a mi desconocida de los tacones, en el caso de que volviera al patio de las columnas alguna vez; sino de que ya nunca podría entretenerme con ningún transeúnte desde mi puesto de vigilancia.

No fue fácil conocer al director del museo para hacerle saber mi descontento. Más aún, éste fue para mí uno de los empeños más arduos e infructuosos de mi vida. Porque el tal Konrad Hohner (¿por qué firmaría con

aquel garabato?, ¿qué escondería tras él?) no estaba nunca en su despacho ni en ninguna de las múltiples dependencias del museo, ni tan siquiera en su domicilio –cosa que también comprobaría–. En realidad, aquel hombre no estaba nunca en ninguna parte, por lo que en mi fuero interno comencé a llamarle «el director invisible».

La tesis sobre la invisibilidad del director –que al principio me parecía una broma– fue adquiriendo verosimilitud y consistencia cuanto más perseverantes y acendradas fueron mis pesquisas. Pero esta tesis estuvo a punto de ser refutada el día en que descubrí que aquel director tenía después de todo, como cualquier ser humano, un rostro. Mientras hojeaba el inventario del museo –que encontré en la portería, cerca del casillero para la correspondencia–, hallé una fotografía de un hombre de cabello cano y lacio, a cuyo pie podía leerse:

Doctor Konrad Hohner
Director del Museo de los Expresionistas de Coblenza

–Así que éste es el director invisible –me dije satisfecho por haber dado con su imagen, ya que no con su persona–. Éste es mi hombre –concluí, y escruté dicha fotografía con toda atención.

Eché de menos no tener una lupa en mi poder, para que mi análisis fuera más riguroso y fiable. Si a aquel individuo le habían fotografiado (ése fue mi primer razonamiento), entonces es que no era invisible, como yo había aventurado. Sin embargo, su forma miope de mirar y su media sonrisa, entre la ironía y el sarcasmo, me hacían sospechar.

Aventuré entonces una segunda hipótesis, menos lógica que la anterior, cierto, pero igualmente probable: el hombre del retrato... ¿podía no ser el verdadero Konrad Hohner! Era una posibilidad. De acuerdo, pero si aquel caballero sonriente era un impostor, ¿dónde estaba entonces el auténtico Hohner?, ésa era la cuestión. Cerré el libro. Fruncí el ceño. Necesitaba conocer al director, preguntarle por qué se escondía tras una firma ilegible y una fotografía falsa.

Tantas veces intenté ver al señor director sin conseguirlo, fueron tantas

las audiencias que me concedió –para después suspenderlas–, que hasta llegué a pensar que el Museo de los Expresionistas no tenía director alguno y que el tal Konrad Hohner era un ser puramente nominal, un ente imaginario o de ficción.

–No existe el director, ¿verdad? –habría querido preguntar a mis colegas–. Es un fraude, ¿no es cierto?

Pero me daba vergüenza.

•

Pasé semanas redactando una carta al director. En ella solicitaba encarecidamente que no se me trasladara e insistía en cuánto deseaba permanecer en mi actual puesto de vigilancia, si es que ahí no causaba ninguna extorsión. Mi plan era entregar en persona aquella carta al director, pero nunca quedé satisfecho con su redacción: el tono no me parecía el correcto, pese a los muchos que ensayé. Lo que me inquietaba era el frecuente uso que hacía de la palabra «feliz» (adjetivo que no podía sortear con facilidad para definir mi estado de ánimo como vigilante de la Macke y que, acertadamente o no, me parecía improcedente incluir en una misiva a un superior). No resultó sencillo encontrar un sinónimo de feliz y, en la búsqueda de ese adjetivo, se me pasaron las ganas de escribir y de expedir aquella carta. Esta dificultad no disminuyó con el tiempo, puesto que –al ser siempre más feliz– la búsqueda de una palabra afín se tornó cada vez más complicada.

Fue así como luché a brazo partido para que no me cambiaran de sala. Pero eso es algo que sólo conseguiría (y al conseguirlo, dejó de parecerme importante) al dejar de intentarlo. Al parecer, lo mejor para que se cumpla algún deseo es no luchar por su consecución.

Durante aquel largo y penosísimo proceso de lucha, pude saber que el director del museo había llegado a ese cargo gracias a su abuelo, una personalidad muy famosa, muerta tiempo atrás. Tan famoso era el abuelo de aquel director que, cuando se hablaba de su nieto, todos decían siempre:

–¡Ah! ¡Es el nieto de ese hombre tan famoso!

Así que antes que director, Konrad Hohner era nieto de su abuelo. No creo equivocarme si afirmo que, por encima de varón, republicano o alemán (por sólo citar su sexo y su condición política y nacional), aquel director era el nieto de un abuelo muy famoso, con probabilidad también varón, republicano y alemán. El problema de tener un abuelo gigante es que al nieto no le queda más remedio que ser un enano, pensé. A juzgar por las respuestas que daba en las entrevistas, sin embargo, el director del museo no parecía llevar mal esta circunstancia familiar: siempre que le preguntaban sobre si de verdad era el nieto de ese abuelo tan famoso (¡como si alguien todavía pudiese dudarlo!), él afirmaba orgullosamente que sí, que a mucha honra, que lo era en carne y hueso.

Lo extraño es que a sabiendas de lo famoso que era el abuelo del director, nunca llegara yo a saber con exactitud qué era lo que aquel hombre había hecho realmente para serlo en tal medida y cómo es que dos generaciones más tarde aún no había caído en el olvido.

•

Además de hablarme de la inmensa fama de su abuelo, en mis pesquisas sobre el director del museo me dijeron que aquel hombre dirigía la institución que presidía como podía haber dirigido un hospital para tuberculosos, un colegio para deficientes o un establecimiento penitenciario. Por alguna razón, confundía la tutela de los cuadros que se le había confiado con la propiedad; actuaba por ello como el patrón con sus obreros, como el padre con sus hijos o como el amo con sus esclavos. También se decía que años atrás había llegado a nuestro museo con el ánimo de cambiarlo todo.

–¿Cómo cambiarlo todo? –se preguntaron unos a otros, atemorizados ante la idea de que alguien pudiera obligarles a cambiar.

Pero todos los grandes cambios se redujeron a los colores de la pared. La propuesta del nuevo director –ahora en el cargo desde hace ya casi una década–, era pintar cada sala de un color: Van Gogh en naranja, Kandinsky en azul, Mondrian en blanco (era la única que mantendría el color original)... Para que todos pudieran ver cómo quedaría su proyecto, si es que se secundaba, el director mandó que se construyera una maqueta, que todavía hoy se expone en el recibidor de techos abovedados. Pese a que esa maqueta gustó mucho a todos, la idea de trasladarla a la realidad no fue bien acogida. Para convencer a su Consejo, el nuevo director arguyó que los colores de las paredes facilitarían el tránsito pedagógico por el museo y ayudarían a comprender el concepto que el artista había querido transmitir con su obra. Pero este argumento tampoco fue suficiente y, al final, las paredes quedaron en su color original.

Fracasado este proyecto, el director invisible concentró sus esfuerzos en el llamado *Catálogo General*. De aquel excéntrico director se decía que, más que los museos, le gustaban los catálogos; que lo que en verdad deseaba era un museo en pequeño (como su maqueta) y que eso, como es natural, sólo podía conseguirlo por medio del *Catálogo*. De hecho, sus múltiples viajes por todo el mundo, visitando todos los museos posibles, estaban orientados a la confección de un gran catálogo, tarea a la que se aplicó desde que había asumido el cargo: un catálogo que recogiera, lo mejor posible, la realidad de ese museo que él presidía y que conocía muy bien, aunque sólo por medio de su *Catálogo*.

No di importancia a esta extraña obsesión hasta que yo mismo tuve acceso al inventario: un libro de gran grosor que contenía el elenco completo de cuanto el museo había tenido en propiedad a lo largo de su historia. En aquellas listas estaban enumerados no sólo los cuadros y piezas artísticas de los que el museo era responsable para su exposición y conservación, sino todos los demás objetos, importantes o secundarios, que formaban parte del edificio: mobiliario de oficina, bancos de las salas, taquillas del vestuario, uniformes del personal... Todo lo que había visto a lo largo de más de dos años, todo estaba ahí, en ese libro formidable en cuya portada podía leerse con grandes caracteres: INVENTARIO. Enseguida quedé tan fascinado ante

aquel volumen, que pensé incluso en robarlo para poder disfrutarlo con más calma. A decir verdad, tampoco yo sabía qué me atraía más: si el museo o su inventario, si la realidad o su registro.

En aquel gran catálogo se dejaba constancia del nombre y la dirección del propietario de cada cuadro, fuera persona física o jurídica –en caso de que no perteneciera al museo–; de las condiciones del depósito –si es que el museo gozaba sólo del usufructo, es decir, si había recibido esa pieza en intercambio por otra o en vistas a la creación de un museo filial, al que se suministraba material para sus exposiciones y actividades–; de los pormenores del seguro y de la tasación (también un historial de las valoraciones anteriores)... Y no faltaba nunca la fecha y circunstancias en que se había adquirido la obra, así como su procedencia, el medio de transporte en que había llegado e incluso la fecha en que había sido cumplimentada aquella información y, por tanto, en que había comenzado a formar parte de aquel *Inventario*.

En letra más pequeña se dejaba constancia de lo que bien podría llamarse la historia clínica de la obra, es decir, datos como el estado de la pintura cuando fue adquirida, los procedimientos practicados para su conservación, el proceso –bien fechado– de las restauraciones sufridas y, en fin, su estado actual, además de algunas advertencias para prevenir el deterioro propio de los traslados y de la exposición.

De camino a casa, una de aquellas tardes no me detuve en el local de los Franziskaner para beber mi habitual cerveza vespertina. Nada más llegar, sin apenas pensar en lo que hacía, me puse a confeccionar con toda la minuciosidad que pude el inventario de mi propia casa. Sin saberlo, había empezado a convertir mi hogar en un museo.

Ignoro qué le habría dicho al señor Hohner si alguna vez hubiésemos tenido la posibilidad de encontrarnos e intercambiar nuestras opiniones; supongo que le habría manifestado cuánto desaprobaba el método por el que se

informaba a los empleados de sus nuevos destinos y habría protestado con vehemencia por el primer y único traslado del que hasta entonces había sido víctima. La cercanía de la Sala Macke –que me veía obligado a dejar– respecto de la Kandinsky –que vigilaría en adelante– no era para mí ningún consuelo. Pero, de haberle conocido realmente, quizá no habría dicho nada de todo esto. Sorprendido por su visibilidad, es probable que me hubiera quedado mudo y boquiabierto.

Y así llegó el día en que ya no pude resistir la curiosidad: me puse mi gorra de plato y me presenté en su despacho sin haber sido citado. Abrí la puerta sin llamar y me encontré, tras la mesa, a un hombre que no era el de la fotografía. Aquel hombre, cuyo rasgo más sobresaliente era su prominente nariz, me preguntó:

–¿Quién es usted?

–¿Y usted? –respondí.

Quedó desconcertado –eso me pareció indiscutible–, lo que me dio cierta ventaja sobre él y no poca seguridad en mí mismo. Al no contestar aquel caballero a mi pregunta –ni yo a la suya– decidí dar un paso hacia delante.

–¿Es usted el director? –pregunté, satisfecho por mi tono decidido y viril.

El hombre se reclinó en su butaca de ruedas, como si le hubiera descubierto en alguna acción censurable.

–No lo soy –respondió.

Dijo aquel «no lo soy» como si hubiera dicho: «¡No he sido yo, se lo juro! ¡Yo no soy el culpable!».

Durante aquel breve diálogo, el supuesto director que negaba serlo (a quien, por su voluminosa nariz, que sobresalía de su rostro como una verruga, llamaría en adelante «el hombre de nariz aguileña») no se había incorporado. Lo hizo en aquel instante, cuando me dispuse a entrar en el despacho de su superior –del que él se había apropiado–.

Sin decir palabra, el hombre de nariz aguileña –cuyas proporciones reales sólo percibí entonces, de perfil– llegó hasta donde me encontraba y quiso cerrar la puerta. Pero tuvo dificultades, pues –en contra de lo que habría podido esperar– le ofrecí resistencia. Por desgracia, terminó por vencerme: nunca habría imaginado que reaccionaría con tanta vehemencia, no parecía

un hombre de acción.

Ya en el pasillo, con la puerta cerrada, tuve todavía el coraje de gritar:

–¿Quién es usted? ¿Quién? –Y, convencido de mi acusación–: ¡Usted es un impostor!

Sin ánimo de exagerar, comencé entonces lo que puedo calificar de auténtica investigación policial: tenía que dar con el director del museo, conocerle en persona, verificar que era él –y no otro– el hombre de la fotografía. Debía averiguar también quién era el individuo de nariz aguileña y, sobre todo, a qué obedecía su comportamiento esquivo y aparentemente culpable.

Si el asunto del director invisible me había cautivado como al detective privado vocacional los delitos más irresolubles, el nuevo caso del hombre de nariz aguileña, con tan acusado sentimiento de culpabilidad, me atrajo si cabe todavía más: tras aquella inolvidable nariz tenía que esconderse algún enigma –me repetía– y yo, Alois Vogel, el nuevo vigilante de la Kandinsky, habría de ser quien lo averiguase.

El punto de partida de mi investigación fue elemental: el hombre de nariz aguileña –a quien a partir de entonces comencé a llamar «el secretario»– y el director invisible –de abuelo afamado– debían entrar en el museo necesariamente a una hora determinada. Pues bien, a esa hora yo estaría allí, frente a la puerta giratoria; allí sería donde les descubriría y entorpecería su escapatoria. Así pues, tomaría algunos datos sobre sus hábitos y costumbres («Hábitos y costumbres», escribí en una libreta) y desenmascararía el inexplicable proceder de aquel secretario, así como la intrigante invisibilidad de su director.

Tras la muerte de mi padre, al ya no tener a nadie que me esperase en casa a la salida del trabajo, cogí la costumbre de beberme unas cuantas jarras de cerveza en alguna taberna del barrio, concluida la jornada laboral. Tras un

corto período en que entraba en locales sin importarme su ubicación ni la calidad de su cerveza, con el tiempo escogí uno en mi propia calle, de modo que pudiese retirarme rápidamente a casa en cuanto lo deseara. Con treinta y tres o treinta y cuatro años ingería grandes cantidades de cerveza, por lo que no era infrecuente que abandonase aquellas tabernas, ya al anochecer, borracho como una cuba o, al menos, tambaleándome y dando algún traspiés. La proximidad de la taberna respecto de mi hogar facilitaba la tarea de quienes, tan bebidos quizá como yo, me ayudaban a llegar hasta mi casa, donde no me dejaban hasta que no me había desplomado sobre el lecho.

Desde que puse el pie en la taberna Franziskaner –que en otro tiempo fue un convento de franciscanos (de ahí su nombre)–, supe que ésa sería mi taberna preferida: la taberna de mi vida. Y no ya por la ingente variedad de cervezas que allí podían probarse; tampoco por la amabilidad de los dueños, con quienes llegué a trabar cierta amistad; y ni mucho menos por las sillas, más incómodas que las de otras cervecerías. Sólo una razón justificaba mi preferencia por la Franziskaner sobre cualquier otra cervecería de la ciudad: desde sus ventanales, a menudo empañados por el frío, podía verse la fachada principal del Museo de los Expresionistas.

Para llevar a cabo con eficiencia mi proyecto de investigación policial, necesitaba algunos días de asueto y libertad. Con este objeto, determiné pedir un permiso a mi director invisible para poder desenmascarar su invisibilidad. La sola idea de iniciarme como detective me excitaba a más no poder. Mi propósito era instalarme frente a uno de los ventanales de la Franziskaner, desde donde podría controlar, con total impunidad, a qué horas entraba y salía del museo el director –si es que lo hacía alguna vez–, así como cuáles eran las costumbres fijas del tenebroso hombre de la nariz aguileña, a quien por su extraño comportamiento me figuraba compinchado con su superior.

Pasé los cinco días que obtuve de permiso al acecho, atento a la puerta principal del museo –la única en uso durante aquella época–. En el trajín de entradas y salidas, aprendí mucho más de lo que había aprendido durante dos años como empleado. Lo digo porque la actitud que tienen los visitantes cuando entran y salen del museo no es en absoluto la misma, como tampoco lo es cuando llegan o salen de la Macke, conforme ya había observado. Tras

haber visto obras de Dix, Schad, Beckmann, Matisse y Mondrian, la expresión de los visitantes era diferente a la que tenían antes de haberlas visto. Desde aquel ventanal, cuyos cristales siempre se empañaban por el frío, comprendí que un rostro no podía ser el mismo antes de ver un Kandinsky que después; que no era el mismo sin ver a Mondrian que viéndolo o tras la contemplación de los cuadros de Von Jawlensky que sin esa contemplación. Ahora puedo decirlo: la mayoría de los rostros que he visto a lo largo de mi vida han estado bajo la influencia de Klee, Beckmann y Kokoschka, con lo que debo concluir que siempre he visto rostros muy espiritualizados. De todo esto me percaté en los días de espionaje y vacación que pasé en la Franziskaner, sobrecogido ante la poca expresividad e increíble ordinariéz, por no decir insignificancia e imbecilidad, de la mayoría de los rostros de los visitantes, segundos antes de entrar en el museo. Al menos en este sentido mi puesto de vigilante me ha ofrecido una óptica privilegiada, si bien poco fiable y común. Como mirador del mundo es mucho más ajustada y certera la óptica que brindan los ventanales de la taberna Franziskaner –rincón con el que me encariñé como no imaginé que pudiera encariñarme de un lugar que no fuera mi casa o el museo.

A decir verdad, basta que esté un par de horas en un sitio para que ya me encariñe con él. Por lo general, este afecto que siento por los lugares donde paso algún tiempo crece conforme va pasando el tiempo que permanezco en ellos. De ahí que los parajes y recintos que amo más son aquellos en los que más horas paso. Es una suerte, lo contrario sería una desgracia. Para no tener que repartirme proporcionalmente, para no tener necesidad de racionar ni racionalizar el afecto (que es la forma de acabar con él), he aprendido a ser precavido y a no estar mucho en ninguna parte, excepto en el Museo de los Expresionistas y en la cervecería Franziskaner, desde la que veo la escalinata que da al Museo de los Expresionistas.

También siento gran aprecio por mi propia casa, que he aprendido a valorar gracias a sus dos principales cualidades: la colosal biblioteca que poseo de libros de arte y sobre museos de arte y la vista de que disfruto desde una de sus ventanas. Lo que veo desde esa ventana no es sino la fachada trasera del museo, justo la opuesta a la que puedo distinguir desde la

Franziskaner.

Amar mucho un lugar, como es mi caso con el Museo de los Expresionistas, suele comportar el deseo, a veces irresistible, de tratar que cualquier otro lugar se parezca al que es amado. Conseguir que un sitio se asemeje a otro –o que de algún modo recuerde a él– no es empresa fácil, puesto que cada paraje tiene sus propias características. Sin embargo, tanto en mi casa como en la Franziskaner he conseguido el ideal en buena medida: ver el lugar amado desde un lugar que es amado porque precisamente ésas son sus vistas. Claro que también desde el museo veo mi casa y la taberna Franziskaner, cosa que me alegra sobremanera, sobre todo porque sé que, una vez allí, en mi casa o en la taberna, podré ver el museo. Es obvio, no obstante, que esto no puede conseguirse siempre: no todos los lugares del mundo están tan cerca unos de otros como para que desde cada uno de ellos pueda verse cualquier otro.

En mi casa me encuentro a gusto sobre todo cuando miro por la ventana de mi dormitorio, que es la que da a la fachada trasera del museo. Pero incluso cuando no estoy frente a esa ventana, también entonces estoy a gusto, pues sé que en cualquier momento podría mirar por ella.

A veces prefiero no mirar para así disfrutar de la certeza que tengo de poder hacerlo.

La ventana de mi dormitorio –el verdadero tesoro de mi casa– no me ha impedido buscar otras estrategias para sentirme allí como en el museo. Para ello, por ejemplo, he pintado las paredes del mismo color, he contratado a un carpintero –con la intención de que me construya bancos como los del museo–, he hecho instalar un termostato... Me siento orgulloso de hasta qué punto he conseguido que mi casa sea parecida al museo.

No es que esto mismo lo haya logrado en igual medida en la taberna Franziskaner, por buenas que hayan sido siempre mis relaciones con sus propietarios y por alta que sea la estima que me tienen –tanto ellos como los clientes más asiduos–. Sin embargo, la absurda y tenaz resistencia de esta cervecería a parecerse al museo no ha mermado mi afición por el local. Es cierto que las diferencias entre un espacio y otro son notorias, pero también lo es que año tras año –y no sin esfuerzo– he logrado algunos cambios.

Primero les convencí para que introdujeran un termostato; en la Franziskaner estamos siempre a diecinueve grados centígrados, que es la temperatura que reina en todo el museo. También logré –gracias a mis muchos regalos, más interesados de lo que el matrimonio Franziskaner pudiera sospechar– que de las paredes del local colgasen algunas reproducciones de cuadros de expresionistas y, en fin, que de la pared que hay justo frente a mi puesto habitual colgara una copia de *El equilibrista*, de Paul Klee, una reproducción que nunca me he cansado de mirar, seguramente porque refleja como ninguna mi propio estado espiritual.

Me gusta pensar que mi visión del mundo sería más chata e injusta si no hubiera entrado nunca en la Franziskaner; me gusta pensar que, gracias a la cerveza –y, en último término, a los franciscanos– mi visión del mundo es ahora más justa y cabal.

17

Tan fascinado estuve durante aquellos días de espionaje y vacación con la notoria diferencia que había entre los visitantes cuando entraban en el museo y cuando salían de él, que al principio casi me olvidé de que el fin de mi investigación era descubrir al director invisible y desenmascarar a su asociado, el hombre de nariz aguileña. Por eso, posiblemente, los resultados de mi primera jornada fueron poco halagüeños, casi desalentadores. Pero resistí la tentación del abandono, quizá gracias a mi costumbre de tomar nota de todo en los amplios márgenes de un lujoso libro de arte, que llevaba conmigo a este efecto.

Entre trago y trago –y bebí mucho durante aquellos cinco días–, desde mi mesita junto al ventanal, durante mi segunda jornada de espionaje vi con toda claridad cómo entraba en el museo el misterioso hombre de nariz aguileña; pero –y esto fue lo más interesante– nunca le vi salir. Podía haberseme escapado –no cabía descartarlo–, pero yo habría jurado que el individuo que había entrado en el edificio a las nueve y treinta y cinco de la mañana nunca

había salido de ahí. Permanecí en la Franziskaner hasta medianoche, y aun después mantuve mi puesto de control durante casi una hora, ya a la intemperie, no fuera que el secretario saliera de madrugada. Agotado por mi esfuerzo de atención, ya de camino a casa, me dije que aquel hombre tenía que haber salido por alguna puerta secreta o –lo que me resultaba más irritante– que vivía en el edificio (privilegio que a mí se me había denegado).

El tercer día acudí muy temprano a mi puesto de observación y, a la llamada hora del bocadillo, cuando vi salir del museo al hombre de nariz aguileña, a punto estuve de correr tras él para preguntarle:

–¿Quién es usted?

O más explícitamente, pues ésa era la cuestión a la que quería llegar:

–Ha dormido usted en el museo, ¿no es cierto? ¡Dígame la verdad!

Algo me detuvo cuando ya estaba a punto de abandonar mi rincón de la taberna: el director invisible podía aparecer de repente, mientras yo iba como un estúpido tras su secretario. El secretario, al fin y al cabo, podía ser un simple cebo, ¡y yo había estado tan cerca de caer en su trampa! Por misterioso que me resultase y por culpable que pudiera ser de algún oscuro delito, yo no estaba ahí para investigar a ese secretario, sino a su director, por el cual –y precisamente a causa de aquel tipo de nariz aguileña– había empezado a perder todo el interés.

Así que no abandoné mi puesto de control. Permanecí todavía largo tiempo en mi rincón, junto al ventanal, con la vista puesta en la puerta del museo, de donde –por muy intensamente que miré– no salió ni un alma en las siguientes horas. Por fin, a las veintiuna y cuarto, salió un grupo de mujeres: la llamada cuadrilla de la limpieza –las cuales, por su fino y florido atuendo, así como por su ostentoso maquillaje, no parecían simples empleadas retirándose a sus hogares tras una jornada laboral.

•

El milagro se produjo el cuarto día de mi espionaje. Pese a lo empañados que solían estar los cristales de mi ventanal de la Franziskaner, distinguí desde mi rincón a un caballero de pelo cano y despeinado que se disponía a entrar en el

museo, junto al inconfundible hombre de nariz aguileña. La mala visibilidad no me impidió apreciar cómo subían ambos la escalerita que conduce al portón principal. Por desgracia, no podía comprobar si el desconocido –a quien sólo veía de espaldas– era el mismo hombre que el de la fotografía: Konrad Hohner. Pero mi instinto me decía que aquel caballero desgarbado, casi esquelético, tenía que tratarse del director, respondiera al nombre de Hohner o no.

Salté de mi asiento y me precipité a la calle, donde una ráfaga de viento me recibió con una bofetada. En el preciso instante en que el director y el secretario –o quienes yo creía tales– empujaban la puerta giratoria, grité desde la acera de enfrente:

–¡Konrad! ¡Konrad!

No era lo que tenía previsto, pero juzgué que se sentiría más interpelado con su nombre de pila que con su apellido; y más, ciertamente, que si le hubiera llamado apelando a su título o función:

–¡Señor director, señor director!

Era otra posibilidad.

Tanto el supuesto Konrad como su secretario se volvieron de inmediato. Había acertado. Aquél era el director invisible, pensé. Nunca se habría dado la vuelta si aquél no hubiera sido su nombre, decidí. Preso por la emoción y temeroso de ser descubierto, no pude retener ningún detalle: nada, ni la más mínima observación sobre la que construir más tarde alguna hipótesis. Junto a mi excitado estado anímico, mi torpeza se debió a que tanto el director como su secretario se volvieron enseguida para entrar precipitadamente al museo –demasiado precipitadamente, convine–, sin hacer caso de mi reclamo. También se debió al destello de una de sus lentes (así que el director tenía lentes, deduje), que me deslumbró con el reflejo.

Corrí hacia el museo, poseído por la característica inconsciencia del detective privado en sus titubeantes inicios; subí la escalera de dos en dos, como no hacía desde mi juventud; atravesé a gran velocidad la puerta giratoria, haciéndome daño en la rodilla y... nadie: ni un alma en la portería, mis hombres se habían volatilizado. Me dirigí a su despacho –probable sede de sus actividades clandestinas–, pero tampoco allí respondía nadie, como en

ninguna de las dependencias y salas que recorrí sin entretenerme con los vigilantes. Se habían evaporado como por arte de magia y, lo que era más grave, ya sólo me quedaba un día de permiso.

Con el paso de los años constaté cómo aquellas mágicas desapariciones del director eran en él algo muy común. Podía juzgar conveniente visitar los museos dedicados a los expresionistas del mundo entero, de cara a mejorar aquel que él dirigía; pero –y ésa era la cuestión– ¿de qué servían todos aquellos viajes suyos si no regresaba nunca, es decir, si no se daba un tiempo de permanencia para aplicar en *su* museo lo que había aprendido de los *demás*? Sólo había una explicación: el director visitaba los museos de los expresionistas de todo el mundo para huir de aquel del que era director. Porque, ¿cuál era, después de todo, la diferencia entre un director que está siempre de viaje y uno invisible?, me pregunté. Aquel director viajero tenía un carácter opuesto al mío: a mí podían encontrarme siempre en la Sala Kandinsky en las horas de trabajo, o en la cervecería Franziskaner al atardecer; de él, por el contrario, nadie sabía nunca dónde estaba. Yo era una presencia fiable, alguien que –junto a otros compañeros– permitía que el Museo de los Expresionistas tuviera su estabilidad, su historia. Con franqueza, nunca me han gustado los hombres a quienes jamás se encuentra donde deben estar. Fuese el director el hombre del destello en las lentes o no, fuera el caballero que se había precipitado a la puerta giratoria del museo el mismo que sonreía irónica y sarcásticamente desde la fotografía en que le había visto por primera y única vez, lo cierto es que nunca más lo tuve al alcance. Por eso, todavía hoy sigo convencido de la invisibilidad del director de mi museo. Por eso creo que la invisibilidad es, seguramente, una característica de todo director, sea de museo o no. Al trabajar en el museo, además, me he dado cuenta de lo invisible que puede llegar a ser un hombre.

Finalizada la quinta jornada, a cuyo término había de emitir un dictamen sobre mis muchas o pocas cualidades como investigador privado, distinguí una vez más al secretario de nariz aguileña, que salía recelosa y furtivamente del museo. Aquella manera suya de salir no podía interpretarse sino como fuga, pues ¿por qué si no –me preguntaba– se había subido las solapas del abrigo, en una tarde primaveral en que no hacía frío ni soplaba el viento?

Sin pensar en las consecuencias de mi acción, salí rápidamente de la cervecería y fui tras el hombre de nariz aguileña, no sin antes subirme las solapas del chaquetón para camuflarme también yo. Era emocionante, estaba excitado, me temblaban las piernas. Si el falso secretario entraba en un edificio, si se volvía y me descubría, si tomaba un coche o se daba a la carrera..., yo habría tenido una reacción torpe, atribulado como estaba por no perderle de vista y, sobre todo, porque me oprimían unas violentas y preocupantes palpitaciones.

Mi pueril agitación se trastocó en perplejidad cuando vi cómo en lugar de tomar el tranvía 46 –uno de los más atestados–, o de franquear la verja de un jardín particular (hipótesis que consideré por lo que, de lejos, me parecieron fintas y quiebros), tras dar un absurdo rodeo, aquel hombre... ¡entraba en el Museo de las Artes Decorativas! ¿Por qué entraba el secretario del Museo de los Expresionistas en el Museo de las Artes Decorativas?, me pregunté. ¿Es que también desempeñaría el cargo de secretario de aquella institución? ¿Era allí donde se escondía el director invisible? Y, sobre todo, ¿qué necesidad tenía de entrar en un museo un hombre que había estado toda la jornada en otro? Si el director de aquella institución era invisible, no podía sorprenderme de que su secretario fuera –por decirlo así– un agente doble.

•

El lunes siguiente, sentado en mi puesto habitual de la Franziskaner, reconocí que junto al enigma del director invisible había otro que todavía me intrigaba más: el del secretario del Museo de los Expresionistas, que pasaba sus horas libres en el Museo de las Artes Decorativas. Aquella tarde tuve que admitir que no estaba en la Franziskaner sólo para beber cervezas y para espiar al director invisible, sino para perseguir al secretario de nariz aguileña –si es que lograba verlo salir del edificio.

No tuve que esperar mucho. Pero esta vez no salió solo –como el viernes anterior– sino con Klappsch, a quien yo conocía bien porque, al tener su taquilla junto a la mía, coincidíamos muchas veces en los vestuarios. En cuanto los vi aparecer, me quedé rígido y contuve la respiración, como si temiera que pudieran descubrirme. Por la familiaridad de sus expresiones (se daban frecuentes y cariñosos golpecitos en la espalda), así como por su espontáneo modo de reír, parecía que ambos estuvieran de un humor excelente, bien dispuestos a pasar una agradable velada juntos. No tenía la menor idea de que el vigilante Klappsch fuera tan amigo de aquel secretario. Intrigado, apuré mi cerveza de un trago, dejé unas monedas sobre la mesa y les seguí. ¿Irían juntos al Museo de las Artes Decorativas?, quise saber, al constatar cómo recorrían el mismo trayecto que siguió el secretario el viernes anterior. Pero se separaron frente a la St. Christoph Kirche, lo cual me obligó a decidir a cuál de ellos debía seguir. Dudé unos segundos, pero finalmente seguí a Arnheim Klappsch y no al secretario –como había proyectado–, porque tras despedirse (¡con dos besos!), observé atónito cómo Klappsch daba un pequeño salto. Sí, aquello había sido un pequeño salto muy gracioso, casi de baile. Por si me quedaba alguna duda, Klappsch dio enseguida otro, y otro más atrevido algo después, casi una cabriola. En realidad, no sólo daba saltitos en mitad de la Pirquetgasse, sino que... ¡estaba bailando! ¡Porque aquello era una verdadera danza! Y ¿no era asombroso ver a Arnheim Klappsch danzando en plena calle? Así que no tuve ninguna duda sobre a quién debía seguir.

No me equivoqué. Desde que empecé a caminar tras él, siempre a una distancia prudencial, hasta que le perdí de vista (entró en una casa particular), mi colega Klappsch fue dando pequeños saltos, del todo ajeno a la opinión de los transeúntes e indiferente a su reputación.

Cuando al día siguiente lo vi en el vestuario, junto a su taquilla, supe que mi forma de mirarle había cambiado. Aquella mañana fui a la Sala Von Jawlensky –que Klappsch vigilaba por aquel entonces– para comprobar si bailaba también ahí. Pero no observé en él ningún comportamiento anómalo durante las horas de trabajo. Al parecer, restringía sus ridículos movimientos de baile al trayecto del museo a su domicilio. La pregunta era por qué, y me

propuse averiguarlo.

•

Tampoco este proyecto de investigación pude llevarlo a cabo. ¿La razón? Mientras esperaba desde mi puesto de la Franziskaner la salida de Arnheim Klappsch, aquel atardecer descubrí a Herta Loeffler –la encargada del guardarropa– que salía del museo hecha un mar de lágrimas. Muchas veces me había cruzado yo con Frau Loeffler (conocida como «la Loeffler» o, más genéricamente, como «la guardarropera»), pero casi nunca me había detenido a departir con ella. Verla llorar tan desconsoladamente a la salida del museo no pudo dejarme impasible. ¿Por qué lloraría así?, me preguntaba. Y, sobre todo, ¿hacía cuánto tiempo que no veía a nadie llorar, ni siquiera a un niño?

Al igual que el hombre de nariz aguileña había logrado difuminar mi interés por el director invisible y del mismo modo que los saltitos de Klappsch fueron capaces de distraerme del misterioso comportamiento del secretario –de quien empecé a sospechar que trabajaba en dos museos–, Herta Loeffler, la guardarropera, consiguió que me olvidase de que estaba sentado en la Franziskaner con la intención de desenmascarar al vigilante bailarín. Así que, con el corazón encogido por la visión de aquel llanto, fui tras la encargada del guardarropa.

Herta se detuvo en la parada del tranvía 46. Todavía compadecido de ella, pues sus lágrimas no cesaban, me situé en la acera de enfrente, donde me escondí tras un kiosco. Estaba muy enternecido por verla llorar tanto; nunca había visto a nadie llorar así, tan arrebatada y silenciosamente: algo terrible tenía que haberle ocurrido, quizá la muerte de algún familiar. Tras mucho pensarlo, comprendí que debía pasar a la acción y ofrecerle mi ayuda. Pero cuando me decidí a cruzar la calle, apareció el 46 y ella se subió al autobús. Solo, en la acera, presencié cómo se alejaba lenta e inexorablemente.

Al día siguiente fui al guardarropa para interesarme por el estado de la Loeffler; pero, desde que la vi, supe que no le preguntaría nada. Y es que no sólo había dejado de llorar (era lógico; habían pasado muchas horas desde la escena callejera de su desconsuelo), sino que reía alegremente (demasiado

alegremente, estimé), mientras conversaba por teléfono. Me aposté tras el mostrador y esperé a que concluyese la conversación. Ajena a mí, Herta siguió riendo, y cada vez de forma más desenfadada. Diría que me hizo incomprensible la profunda desazón que parecía haber sufrido el día anterior. ¿Qué podía hacer yo? ¿Preguntarle por qué había llorado tanto veinticuatro horas antes? Así que, mientras ella se reía sin pudor, yo me retiré discretamente a mi sala, con la esperanza de que ni entonces ni nunca me preguntara qué había ido a hacer allí aquella mañana.

•

Desde mi rincón de la Franziskaner, con la mirada puesta en el portón del Museo de los Expresionistas, aquella tarde comprendí que no era un buen detective, pues ni siquiera había sido capaz de elegir a quién debía seguir: si a la guardarropera –que cambiaba de estado de ánimo tan rápidamente– o a Arnheim Klappsch –que daba saltitos impropios en alguien de su edad–; si al director invisible o a su doble secretario, el hombre que servía clandestinamente en dos museos.

Antes de rendirme, todavía espíe a algunos colegas más en el trayecto desde la salida del museo hasta sus casas. Y he de afirmar que nunca, nunca, vi un comportamiento que pudiera calificar de insignificante o de banal. A Carola Hackert, por ejemplo, una de las recepcionistas, la descubrí besándose con un muchacho visiblemente más joven que ella. Al señor Rosegger, el bibliotecario, siempre tan educado y silencioso, lo vi entrar en un local de dudosa reputación, cosa que jamás habría imaginado en un caballero como él, de maneras tan exquisitas y anticuadas. El guía Kranz, por el contrario, acudía cada tarde a un culto religioso en una vieja parroquia de barrio, costumbre que tampoco habría podido presuponer en quien solía mostrarse tan frívolo y mundano. Käthe Olbracht, por su lado, pasaba horas sentada en el banco de un parque, sin hacer nada en absoluto, al menos a primera vista: ni leer ni rellenar crucigramas o dar pan a los pájaros. Tardé mucho en comprender que nadie hacía lo que yo habría esperado. Y hasta mi propio comportamiento, visto de lejos por un hipotético espía, tendría que haber

resultado igualmente extraño.

Desde que comprendí que cualquier vida es insólita o estafalaria vista desde fuera, desistí en mi empeño de ir tras mis compañeros, en busca de alguna lógica a sus actividades. Y ya no abandoné mi rincón de la Franziskaner durante mis horas de ocio. Al fin y al cabo, al igual que yo había seguido a otros, también alguien habría podido seguirme a mí mientras iba tras los pasos de mis colegas. Me satisfacía pensar que tampoco ese supuesto espía habría encontrado coherencia alguna en mis movimientos. Al igual que desde mi puesto controlaba a quienes entraban o salían del museo, alguien podría estar observándome también a mí desde algún rincón de la Franziskaner, disimulando tras una jarra de cerveza. Me di la vuelta súbitamente y, durante algunos segundos, escruté los rostros de los clientes, apostados en su mayoría en la barra. Nadie me miraba, pero todos – cualquiera – podría estar al acecho; todos y cada uno tenían un rostro que bien habría podido ser el de un espía profesional.

19

Quien influyó decisivamente en mi determinación de abandonar las primeras tabernas que frecuenté –donde solía emborracharme– para ser habitual sólo de aquella desde cuyos ventanales podía distinguir la fachada delantera del museo, fue sin duda la señora Kollwitz, esposa del rudo patrón de la Franziskaner. Empecé a interesarme por Eva Kollwitz desde el instante en que entré en su cervecería, nada más oír cómo su marido –un hombre de anchas espaldas y rostro infantil– la llamaba a voz en grito desde el mostrador.

–¡Kollwitz, Kollwitz! –bramaba Moritz, el patrón.

Siempre la llamaba dos veces. Sólo dos.

Me resultó llamativo que un hombre llamase a su esposa de este modo. Claro que Kollwitz podía ser su apellido de soltera, pero aun así era raro.

Junto al hecho de que «la Franziskaner», como era conocida por todos, no

saliera nunca de su cocina, hubo algo de la tabernera Kollwitz que me gustó desde el principio: su risa. La risa de aquella mujer era cristalina y potente: una carcajada límpida que se dejaba oír cada pocos minutos desde la portezuela de la cocina. Durante mis primeros días en la Franziskaner no era infrecuente que, mientras vigilaba la fachada delantera del museo, oyera la fastuosa risa de la Kollwitz. Como es natural, aquella explosión de voz me obligaba a abandonar la visión de la fachada —o la de *El equilibrista*, de Paul Klee— y a mirar hacia la portezuela de la cocina, confiado en que llegaría el momento en que podría ver a la dueña de aquella risa tan alegre y juvenil.

Antes de distinguir su figura, durante meses oí cómo su marido la llamaba con insistencia desde el mostrador, casi con brutalidad.

—¡Kollwitz! —gritaba Moritz—. ¡Kollwitz!

Dos veces. Sólo dos. Y ella daba siempre la callada por respuesta, sin que ese silencio disgustara al patrón, al menos a primera vista.

La risa fresca de la Franziskaner-Kollwitz se prolongaba en ecos evanescentes en la cervecería, poniéndome de manifiesto cómo aquella mujer —a quien sólo conocía por sus risas— estaba satisfecha con la vida. ¿Cómo si no explicar aquella hilaridad, tan continua?

Pese a que vigilé sin cansarme la portezuela de la cocina, donde presuntamente trabajaba, a Eva Kollwitz sólo la vi meses después. Y eso que había tardes en que controlaba aquella portezuela ¡incluso con mayor interés que la fachada del museo! Siempre en vano: aquella mujer nunca salía de su humeante cocina, jamás pasaba a la barra del mostrador. Los Franziskaner tenían muy bien delimitadas sus competencias y acotado su territorio.

Valga todo esto para decir que mis dos puntos de mira —la fachada delantera del museo y el cuadro *El equilibrista*— pasaron a ser tres, pues ahora había que añadir la portezuela de la cocina, cuyo magnetismo creció paulatinamente. Esto resultaba para mí muy agradable: mirase donde mirase —al frente, a un lado o a otro— siempre había algún objeto de interés para mí. No obstante, la visión de aquella portezuela no generaba en mi corazón ni mucho menos los mismos sentimientos que la visión de la fachada o la de *El equilibrista*. Así como éstos lograban sosegar me, la portezuela —pequeña y humeante— me llenaba de un desasosiego profundo e irracional: necesitaba

conocer a la señora Kollwitz; deseaba saber por qué se reía tanto, con esos ecos dulces y evanescentes que se propagaban como ondas por los techos de la cervecería.

A las ocho de la tarde del 9 de mayo de 1981 vi a la señora Eva Kollwitz por primera vez. Yo me encontraba mirando la portezuela de la cocina, pero sin esperanza, como durante las últimas semanas. De pronto, una mano femenina (y no podía ser más que la de la mismísima Eva Kollwitz) surgió por la portezuela. Evidentemente, la intención de aquella mano no podía ser la de colocar algún plato o alguna jarra en el mostrador, pues Moritz cogía las bandejas y los vasos que su esposa le pasaba por un ventanuco, al estilo de los que hay en los refectorios de los monasterios. Este ventanuco permitía el rápido trasiego de vajillas, cubiertos y bandejas desde la cocina al comedor. La misteriosa mano femenina (pero ¿era femenina?) permaneció durante unos segundos agarrada a la jamba, lo que me permitió observarla con el necesario detenimiento. Tan emocionado estaba (era la primera ocasión que vería a la señora Kollwitz) que no pude analizar aquella mano con el deseado rigor. Para ser exactos, más que la mano de la tabernera Kollwitz, lo que vi fueron cuatro de sus dedos (el pulgar se me ocultaba al otro lado). Pues bien, me quedé muy sorprendido, casi paralizado, al comprobar que aquellos dedos eran muy gruesos. No eran sólo dedos vigorosos (algo, después de todo, previsible en quien se consagra al trabajo manual), sino rechonchos —¡esa es la palabra!—, de donde bien podía deducirse que su dueña tenía que ser una mujer más bien corpulenta. No soporté la duda. Abandoné mi mesa habitual, me dirigí al mostrador, al que llegué en el preciso instante en que los dedos se soltaban de la jamba.

—¡Señora Kollwitz! ¡Señora Kollwitz! —grité también yo dos veces, sorprendido de haber llamado a la tabernera con la misma autoridad y entonación con que lo hacía su marido, por fortuna ausente.

Para un oyente neutral, quizá también para la propia señora Kollwitz, mi voz había sonado idéntica a la del patrón Moritz, de manera que no cabía excluir que ella me hubiera tomado por su esposo. Pero no fue así, porque a la palabra «Kollwitz» añadí la de «Señora», término que Moritz, obviamente, no utilizaba en su exclamación. Por ello, además de por mi tono imperativo,

la Kollwitz apareció poco después tras su portezuela.

Como había temido, como no me había atrevido a temer, Eva Kollwitz era una mujer gorda, muy gorda, con un sucio delantal y unas mejillas sonrosadas, que delataban su inequívoco origen rural. Aquella Kollwitz, la real, no correspondía con la idea que yo me había forjado de ella a lo largo de meses de espera y curiosidad. Es más: no podía comprender que la mujer que me miraba desde la portezuela de la cocina fuera en verdad la misma que reía habitualmente de un modo tan explosivo y alegre. No me cabía en la cabeza haber estado durante meses esperando la aparición de una mujer así.

–Pero ¿es usted la señora Kollwitz? –pregunté en un hilo de voz.

–Sí –dijo ella, secándose sus rudas manos en el delantal.

Y yo:

–¿De verdad?

No hizo falta que me confirmase su identidad, pues Eva Kollwitz rio acto seguido como lo había venido haciendo durante meses. Sí, aquélla era la risa que había escuchado, casi enamorado, desde mi ridículo puesto de observación. Kollwitz era ella, ¡no había ninguna duda! Al no tener más que decir (también ella, al parecer, era de pocas palabras), la tabernera se refugió de nuevo en su cocina, no sin antes ajustarse sus inmensos pechos con un movimiento torpe y obsceno.

•

Como si aquella primera salida al mostrador de la Franziskaner hubiera roto un maleficio, de aquella tarde en adelante vi a Eva Kollwitz con frecuencia, siempre con su delantal sucio, tras el que escondía sus enormes pechos; y siempre sosteniendo espumantes jarras de cerveza con sus dedos descomunales y rechonchos. Es verdad que tenía algunos movimientos burdos, como aquel, tan repetido, con que se ajustaba sus colosales pechos; y también es cierto que su mirada reflejaba cruelmente la pobreza –por no decir inexistencia– de su vida interior. Pero, superada la fuerte impresión por el contraste entre la tabernera ideal y la real, la patrona de la Franziskaner siempre me pareció muy simpática, tanto por la amabilidad con que trataba a

todos como, quizá, por ser a menudo la única presencia femenina en un local frecuentado por varones. Más aún: la Kollwitz me resultaba demasiado simpática, como prueba el hecho de que, ya desde el día siguiente a su aparición, me descubrí... ¡mirando con insistencia hacia la portezuela de la cocina! Sabedor de su aspecto, durante algún tiempo quise atribuir aquellas miradas mías a la fuerza de la costumbre, y me obligué a fijar de nuevo la vista en la fachada del museo, que dejó de ejercer sobre mí su habitual fascinación. Sin embargo, cuanto más firme era mi propósito de no dirigir la mirada hacia aquella maldita portezuela, mayor era también mi obstinación en mirarla. Y no sólo a la portezuela, sino a la propia tabernera, cuya presencia llegó a convertirse para mí en un auténtico suplicio.

Mientras observaba sus torpes movimientos, al entrar o al salir, mientras reía y se ajustaba sus enormes pechos bajo el delantal, yo era incapaz de reflexionar sobre aquella extrañísima atracción. Sólo lejos de la Franziskaner, lejos de la portezuela y de la posibilidad de oír la espléndida risa de aquella mujer inmensa, podía recapacitar yo sobre el incomprensible hechizo del que era víctima. Sólo en la distancia pude encontrar una explicación a la enigmática atracción que aquella voluminosa hembra ejercía sobre mí.

Si bien es cierto que el aspecto de la tabernera no coincidía con la idea que me había hecho de ella desde mi puesto de vigilancia, y siendo indiscutible que su apariencia no se ajustaba a los cánones de belleza más corrientes de mi época y país, Eva Kollwitz no era, después de todo, lo que se entiende por una mujer fea. Era gruesa, eso desde luego, y algo ruda en sus ademanes, eso tampoco vamos a negarlo; pero no había nada repulsivo en su rostro o en su figura. ¿Podía yo enamorarme de un ser así, tan fornido, tan alejado de mi criterio de belleza y feminidad?, comencé a preguntarme, pesaroso e intranquilo. Lo más preocupante era que la señora Kollwitz no me agradaba sólo por sus virtudes, sino incluso por sus defectos: su simpleza más palmaria, su proverbial primitivismo y estupidez. Asustado por mi inclinación, llegué incluso a renunciar a mis habituales cervezas vespertinas durante algún tiempo. Todo con tal de reprimir aquel sentimiento mío, tan vergonzante.

Hoy creo haber dado con la explicación: y es que también detrás de lo feo

se esconde lo hermoso. O, dicho de otro modo: el secreto más hondo de la fealdad, el más oculto, es la belleza. Acaso sea esto lo que me ha enseñado el arte contemporáneo.

Cuando miramos algo mucho tiempo, sea lo que sea, terminamos por descubrir su fealdad e insignificancia, o incluso su ridiculez. Ahora bien, si ese mismo objeto o persona se mira durante mucho más tiempo todavía, esa insignificancia y fealdad, ese inevitable ridículo, se trastoca misteriosamente en belleza y sentido. Pues eso fue exactamente lo que me pasó con Eva Kollwitz, a quien terminé por encontrar no sólo simpática y jovial –como reconocí desde el principio–, sino bella y deseable. Sí, bella, encantadora... Porque éste es el secreto: no hay que cansarse de mirar; no hay que retirar la mirada cuando se descubre la fealdad. La belleza sólo llega a quienes la esperan.

20

Los confusos sentimientos que la presencia de Eva Kollwitz provocaba en mi ánimo fueron sustituidos por los no menos inquietantes que logró despertar en mí el extraño comportamiento del propietario de un negocio de colorantes, sito en el número 25 de la Sparkassenstrasse. Cada día en mi trayecto matutino veía al ingeniero Rihs de casa al museo, así como en el vespertino del museo a casa; acepté sin reparos que él era el propietario de aquel pequeño negocio, a cuyas puertas pasaba gran parte de la jornada. No había motivo para dudarlo: Rihs estaba siempre en el umbral de su comercio, ataviado con una impecable bata blanca que le daba –a ojos de sus vecinos– el respetable y noble aspecto de un científico.

Tras más de dos años viéndole en su puesto, llegó el momento en que el tal Rihs despertó mi curiosidad. Espoleado por mis insólitos descubrimientos como detective (todos escondían un misterio; incluso yo, que había llegado a sentirme atraído por una mujer tan poco agraciada como Eva Kollwitz), encontré sospechoso que nunca hubiera visto entrar ni salir a nadie de aquella

tienda. La pregunta era: ¿quiénes comprarían colorantes a ese hombrecillo, si siempre estaba a la puerta de su negocio, hiciera frío o calor, viendo pasar a la gente y saludando a unos y a otros?

Pese a lo que él mismo sostenía, pese a lo que todos afirmaban de él, pese a que nadie le llamaba Rihs a secas –o Albrecht, su nombre de pila–, sino siempre «ingeniero Rihs», estoy casi seguro de que aquel tipo no era realmente ingeniero; y estoy casi seguro, también, de que su negocio de colorantes no era lo que normalmente se conoce por un negocio de colorantes.

Sin querer herir su sensibilidad, una vez que hubimos intercambiado algunas palabras, me atreví a preguntarle lo que tanto me mortificaba:

–Dígame la verdad, ingeniero Rihs, ¿es usted realmente ingeniero?

Al escuchar mi pregunta, aquel hombre bajó la mirada como lo haría el escolar que es amonestado por su maestro. Y calló.

Para no abrumarle, me retiré de su lado sin haber obtenido respuesta. Este episodio, sin embargo, no hizo cambiar en nada las costumbres del ingeniero Rihs, que continuó apostado frente a su presunto negocio de colorantes, saludando al vecindario con la mano o con un mero movimiento de cabeza, según la familiaridad.

–Dígame la verdad, ingeniero Rihs –le pregunté semanas más adelante, avergonzado de mí mismo tras mi fracaso como detective–. ¿Es usted realmente el propietario de este negocio? ¡Le pido, por favor, que me lo diga!

En esta segunda ocasión, Rihs no miró hacia el suelo, sino a derecha e izquierda, al tiempo que sonreía. ¡Aquella sonrisa suya, tan enigmática! Pero tampoco contestó entonces, dejándome en ascuas.

¿Era un científico o no?

Nunca lo supe.

Así como tampoco supe si aquel hombre de bata inmaculada podía vivir de su negocio de colorantes, o si aquel negocio de colorantes, como todo lo referente al señor Rihs, era una pura ilusión.

–¿Puedo entrar? –le pregunté una tarde a las puertas de su tienda, inquietísimo por tanto misterio.

Esta pregunta mía desconcertó al ingeniero más incluso que las que le había formulado antes. Miró al suelo, luego hacia los lados, como la vez precedente, mientras sonreía sin una aparente razón. Después miró hacia el cielo, como quien sigue el vuelo de un pájaro, obligándome también a mí a levantar la vista.

–Sólo le pregunto si puedo entrar –repetí.

El rostro del ingeniero Rihs comenzó a palidecer. Miró otra vez al suelo; y otra vez a ambos lados; y una vez más al cielo, como fascinado por el vuelo de algún pájaro. Estaba muy afectado por mi pregunta.

–Yo... –alcanzó a decir. Y, finalmente, con un hilo de voz–: No estoy preparado.

–No se preocupe –contesté yo, entre compadecido y abochornado, y me marché dejándolo a solas frente a su negocio con el rostro más blanco que su bata.

No estoy preparado. ¿A qué se referiría en concreto con esta afirmación? ¿Qué es lo que tendría que preparar en su negocio de colorantes para poder abrirlo al público?

Como trabajador de un museo –habitado a los cuadros y, en consecuencia, a los colores–, había imaginado que entre el ingeniero Rihs y yo podría haberse establecido algún tipo de trato, acaso puramente profesional. No fue así. La relación que aquel misterioso ingeniero mantenía con el mundo se limitaba a situarse frente a su negocio de colorantes y a saludar a todo el que pasara por las inmediaciones, fuera con un ligero movimiento de cabeza o con el brazo en alto. Y es así como todavía hoy lo recuerdo, con el brazo en alto. También me acuerdo del «No estoy preparado» que dijo con un hilo de voz, avergonzado como un muchacho.

Tercera sala:

Max Beckmann

El pequeño señor Kriegemann, a quien todos llamábamos simplemente señor Kriegemann cuando nos dirigíamos a él (en su ausencia añadíamos el adjetivo «pequeño», aludiendo a su ridícula estatura), pasaba los días recorriendo el museo de arriba abajo y de una sala a la otra. Aunque su consideración laboral era idéntica a la que gozábamos los vigilantes Kulke, Henn o yo mismo, el pequeño señor Kriegemann no era exactamente un vigilante más, puesto que su cometido no era vigilar una sala en particular –ni siquiera todas en general, como él sostenía cuando se le preguntaba al respecto–. Pese a que le costara admitirlo, la tarea para la que lo habían contratado era vigilar al resto de los vigilantes, asegurándose de que todos estuviéramos siempre en nuestros puestos. Dicho de otro modo: aquel hombre pequeñito, de estúpida sonrisa y arruinada dentadura, era un vigilante de vigilantes –una actividad que, obviamente, predispuso a muchos en su contra.

Junto al director invisible y a su secretario, en el museo trabajaban conservadores, restauradores, bibliotecarios, administrativos y, por supuesto, guías y vigilantes, a los que invariablemente se colocaba en la última posición de los listados de personal. Entre todos estos cargos, estaba también el de Kriegemann, de quien, en honor a la verdad, no podía decirse que fuera un vigilante, sino algo así como una figura intermedia entre los guías y los vigilantes, sin que pudiera encuadrarsele completamente en ninguno de estos grupos. Debido a la movilidad propia de su trabajo, el pequeño señor

Kriegemann se encargaba de sugerir a la dirección posibles circuitos por el museo, de forma que –en las horas de máxima afluencia– los visitantes se distribuyeran por las salas de la forma más racional. Como es lógico, al pequeño señor Kriegemann no le correspondía decidir qué cuadros ocuparían cada sala; lo suyo era nada más idear los itinerarios más sugestivos, respetando la distribución existente. Así pues, en su lucha contra la aglomeración de visitantes en determinadas salas –en detrimento de otras–, el pequeño señor Kriegemann dibujaba posibles circuitos: era –en el sentido museístico del término– un explorador.

La verdad es que los itinerarios de un museo tienen su importancia, y no sólo porque no es en absoluto lo mismo ver un Schiele antes o después que un Munch –así como tampoco ver un Rottluff tras un Beckmann o un Chagall–, sino porque eran muchos los visitantes que comenzaban su visita con el mapa del museo entre las manos y muy pocos, por contrapartida, los que la concluían con él. Antes o después, la mayoría claudicaba en su deseo de verlo todo, o de verlo racional y sistemáticamente, y abandonaba el itinerario propuesto por la Dirección. Siempre había unos pocos, sin embargo, que llegaban con el mapa hasta el final. En general, eran visitantes que parecían más interesados en comprobar si eran capaces de seguir el mapa que en ver las obras expuestas.

Comúnmente, los directores y conservadores de museos optan por una distribución cronológica –de los antiguos a los modernos–, y olvidan que este ordenamiento puede ser anímica y estéticamente tan arbitrario como el caprichoso o el casual. Aunque respete lo cronológico, nadie puede dudar de lo inconveniente que es ver un Feininger después de un Klimt. Es tan delicado pasar de una sala a otra como de una persona a otra en una conversación. No es lo mismo, por ejemplo, ver al vigilante Sinclair habiendo visto antes a la encargada del guardarropa que al pequeño señor Kriegemann. Desde luego, tampoco es lo mismo si antes que a Sinclair no hemos visto a nadie. La decisión más difícil es siempre con qué pintor y obra debe empezar un museo, así como con cuáles debe terminar.

Conocí al pequeño señor Kriegemann al entrar en el museo en 1977, si bien apenas tuve relación con él hasta 1983, cuando trabajaba en la Max

Beckmann. Como para tantos otros, Kriegemann apareció en mi vida de forma poco habitual. Por la mañana, por la tarde, nada más abrir el museo o cuando estaban a punto de cerrarlo, fuese la hora que fuese, yo me encontraba con Kriegemann en los servicios que hay junto al salón de actos, bajo las escaleras. No di importancia a nuestros primeros encuentros, convencido de que sólo podían deberse a la casualidad. Después de todo, el género humano es de costumbres fijas, y bien podía ser que tanto Kriegemann como yo necesitáramos ir al baño a la misma hora. Pero en aquella época, yo iba con mucha frecuencia a los servicios sólo para beber agua. No lo hacía porque tuviera una sed acuciante, sino tan sólo para que las horas se me pasaran más deprisa. ¡Qué tiempos!

Mi sorpresa fue en aumento cuando, al romper mi hábito y acudir al servicio a horas diferentes –primero involuntariamente y más tarde ex profeso–, reparé en que aquel hombre pequeñito siempre estaba allí, sea en el urinario, que era lo menos habitual, o en el lavabo, frotándose las manos con llamativo frenesí.

–¿Qué tal? –le preguntaba yo invariablemente.

A lo que él, también invariablemente, me respondía:

–Ya ve.

El cálculo sólo puede ser aproximado, pero desde que conozco al pequeño señor Kriegemann, que es tanto como decir desde que le veo en los lavabos (si bien es verdad que no sólo lo he visto ahí), no creo que le haya dicho «qué tal» menos de unas dos mil veces. Pues bien, a ninguna de esas dos mil veces me ha respondido Kriegemann más que con su eterno «ya ve». Aquella contestación suya, repetida e invariable, me resultaba tan exasperante como divertida. Pasé algunas semanas observando la extraordinaria regularidad de aquellas pocas palabras con que nos saludábamos (¿Qué tal? Ya ve... ¿Qué tal? Ya ve...).

Harto ya de que nuestra única charla se redujera a mi habitual «¿qué tal?» y a su consabido «ya ve», un día me atreví a proseguir la conversación, más con el ánimo de averiguar cuál sería su reacción que por verdadero compañerismo o interés.

–Así que bien, ¿no? –añadí.

Había introducido una pequeña variación, el vigilante de vigilantes (¿me estaría vigilando también entonces, en los baños?) tendría que haberlo notado. Pero Kriegemann no cambió su respuesta:

–Ya ve –dijo una vez más e hizo estallar una mano contra la otra con ese ímpetu que le caracterizaba (todos sus movimientos eran bruscos, como de rata).

Tanto ese día como los que seguirían, podría haber continuado la conversación con Kriegemann, pero no lo hice. Necesitaba comprobar cuántas veces todavía sería capaz de saludar al vigilante Kriegemann con mi acostumbrado «qué tal» y, como es lógico, cuántas aún me respondería él con su proverbial «ya ve» –al tiempo que giraba su estrecho cuello hacia mí, sin llegar a mirarme realmente nunca.

Intrigadísimo por el tiempo que Kriegemann pasaba en los lavabos, en cierta ocasión me lavé las manos durante largos minutos, como él mismo acostumbraba. ¿Abandonaría aquel hombrecillo en algún momento los lavabos o, por el contrario –como empezaba a sospechar–, permanecería allí durante horas en esa actividad? Frente a un espejo de gran tamaño, ambos estuvimos lavándonos las manos en un silencio tenso que no fui capaz de resistir. Sin habérmelo propuesto, por segunda vez consecutiva, formulé mi sempiterno «¿qué tal?». Poco antes Kriegemann me había dicho «ya ve», pero esto no le impidió repetir su también sempiterna contestación, aunque esta vez sin girar el cuello hacia mí, como hacía habitualmente.

Tras aquel segundo «ya ve», los dos seguimos en silencio algunos minutos, largos y violentísimos. Consciente de que tanto aquel frustrado intento de charla como mi prolongada permanencia eran un auténtico desafío para él, supe que Kriegemann me escrutaba desde el espejo con sus ojos pequeños y traviosos. En cuanto alzara la cabeza, como poco después haría, le vería escrutándome, como efectivamente ocurrió. Al sentirse descubierto, Kriegemann volvió a concentrarse en el escrupuloso lavado de sus manos. El agua estaba fría y el jabón se iba deshaciendo en mis manos. Poco después, me convencí de que por nada del mundo concluiría Kriegemann su lavado de manos antes que yo. Así que cerré el grifo, me sequé las manos y abandoné el servicio, fastidiado por mi derrota.

–¡Me las pagarás! –dije a mi adversario con el pensamiento, herido en mi amor propio y extrañado de que nadie hasta entonces se hubiera quejado de que el pequeño señor Kriegemann descuidara sus obligaciones.

Kriegemann pasaba gran parte del día frente al lavabo, en una frenética y concienzuda fricción de manos. Ésa era la conclusión. Claro que también era posible que eso mismo fuera lo que él pensara de mí.

•

Los numerosos detractores con que contaba el pequeño señor Kriegemann – debido a su ingrata obligación– justificaban su repulsa hacia él tanto con argumentos sólidos y fundados como con otros poco consistentes, o directamente arbitrarios. Decían que Kriegemann entraba en las salas de improviso, con la indudable intención de descubrirles distraídos. También aducían que apenas respondía a los saludos (lo cual era cierto; a mí sólo me había dicho: «Ya ve») y, sobre todo, que informaba a sus superiores del comportamiento de sus colegas mediante asquerosos informes semanales. Un hombre que –como él– registraba cualquier anomalía o irregularidad, por pequeña que fuera, un hombre que sólo se dedicaba a espiar no podía ser del agrado de la mayoría.

Entre los argumentos más infundados y memorables se esgrimía el de su baja estatura (parece que le reprochaban ser tan bajito), el de lo inaudible de sus pasos (decían que caminaba tan quedamente a propósito) e, incluso, el de su arruinada dentadura, siempre visible, pues –por alguna enfermedad– Kriegemann no podía cerrar del todo la boca, por lo que sus labios permanecían en una suerte de eterna sonrisilla. Todas estas cosas (sus dientes, su estatura y sus movimientos furtivos) molestaban mucho a sus detractores.

Entre sus defensores, por el contrario (entre quienes me incluía, pese a lo mucho que me había molestado la parquedad de sus respuestas), la opinión que se tenía de él era muy distinta. Aunque el vigilante de vigilantes fuera una persona de pocas palabras, no debía olvidarse que, tanto al salir de una sala como al entrar en ella, Kriegemann inclinaba ligeramente la cabeza en señal de saludo. Por otra parte, los informes que entregaba cada semana al

secretario de nariz aguileña no podían ser tan terribles, dado que nunca habían sancionado con severidad a ningún vigilante, al menos desde que aquel hombrecillo cumplía con su ingrata misión.

Esto fue lo que declaré en una reunión de carácter informal en que me puse claramente a su favor. Esgrimí la tristeza que me suscitaba un ser que pasaba el día entero de un lado a otro dentro de un edificio e invité a los presentes a calcular el número de kilómetros que nuestro compañero recorría a diario. En ningún caso resultaría una cifra inferior a quince, indiqué.

—¿Pueden imaginarse a ustedes mismos andando quince kilómetros a diario? ¿Es que eso no despierta su compasión?

La mayoría de mis colegas, irritados por la habitual y sigilosa presencia de Kriegemann en sus respectivas salas, quedó en un silencio grave y respetuoso: mi razonamiento les había impactado. Tuve que aprovechar la buena coyuntura y demostré a la asamblea que debía considerarse una desgracia que, en medio de un colectivo fundamentalmente sedentario, como era el nuestro, hubiera un camarada nómada (y éstas fueron exactamente las palabras que utilicé).

Cuando al día siguiente vi la imagen del pequeño señor Kriegemann en el espejo de los lavabos —con sus ojos brillantes e inquietos y con su inconfundible sonrisa—, me sentí orgulloso de mí por haber hablado a su favor. Embriagado por la bondad de mi acción, aquella vez me olvidé de formular mi «¿qué tal?». Pero, acostumbrado a escuchar mi pregunta, Kriegemann me brindó su inalterable: «¡Ya ve!».

Le estuve observando con disimulo: inclinado sobre el lavabo, en una postura casi fetal, aquel hombrecillo tan criticado se me antojó todavía más pequeño.

•

El verdadero problema se planteó cuando hubo que decidir si se aceptaba la solicitud del pequeño señor Kriegemann para ingresar en el llamado sindicato de vigilantes —mortecino en la actualidad, pero muy vivo y activo entonces—. No fueron pocas las resistencias que hubo que vencer, y ello porque lo que se

ponía en tela de juicio era que Kriegemann fuera realmente un vigilante. De no serlo, como sostenía determinada facción sindical, resultaba evidente el despropósito de su adscripción. A este respecto, Sinclair arguyó que un vigilante de vigilantes no era un vigilante, sino un espía –cosa bien distinta– y que, de darle entrada en la agrupación, acostumbrado como estaba a espiar, los superiores serían informados también de lo que allí se hablara y decidiera. Lo más aconsejable era excluirle, sentenció.

A raíz de aquel simple comentario, me atormenté durante largo tiempo con la cuestión de si en verdad eran tan diferentes las profesiones de vigilante y de espía. A la postre, ¿en qué se diferenciaba un oficio del otro? En aquella reunión permanecí callado e intranquilo por los borrosos contornos del trabajo que desempeñaba. Y marché a casa meditabundo y cabizbajo. No podía evitarlo, el pequeño señor Kriegemann me daba lástima: imaginaba perfectamente cómo se borraría de sus labios esa permanente y estúpida sonrisa en cuanto le informaran de que le habían denegado su petición de ingreso.

22

En aquella misma reunión sindical, poco antes de abordar la petición de Kriegemann, se planteó la teoría del impacto anímico de las pinturas sobre quienes más tiempo pasaban bajo su influjo (idea que la dirección del museo calificó de peregrina). Los vigilantes más veteranos sabían que no bastaba una visita ocasional –como la acostumbrada por los visitantes– y tampoco una más minuciosa y prolongada –propia de críticos y especialistas– para percatarse del poder que la pintura puede ejercer en el alma humana. Los veteranos sabían (sabíamos) que había que mirar un lienzo día tras día y año tras año para captar a fondo el estado espiritual al que invitaba. En este sentido, sólo los vigilantes de museo –sosteníamos nosotros– sabíamos mirar la pintura como realmente debe ser mirada. O al menos sólo nosotros nos percatábamos de su peligrosidad, así como de sus abundantes y secretos

beneficios.

Persuadidos de que no era en absoluto lo mismo estar un año de vigilancia en la Heckel que en la Van Gogh, por poner un ejemplo, la patronal respetó nuestra petición de que el trabajador que fuera destinado a las salas Grosz y Schiele –sin duda las más peligrosas– fuera sustituido, como muy tarde, un año después. Un año fue el período máximo que el sindicato estimó que podían llegar a soportarse los cuadros de Grosz y de Schiele sin que su influjo sobre el alma del vigilante fuera fatal. Cuando alguno era destinado a la Schiele o a la Grosz –como solía ocurrir con los novatos, a quienes correspondía normalmente esta triste encomienda–, todos sabíamos que pronto sería relevado. Solidarios con los menos afortunados (nadie mejor que nosotros sabíamos cuánto podía enmudecer y apagarse un vigilante en ciertos destinos), encubríamos las repetidas ausencias de los vigilantes destacados en las salas perniciosas o tristes, y hasta les permitíamos que pasaran, cuando quisieran, a las salas contiguas o se quedaran en una zona intermedia, por decirlo así, entre la Schiele y la Kokoschka, por ejemplo, o entre la Schiele y la Klimt.

Amadeus Schallmoos, uno de los vigilantes más veteranos, sólo pudo estar en la Schiele tres meses. Uno de los autorretratos del pintor austríaco, aquel que pintara en 1910, con su cara de repugnancia y pelo despeinado, estuvo a punto de hacerle perder el dominio de sí.

Menos fortuna tuvo el vigilante Monch. Según se dijo, de tanto mirar la *Mujer encinta sentada* (1910) terminó por desconfiar de su propia esposa. Para liberarse de este incómodo sentimiento, dicen que Monch miró con insistencia la *Muchacha con cofia* (1910) –experiencia de la que sacó la nefasta conclusión de que todos los seres humanos son cortos de entendederas y necesariamente ridículos.

También fue memorable el caso de Luiz Klabund, que entraría en una preocupante apatía por haber mirado durante demasiado tiempo el *Retrato de Guido Arnot* (1918), también de Schiele.

Evidentemente, no todo Schiele era perturbador de la misma forma; no todos sus lienzos trastornaban por igual a sus espectadores. Una extraña melancolía se generaba en quienes observaban el *Retrato del pintor Anton*

Peschka (1909) –yo mismo fui víctima de su venenoso influjo–. Pero mucho más temible era el *Autorretrato* que Egon Schiele pintara en 1911, posiblemente el cuadro que más víctimas se cobraría. Sea por lo desdibujado de la boca, por lo demacrado del rostro o por lo inquietante de sus dedos – muy separados unos de otros–, bastaban pocos minutos ante este pequeño óleo para que el espectador incauto quedara sin sentido de la orientación. En efecto, esa mano en forma de tijeras es, con probabilidad, lo más cruel e inquietante que se ha pintado en el siglo xx.

•

En la mencionada reunión sindical se dijo que los vigilantes y visitantes hablaban mucho menos y más bajo en la Sala Gauguin que en la Heckel, en la Heckel que en la Marc, en la Marc que en la Schiele, y así sucesivamente hasta la última sala –donde nunca se hablaba o, al menos, se hacía en un volumen casi inaudible–. Según Maxglan, los visitantes del Museo de los Expresionistas de Coblenza (y sería interesante comprobar si sucedía de igual modo en otros museos) conversaban menos y en voz cada vez más baja conforme pasaban de una sala a otra. Lo cierto era que entraban en el museo hablando y salían de él callados o, al menos, entraban hablando en voz alta y salían haciéndolo en voz baja, como si las pinturas los hubieran silenciado y tuvieran ya menos que decirse. En consecuencia, cabía aventurar –siempre según Maxglan– que la pintura silencia a quienes la contemplan, de igual manera que la música amansa a las fieras, como suele decirse. Dicho aquello, todos los presentes nos quedamos en silencio, como si hablar del progresivo enmudecimiento de los visitantes nos hubiera enmudecido también a nosotros.

Para corroborar «la tesis de Maxglan» (así fue designada entre nosotros), el vigilante Henn advirtió que en la sala en que trabajaba en ese momento –la Klimt– se hablaba mucho más que en la que había vigilado el año anterior, la Mondrian. Al estar la Klimt mucho más cerca que la Mondrian de la puerta de entrada, eso parecía perfectamente lógico, sostuvo Henn.

Así como la anterior intervención de Maxglan había logrado acallarnos a

todos, ésta, de Henn, despertó en muchos el deseo de compartir sus propias experiencias, siempre para confirmar la misma tesis: que la gente hablaba cada vez menos, fuese porque la acumulación de obras de arte iba apagando la palabra (idea que yo mismo sostuve en un reducido grupo) o porque el orden de las salas y, en consecuencia, el de los pintores, estaba preparado para causar este efecto en el público (argumento que tanto Maxglan como Henn, alternadamente, repitieron una y otra vez). Porque, ¿qué sucedería –preguntaron Maxglan y Henn, unidos en aquella circunstancia– en el hipotético caso de que se colocaran los cuadros de la sala Nolde en la Sala Dix y los de la Dix en la Nolde (esto lo dijo Maxglan), si los de la Van Gogh –otro ejemplo– pasaran a la sala Schad (ésta fue la aportación de Henn), o, en fin (Maxglan volvió a intervenir), si se invirtiera el orden de las salas, de forma que las primeras fueran últimas y las últimas, primeras? ¿Continuaría entonces verificándose la tesis de Maxglan?, preguntó Henn. ¿No exigiría esta tesis una verificación empírica antes de ser suscrita indiscriminadamente?, volvió a preguntar.

De la tesis de Maxglan –en vía muerta– se pasó a la de Sinclair, que también recabó numerosos partidarios. Sostenía Sinclair, el cual retomó el origen de la discusión (sobre lo peligrosas que resultaban las salas Schiele y Grosz, entre otras), que bastaban pocos meses como vigilante para saber qué salas (y qué cuadros, añadió Maxglan) daban alegría y cuáles tristeza, cuáles generaban sosiego y cuáles ansiedad, fe o desesperación, miedo o seguridad. Aunque las sensaciones y sentimientos que los cuadros podían despertar en sus espectadores variaban de una persona a otra –así como de un período a otro para la misma persona–, parecía evidente (siempre según Sinclair, unido ahora al grupo de Maxglan y Henn) que de cada obra se desprendía un estado de ánimo particular. Así, quien miraba mucho tiempo *Nube de verano* (1913), de Emil Nolde, quedaba indefectiblemente preocupado, dijo Sinclair. Quien se detenía ante *Las bailadoras* (1913), del mismo pintor, experimentaba pronto un extraño e incontrolable furor, dijo Maxglan. Y quien miraba *El rabino David en Pont-Aven* (1894), de Gauguin, acababa queriendo correr aventuras en algún país exótico, dijo Henn.

El vigilante Klappsch, entonces en la Van Gogh, sostuvo que pasaba

mucho calor cuando contemplaba *Campo de trigo con cuervos* (1890), del famoso pintor holandés. Agathe Epstein, de la Kirchner, aseguró que tenía tantas más ganas de visitar París cuanto más tiempo pasaba frente a los Kirchner. Gregor Buchen, en fin, de la Otto Müller, admitió que las muchas pinturas de desnudos, que le había tocado en suerte vigilar (y Müller casi no pintó sino desnudos), despertaban inoportunamente su apetito sexual –más intenso entonces que en ninguna otra época de su ya larga vida.

Por todo lo dicho (Sinclair había recuperado la palabra), no podía extrañar que buena parte de los vigilantes quisiera ser destinado a salas optimistas y alegres, tales como la Franz Marc, la August Macke (esto lo dijo Henn) o la Erich Heckel (y esto Maxglan, haciendo mención de cuántos vigilantes se habían ofrecido voluntarios para estos puestos). Por contrapartida (otra vez hablaba Henn), todos evitábamos las salas tristes o dañinas, entre las que destacaba la Rottluff (pese a sus muchos colores, o acaso por ellos, esta pintura trastornaba a sus vigilantes) y la Schiele, sala en que –como recordó Sinclair, empeñado en que no nos desviáramos del primer tema de conversación–, no era conveniente quedarse demasiado tiempo. Al parecer, la continuada contemplación de las figuras retorcidas y semidesnudas de este pintor generaba cierta desconfianza, por no decir repulsión, hacia la raza humana.

Por encima de las obras de Schiele y del famoso *El grito*, de Edward Munch, el cuadro del museo que más me inquietaba era *El enfermo de amor* (1916), del caricaturista Georg Grosz. Este lienzo llegó al museo en calidad de préstamo, pero por razones que desconozco –y que dadas las circunstancias preferiría seguir ignorando– pasó a formar parte de la donación que la Kunstsammlung de Dusseldorf hiciera en su día a nuestra institución. Así las cosas, ese enfermo de amor había estado en Dusseldorf hasta que, por desgracia, llegó hasta nosotros, sembrando indiscriminadamente el desánimo. De este cuadro no sólo me angustiaba la mesita circular, allá al fondo, con tres sillas tambaleantes; no era únicamente el rostro deformado del retratado (una máscara grotesca e infamante que refleja a la perfección la inmoralidad de quien la exhibe), sino que me turbaba también el perrito azul que hay en una esquina y que da la impresión de que va a saltar de un momento a otro

para morder a su presa. En realidad, no hay nada en este cuadro que no sea inquietante: la pistola pintada junto al corazón rojo, las manos frías y cadavéricas, caídas, sosteniendo blandas un bastón que parece una espada; y esa forma de sentarse, tan lasciva; y la media sonrisa del protagonista, así como su cráneo afeitado, y su ojo oscuro y su nariz afilada y... ¿Debo seguir? Ese sol (pero ¿es un sol?) que hay en el fondo me atormenta lo indecible, así como también la inestabilidad de los objetos en la mesilla en que se apoya el codo de ese enfermo: la pipa de tabaco, la copa, la botella. Todo se balancea; nada está en su sitio: todo se puede caer y ese enfermo seguirá ahí con su mirada ávida y perversa.

En *El arte está en peligro*, Grosz dejó escrito: «Puedo resumir así la esencia de mis experiencias: los hombres son cerdos. Su vida no tiene otro sentido que satisfacer su hambre de comida y de mujeres».

•

Después de pasar por la Sala Schiele, el vigilante enfermo (de Schiele) – sostuvo Sinclair– necesitaba recuperarse, por lo general con un buen período en la sala Franz Mar, cuyas alegres pinturas son famosas en el mundo entero por sus notables propiedades sanadoras. Al enfermo de Grosz, sin embargo, más le valía acudir con rapidez a la Matisse para situarse ante su *Alegoría de la música y de la danza* (que, siempre según Maxglan, actuaba como un inmejorable antídoto contra el llamado «mal del vigilante»).

–Todo lo que Grosz logra desasosegar queda neutralizado, por decirlo así, ante este panel decorativo de Matisse –completó Henn.

Era cierto, ratificó Sinclair, que llevaba largo rato sin intervenir. Maxglan, Sinclair y Henn callaron entonces y con ellos cuantos les rodeábamos en aquella memorable reunión de vigilantes. Era como si, primero ellos y luego los demás, hubiéramos empezado a oír la música que emana de esta tela de Matisse: cinco figuras naranjas –masculinas o femeninas, no importa– en una pradera muy verde (dos de ellas tocan un instrumento: una flauta y un violín; los tres restantes, escriben). Todo es muy elemental, casi infantil: el cielo muy azul; la línea clara. Invadidos todos por la extraña paz que despide esta

alegoría, por un momento llegamos a creer que también nosotros estábamos en aquella pradera, desnudos, y que gozábamos, en la mayor inocencia y placidez, de la vibrante y silenciosa música de Matisse.

23

Otro de los asuntos que se abordaron en aquella inolvidable sesión sindical fue el de una peligrosa y, en todo caso, deplorable inclinación que había empezado a surgir entre algunos vigilantes –y no necesariamente en los más ancianos–. Por el modo cauteloso y amedrentado con que se hablaba de ello, tardé en comprender que se trataba de la tendencia –comprensible, pero en todo caso preocupante– que se había ido detectando en un creciente número de vigilantes a... hablar solos.

–¿Cómo hablar solos? –quiso saber uno de los presentes.

–Sí –le respondieron–, hablar sin un interlocutor.

Quien había formulado la pregunta permaneció callado. Era evidente que temía ser él mismo uno de aquellos habladores solitarios.

Que varios vigilantes (no menos de cuatro, según dijeron) hubieran sucumbido a esta tendencia –típica por otra parte de los oficios que comportan soledad– preocupaba a la asamblea.

–¿Y qué podemos hacer? –preguntó el gordo Schwarzach, ignorante de que él mismo era uno de los más afectados por este mal.

Al día siguiente, fui a las salas que vigilaban tres de los que, supuestamente, hablaban solos. Del primero de ellos, el joven Sinclair –a quien se había encomendado la Feininger– no logré oír nada desde la sala de al lado junto a Friedrich Nagel, a quien no habían trasladado en los últimos veinte años.

Ya fuera porque Wilfred Sinclair no hablaba solo –como se decía de él– o porque no quisiera hacerlo en ese instante, lo cierto es que ni Nagel ni yo le oímos decir palabra. No fue éste el caso de Klappsch, recién transferido a la Sala Chagall, ni el de Liebknecht –vigilante de la Grosz–, a quienes sí oímos

hablar a solas, si bien durante escasos minutos.

Avergonzado por el modo con que el vigilante Nagel disfrutaba de aquella clandestinidad, abandoné enseguida mi puesto de espionaje, temeroso de ser descubierto en una actividad de la que no podía sino avergonzarme. Sin embargo, no puedo dejar de referirme al profundo impacto que me produjo lo que oí aquella mañana.

Arnheim Klappsch había dicho con toda claridad las palabras «almohada» y «geografía», mientras Nagel reía en bajito y se tapaba los orificios de la nariz para no hacer ruido. Ni él ni yo pudimos averiguar la vinculación entre ambos vocablos –si es que existía–, como parecía deducirse de la terca continuidad con que Klappsch los pronunciaba. Entre una palabra y la otra apenas había unos segundos de intervalo, por lo que parecía razonable presuponer que iban juntas en el torturado imaginario de Klappsch. Cada vez que oía la palabra «almohada», el histérico Nagel la repetía como si fuera lo más divertido que hubiera oído nunca, pero sobre todo tras oír la palabra «geografía» –que despertaba increíblemente su hilaridad–. En esos casos, el desvergonzado Nagel me miraba cual cómplice, con sonrisa húmeda: le hacía mucha gracia que Klappsch hablara solo y que su discurso solitario se redujera a estas dos misteriosas palabras, de orden tan diferente. Por si no hubiera quedado claro que eran ésas y no otras las palabras que había proferido, el solitario Klappsch tuvo la gentileza de repetir las muchas veces, siempre con breves intervalos entre una y otra. Nagel reía cada vez, al tiempo que se tapaba las narices para amortiguar el sonido. Era incansable. Me miraba y reía entre pequeñas convulsiones, como el niño travieso y cruel que no había dejado de ser. Pronto comprendimos ambos que el discurso del solitario Klappsch no iría mucho más allá, al menos aquella mañana.

¿Qué querría decir nuestro colega enfermo con «geografía» y «almohada»? me pregunté, mientras me dirigía a la Beckmann. Con todo lo grande que era este misterio, mucho mayor fue para mí el del ya mencionado Liebknecht. Recogí, lo más fielmente posible, lo que dijo: «Detrás de todo ojo que ve, hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que, a decir verdad, su todopoderosa mirada roe el globo blanco de su carne; y detrás de éste hay otro nuevo, luego otros más, cada vez más sutiles, y que pronto sólo

tienen ya como única sustancia la pura transparencia de una mirada».¹

Ni entonces ni más tarde –cuando reflexioné sobre el significado de este discurso–, llegué a una conclusión determinante. ¿Serían estas palabras realmente del solitario Liebknecht o las habría tomado de algún libro? ¿Cómo era posible que un hombre como Albert Liebknecht, que tan tosco y zafio era en la vida social, articulara en la soledad un discurso de este género? ¿Es que al hablar solo descubre el ser humano posibilidades que, de otro modo, quedan ocultas?

Tanto la famosa «almohada» de Klappsch (y sobre esto se bromeó mucho en el museo) como la culta perorata de Liebknecht (que acaso por su carácter hermético produjo mayor circunspección) me acompañaron durante días como un estribillo. Confieso que de ahí en adelante miré a mis colegas Klappsch y Liebknecht de modo nuevo: no ya con pena o conmiseración, como quizá pueda suponerse, sino con respeto, casi con admiración, como si hubieran hecho algo de veras meritorio.

El episodio de Liebknecht y Klappsch (así como el de Wilfred Sinclair, el cual sí terminaría por hablar a solas aquel día, como más adelante me relató el risueño Nagel) no concluyó con aquel breve espionaje matutino. Días después, cavilando todavía sobre el oscuro significado de las palabras que había escuchado a mis compañeros, dije en voz alta:

–No lo adivinarás nunca. –Y luego–: No tiene sentido.

Había hablado solo. No podía negarlo.

Más allá del sentido de lo que acababa de decir –muy obvio para mí–, resultaba evidente que al reflexionar sobre lo que habían dicho quienes hablaban solos, también yo había incurrido en lo mismo.

–Tiene gracia –dije acto seguido.

Admito que, así como las dos primeras frases («No lo adivinarás nunca» y «No tiene sentido») las había dicho al hilo de un discurso interno, sin una explícita voluntad, la última («Tiene gracia») había sido proferida en alto a propósito y, ciertamente, sin una lógica interior que la precediese. A partir de entonces empecé con la costumbre de ir diciendo frases, más o menos incongruentes, tales como: «¡Peor para él!» o «¡Ya verás cuando lo encuentre!». O incluso: «Otro gallo cantaría».

Prefería frases breves, expresiones hechas que –en caso de que alguien me escuchase, como era mi deseo– pudieran retenerse con facilidad. Porque ése y no otro era el objeto de aquellos soliloquios: hacer creer a mis colegas que también yo había sucumbido a este mal; que al igual que Liebknecht y Sinclair, que como el propio Klappsch, yo era un hablador solitario.

Estuve enfrascado en aquel juego durante largas semanas. Tan entretenido me resultaba inventar nuevas frases («No puedo estar de acuerdo», «¡Ya me gustaría a mí!» «¡No tienes ni idea!», «¡Me haces daño!») como divertida era la expresión que se dibujaba en el rostro de mis colegas cuando me los cruzaba por los pasillos. El trato que me dispensaban cambió por completo: me miraban compungidos, asustados; se prodigaron las atenciones y los gestos de afecto. El risueño Nagel llegó incluso a ponerme la mano sobre el hombro y a ofrecirme su disponibilidad para charlar.

Creció la fama de mi locura.

–¿Dónde está Vogel? –decían mis compañeros.

Y la respuesta más natural a esa pregunta no podía ser para ellos sino «En las nubes».²

Gracias a esta pequeña travesura (simular una demencia durante una temporada), descubrí mejor el carácter de aquellos con quienes trabajaba.

Nunca abandoné del todo aquellas –digamos– frases solitarias, si bien es verdad que, sin darme cuenta, fui pronunciándolas más de tarde en tarde. Mi resistencia a abandonar esta práctica se debió a un maravilloso descubrimiento: que las palabras no suenan de igual modo pronunciadas a solas que con alguien presente. Frente a un interlocutor, las palabras se pierden en la comunicación; desaparecen, por decirlo así, al llegar a su destinatario. Por el contrario, pronunciadas a solas, esas mismas palabras quedan largo tiempo en el aire, sin desvanecerse. Cuando nadie las recoge, las palabras se remiten o apuntan a ellas mismas y es entonces cuando uno se percata de su auténtico sentido y de su verdadera sonoridad.

Todavía hoy, tantos años después de aquel pequeño e inocente juego, digo a veces alguna palabra estando a solas, aunque no sin antes asegurarme de que nadie podrá escucharla. Pero hoy hablo solo no ya simplemente para jugar; lo hago por el placer de escuchar una palabra, por la necesidad de

comprenderla y de amarla un poco más, consciente al fin de que toda palabra que lanzamos al mundo tendría que haberse pronunciado antes en la más estricta soledad.

24

Según Kriegemann, el hecho intolerable de que apareciesen migas en el pavimento y en el banco de la Sala Klimt sólo podía explicarse de dos modos: o bien porque los visitantes esperaban hasta llegar a esa sala para ponerse a comer o bien –tesis que se le antojaba más razonable– porque quien comía allí era el propio vigilante.

Junto a las abundantes migas de pan detectadas casi a diario en la Klimt – cosa que irritaba de forma especial a Kriegemann, instado por la autoridad a descubrir al culpable–, el agraviado vigilante de vigilantes dio con otra nueva infracción: muchos de los cuadros de la Klimt aparecían torcidos cada mañana. ¿Quién se molestaba en inclinarlos? Y, sobre todo, ¿cuándo los ladeaban y por qué razón?

Yo mismo estuve colocando bien uno de aquellos cuadros que Kriegemann había encontraba torcido, pero desistí al descubrir que era así como se apreciaba mejor. De modo que incliné el resto de los cuadros de la sala para comprobar si también con ellos sucedía lo mismo. No comprendo por qué nos inquieta tanto lo que está torcido. Un cuadro torcido llama la atención sobre sí mucho más que uno recto y, en este sentido, todo lo torcido posee una virtud de la que lo recto carece por definición.

–¿Qué objeto tiene torcer un cuadro sino fastidiar a aquel a quien compete su vigilancia? –se preguntaba Rach, el vigilante de la Klimt, a quien sus superiores miraban con creciente desconfianza desde que en su sala habían comenzado a producirse aquellas anomalías.

Tampoco el pequeño señor Kriegemann había salido claramente en su defensa, lo que no le impidió añadir, mientras se limpiaba las uñas:

–Cabe la posibilidad de que nuestro museo cuente con un... –y aquí hizo

un silencio que mantuvo el suspense— con un bromista —dijo al fin.

—¿Un bromista? —le preguntaron.

—Un bromista —repitió él. Y sentenció—: Todos los museos terminan por tener alguno.

Así era. Para el pequeño señor Kriegemann, menos pequeño desde que era objeto preferente de nuestra atención, no cabía descartar que, entre sus muchos visitantes, el museo contara regularmente con la visita de un bromista.

—Un maniático —especificó—. Alguien que sólo quiere provocar pequeños desperfectos, sea por algún viejo resentimiento hacia el museo, hacia uno de sus trabajadores o hacia el arte en general. Son... —y empezó a dar golpecitos con el pie— ganas de fastidiar.

«Ganas de fastidiar» era la misma expresión que había utilizado poco antes el vigilante Rach para referirse a la posible causa de la torcedura de los cuadros. Bastó esta coincidencia expresiva para que, de ahí en adelante, Franz Rach mirara al pequeño señor Kriegemann con mucha mayor estima y consideración, más como a un aliado que como a un delator.

—Sí, ganas de fastidiar —repitió Rach, cuya familia era de origen húngaro.

El secretario del museo —que había convocado aquella pequeña reunión a instancias del director— repitió, en cambio, la expresión «pequeños desperfectos», sobre la que pareció meditar largamente, al tiempo que se frotaba la barbilla.

—Pequeños desperfectos —había dicho. Y luego—: Un viejo resentimiento.

—Sí —prosiguió Kriegemann, encantado de la atención que el secretario le prestaba—. Un vigilante agraviado, por ejemplo, o un pintor frustrado o, en fin... —Y como no sabía qué añadir, tartamudeó—. Hay muchas posibilidades.

Los pequeños desperfectos no desaparecieron ni cambiaron de escenario tras aquella reunión: al contrario, se incrementaron tanto por lo que se refiere a las migas (más gruesas y abundantes) como a los cuadros (más torcidos y en mayor número). De este significativo incremento, el pequeño señor Kriegemann dedujo —en una segunda reunión— que el causante de aquel caos sólo podía ser el vigilante Franz Rach. Tras escuchar aquella acusación abierta, Rach olvidó la estima y consideración que había podido sentir hacia

Kriegemann en la sesión anterior y exclamó, lleno de rabia:

–¡Pero está usted loco!

Kriegemann le miró molesto.

–¡No he terminado! –advirtió.

Acto seguido, hizo saber que junto a Rach (nueva mirada de furia por parte del vigilante de la Klimt) cabía también sospechar de los vigilantes Matthias Monch y de mí –que éramos quienes vigilábamos las salas colindantes–, así como del propio secretario del museo –también presente en aquella reunión.

Al oír su nombre, el secretario del museo se limpió el abundante sudor de su frente. Kriegemann dijo entonces:

–También yo mismo puedo ser sospechoso.

–¡Usted! –repetimos al unísono Monch, Rach, el secretario y yo.

–Sí, es una posibilidad –dijo Matthias Monch, divertido por la situación.

Al saberse en una encerrona que él mismo se había tendido, el pequeño señor Kriegemann retrocedió un paso. Se hizo un silencio muy tenso. Ninguno de los presentes sabíamos qué decir.

•

Junto a los habituales «pequeños desperfectos» detectados anteriormente en la Sala Klimt (las migas y la molestísima inclinación de los cuadros), aquella semana aparecieron otros, tales como un llamativo desconchón, de tres centímetros de diámetro por dos y, siempre en la pared, la escritura, con bolígrafo, de unas iniciales: «P. J. d», dos mayúsculas y una minúscula.

–Pe, jota, de –dijo el secretario, enjugándose el sudor y arrastrando cada letra– ¿Qué puede significar? Por fortuna –matizó–, la inscripción se ha realizado en la pared y no en uno de los lienzos.

Más allá de que se hubiera respetado el lienzo, lo que parecía fuera de duda era que la vigilancia del museo –pese a tener un empleado por sala– no era, después de todo, tan infalible.

Rach repitió aquellas iniciales varias veces, como si intentara hacer memoria:

–Pe, jota, de. Pe, jota, de... ¡No caigo, la verdad!

Kriegemann insinuó que podría servir de pista el tamaño de aquellas letras, de dos por tres centímetros, es decir, el mismo que el del desconchón.

–¡Es cierto! –gritó el vigilante Rach, lleno de agitación–. ¡Qué reveladora coincidencia!

Pero esta línea de investigación, sin embargo, no fue secundada.

El vigilante Rach volvió a tomar la palabra. Que tales iniciales (porque tenían que ser iniciales, especificó) se hubieran escrito con bolígrafo –y no con pluma, lápiz o rotulador– podría ser también significativo, así como que estuvieran muy cerca de la obra titulada *El beso* y no junto a cualquier otra.

–Sin duda –continuó Kriegemann.

Pero el vigilante de vigilantes cambió de nuevo la línea del discurso, acaso por desagravio.

–Tienen que tratarse de las iniciales del susodicho bromista.

–Pe, jota, de. Pe, jota, de –repitió el secretario, arrastrando una vez más las letras.

Estábamos ante un auténtico misterio.

–Habrá que ver si el bromista en cuestión sigue escribiendo o no en la pared –concluyó el secretario, sin ocultar sus ganas de dar por finalizada aquella reunión–. Tal vez entonces tengamos alguna otra pista.

–Pero ¿es que vamos a esperar a que escriba en todas las paredes? –bramó el pequeño señor Kriegemann, enrojecido tras su intervención.

–Se está tomando todo este asunto de un modo muy personal –me comentó Matthias Monch en privado, a la salida.

Kriegemann arqueó las cejas, sabía que hablábamos de él. Bajó sus ojos inquietos y relucientes nada más intuir que era el objeto de nuestra conversación y, por un momento, me pareció todavía más pequeño de lo habitual, como cuando estaba inclinado sobre el lavabo y se frotaba las manos con frenesí.

«P. J. d.» Quizá no fueran siquiera unas iniciales.

Cuando días después parecían haber concluido ya los intrincados sucesos de la Sala Klimt, descubrí algo que me dejó atónito: ¡el propio Matthias Monch estaba escribiendo en la pared algunas siglas! Rach, evidentemente,

se había ausentado de la sala, dando de este modo al vigilante Monch – inclinado sobre la pared, junto a *El beso* de Klimt– la impunidad y libertad de movimiento que deseaba.

Como el resto de quienes estuvimos en las dos reuniones sobre este asunto, yo había creído que –de no tratarse de un visitante bromista– el responsable de la inscripción de aquellas siglas, así como de las migas y de la molestísima inclinación de cuadros, no podía ser más que Rach. Ahora descubría mi error. Pero no dije nada. Intuía que el misterio de las siglas no había hecho sino comenzar. Y no me equivocaba.

A las segundas siglas escritas en las paredes de la sala Klimt (esta vez «L. E. d.», y no ya «P. J. d.»), siguieron unas terceras: «J. E. d.». De eso hablamos en una tercera reunión, a la que una vez más fuimos convocados por el secretario tanto los tres vigilantes más implicados como el pequeño señor Kriegemann, el cual llegó al despacho con algún retraso.

–Por de pronto –dijo él mismo, poco después de entrar– una cosa está clara: la «de» final se mantiene en los tres casos.

El secretario de nariz aguileña añadió que, de igual manera, en las dos últimas inscripciones se mantenía también la «E» intermedia, y que en caso de seguir con estas repeticiones pronto podría llegarse a una conclusión más determinante.

Yo guardaba silencio. No quería delatar al vigilante Monch, a quien había visto escribir. No obstante, para que mi silencio no levantara resquemores, comenté lo curioso que resultaba que sólo escribieran iniciales.

–Ningún dibujo, ninguna palabra completa... ¿Con qué objeto? –pregunté, y miré a Matthias Monch hasta obligarle a desviar la mirada.

–Sí, ¿con qué propósito? –insistió el secretario, quien no se parecía a sí mismo sin sus grandes gafas, que tenía entre las manos.

De aquella tercera reunión sólo se sacó en claro la vaga amenaza, por parte del secretario, de cambiarnos a todos los vigilantes de sala y no sólo a Monch, a Rach y a mí, como temíamos.

Terminado el encuentro, a punto ya de dispersarnos, oí a mi espalda:

–Tengo que hablar con usted.

Era Monch. Imaginé que deseaba confesarme su culpa.

Lo que Matthias Monch vino a decirme, con el sigilo y la turbación propios de la confidencia, me confundiría todavía más: no se inculpó del asunto de las siglas –como yo imaginaba que haría–. Contra lo previsto, acusó al pequeño señor Kriegemann y aseguró que le había visto con sus propios ojos escribir en la pared.

–¿El pequeño señor Kriegemann? –pregunté yo–, Pero ¡no puede ser!

Adivinando mis reservas y acaso presintiendo que tenía algo contra él, Monch matizó su acusación:

–¡Estoy seguro al menos de las primeras siglas que aparecieron! –gritó–, ¡Como ahora lo veo a usted, vi entonces cómo escribía «Pe, jota, de»!

Este último comentario despertó mi interés.

–¿Insinúas que hay dos o más responsables?

Monch se mantuvo callado. Cavilaba. También yo me mantuve callado, cavilando. Si era cierto, como decía, que el pequeño señor Kriegemann era el autor de las primeras siglas y él –pues eso lo había visto yo– de las segundas, ¿quién era el responsable de las terceras: él, Kriegemann o un tercer bromista?

•

No muchos días después fui yo mismo quien escribí en las paredes de la Sala Klimt, siempre cerca de *El beso* –donde se habían producido el resto de las inscripciones–. Sí, también yo escribí en la pared; ahora puedo reconocerlo, y reconozco también que mi propia intervención activa logró dejarme muy confundido. Y es que Matthias Monch podía escribir en las paredes por su resentimiento contra el museo (hacía tiempo que no lo cambiaban de sala, pese a su reincidente solicitud); el pequeño señor Kriegemann, por su parte, podía hacerlo para vengarse del vigilante Rach, con quien –como de todos era sabido– mantenía una turbulenta relación. Pero ¿y yo? ¿Por qué escribía yo en las paredes? ¿Por solidaridad con los otros escribientes? ¿Para vengarme por alguna insatisfacción personal? Tras mucho pensarlo, creo poder afirmar que si yo escribí en las paredes no fue más que para aumentar el misterio existente en aquella sala. Sí, en aquel tiempo, por alguna razón, deseaba

generar un desconcierto aún mayor. De modo que admito haber escrito en aquella pared; y no sólo tres siglas –como los anteriores transgresores– sino cinco: «A. J. E. R. d.» Mantuve, pues, la «d» minúscula final; me parecía lo más conveniente para dar a todas las inscripciones cierta continuidad.

En el siguiente Consejo, convocado en cuanto se tuvo noticia de esta cuarta inscripción, miré a los concurrentes como quien mira a sus cómplices y amigos. Y es que sabía que una de aquellas inscripciones la había hecho el pequeño señor Kriegemann, otra Monch y una tercera, en fin, yo mismo, con lo que no cabía descartar que la única de la que nada se sabía fuera obra del vigilante Rach o, incluso, del propio secretario, que permaneció alevosamente callado durante toda la sesión.

Pero ¿por qué necesitábamos todos (estaba casi seguro de que todos estábamos más o menos implicados) escribir en las paredes del museo? ¿Por qué nos habíamos inventado aquel pequeño juego?

Gocé mucho durante aquellas semanas, tanto por mi propia infracción como por la prerrogativa de la impunidad. Me hacía feliz pensar que el misterio de aquellas enigmáticas iniciales era cada vez más grande, y que yo, Alois Vogel, había contribuido a que quedase sin una explicación.

25

Yo fui la principal víctima de Matthias Monch, con quien mantuve una estrecha relación durante algún tiempo en la Beckmann, gracias a la contigüidad de nuestras salas. A raíz del episodio de las siglas, no eran pocas las veces en que él se acercaba hasta mi sala –o yo hasta la suya, o sencillamente nos hacíamos los contradizos entre una y otra– para intercambiar algún comentario y rumorear sobre los colegas.

Comenzamos censurando a Franz Rach, el de la Klimt, a quien durante mucho tiempo habíamos hecho responsable de los pequeños desperfectos de su sala, por culpa de los cuales también a nosotros nos habían llamado a capítulo. No era sólo que el vigilante Rach caminase inclinado (cosa que a

Monch le sacaba de quicio); se trataba de que siempre llevaba su gorra de plato torcida e, incluso, su uniforme parecía ladeado –demasiado grande para un cuerpo como el suyo–. También estaba inclinado el letrero en que podía leerse su nombre en las taquillas del vestuario, y hasta las letras con que ese nombre estaba escrito se inclinaban ligeramente hacia arriba. En fin, que todo lo suyo estaba inclinado, por lo que, en nuestras conversaciones particulares, no sin ánimo de mofa, comenzamos a llamarlo «el vigilante inclinado».

Monch tenía sus motivos para el rencor: hacía unos meses, cuando el vigilante inclinado cayó enfermo, el secretario creyó que no era necesario un suplente, puesto que todo parecía indicar que se reincorporaría en breve, de modo que pidió a Monch que vigilara durante unos días tanto la Sala Klimt (de Rach) como la suya (la Schad). Si hay que fiarse de su testimonio, Monch pasó la peor semana de su vida, yendo sin cesar de la Klimt a la Schad y de ésta a la Klimt, sin poder decidir nunca qué sala debía vigilar más, ya que ambas eran muy frecuentadas.

•

El enfermizo Rach no fue en absoluto el único chivo expiatorio de nuestras murmuraciones. También el vigilante Luiz Klabund nos resultaba detestable, seguramente por su estúpido humor y locuacidad. En realidad, todos los vigilantes de museo son muy habladores o muy taciturnos, no hay un término medio. Yo –que pertenezco al bando de los taciturnos– tiendo, sin embargo, a unir me en ocasiones con alguno de los habladores, como hice en aquella época con Monch. Pero ninguno de los vigilantes charlatanes habla nunca del museo, sino de otros temas, siempre de otros temas, por lo que mi interés por mantener la conversación termina por ser casi nulo. Compruebo entonces, y lo compruebo siempre, que ésta es la razón por la que soy taciturno.

Sin ninguna duda, Luiz Klabund pertenecía al bando de los habladores. Pero antes de conocerlo por su verborrea, lo había conocido por sus zapatos. Sí, aquel vigilante tenía los pies enormes o, al menos, los zapatos. Tal era su tamaño que, en cuanto vi sus dimensiones, tuve ganas de preguntar:

–Oiga, ¿cómo se apaña usted con esos pies tan grandes? ¿Dónde le

fabrican esos zapatones?

Permanecí algún tiempo a la espera de que aquel vigilante se decidiera a incorporarse de la silla en que estaba arrellanado y diera algunos pasos. Me habría gustado mucho ver a Klabund caminar con aquellos zapatones de, al menos, treinta y cinco centímetros de longitud. No lo hizo aquel primer día ni los siguientes (andar con aquellos pies desproporcionados tenía que resultarle un tormento); por contrapartida, vi cómo hincaba el talón de esos zapatones en el suelo y cómo jugaba con las puntas, haciéndolas chocar una contra la otra. Como había sospechado, al ponerse en movimiento, aquellos zapatos me dieron la impresión de ser aún más grandes y monstruosos de lo que ya parecían cuando estaban inmóviles.

¿Cómo sería la vida de un hombre con los pies tan grandes?, me pregunté mientras me alejaba del vigilante Klabund. Caminé muy despacio, como si fuera a mí a quien correspondiera calzar aquellos zapatones. Me marché con el recuerdo de aquellas puntas de zapato, negras y brillantes, chocando una contra la otra, como si se tratara de una disputa entre un par de animales.

Como otros muchos vigilantes, también Luiz Klabund aspiraba a ser guía. Sus esperanzas se reforzaron en una asamblea conjunta de guías y vigilantes. Allí se dijo que, pese a la nítida diferenciación entre los primeros –algo así como el cuerpo móvil del museo– y los segundos –el estable (diferencia que se reflejaba en el modo en que nos habíamos sentado en el salón de actos, sin mezcla ni confusión)–, la voluntad sindical, en conformidad con el nuevo planteamiento de los museos, era que los guías fueran un poco vigilantes, es decir, que vigilasen a la vez que explicaban, y que los vigilantes fueran un poco guías, es decir, que explicaran, aunque sólo fuera someramente, los cuadros que vigilaban.

Luiz Klabund tomó esta indicación demasiado en serio: a partir de aquella asamblea, daba siempre alguna indicación sobre la vida y la obra del artista al visitante que entraba en su sala. Entusiasmado por sus nuevas funciones, Klabund no se limitaba a decir al visitante lo que, a modo de ejemplo, se había sugerido en aquella reunión: «Bienvenido a la Sala Pechstein» o «Es bonita, ¿no es cierto?» (también algo así habría cabido), o incluso: «Ésta es

una de las salas más prestigiosas del museo». El vigilante Klabund daba más bien informaciones de carácter técnico, tales como: «Murió en 1955» (se refería a Pechstein); «Interrumpió su actividad por culpa de los nazis»; «Fue uno de los cinco fundadores del grupo El Puente»... Al estar fuera de un discurso, aquellas frases ocasionaban la extrañeza de los visitantes, cosa que el vigilante Klabund –hombre de pocas luces– tardó en comprender.

Para que los vigilantes ejerciéramos un poco de guías (como, al parecer –influido por opiniones ajenas–, quería nuestro director), algunos lunes por la mañana se organizaron pequeños grupos de vigilantes que, guiados por un guía profesional, recorríamos las salas del museo para escuchar las explicaciones que los guías consideraban básicas e imprescindibles. Aquellos guías, preparadísimos, nos obligaron a mirar sólo uno o dos cuadros por sala, pasando los otros por alto; nos hicieron reparar en la inteligente composición de algunas pinturas, en el uso original y atrevido de los colores; nos mostraron la vinculación entre aquellos óleos y otros de otros pintores y otras épocas; nos enseñaron a encuadrarlos en escuelas; a comprender cómo se llegaba de una corriente a otra y hasta a conocer la vida del artista, por lo general penosa, por no decir turbulenta. Fueron muchos los colegas que, al término de aquellas visitas guiadas, impetuosos, alababan la brillante idea del señor director, el cual finalmente ponía la cultura al alcance de todos sus empleados.

Lamenté que, junto a este recorrido, el de un grupo de vigilantes encabezados por un guía, no se hubiera ofrecido otro: un grupo de guías guiados por un vigilante. La explicación y el itinerario hubieran sido distintos, pero no menos interesantes. De haber sido los vigilantes quienes hubiéramos mostrado el museo, habríamos informado sobre qué salas eran las más visitadas y cuáles las menos, por ejemplo, o dónde crujía el suelo, o en qué sala había estado siempre Schwarzach, el gordo, y, por el contrario, por cuáles habían pasado ya un buen número de compañeros. También podíamos haber dicho qué salas eran las más silenciosas –no necesariamente las menos frecuentadas–; qué focos los que se estropeaban con mayor frecuencia; dónde solían encontrarse más objetos perdidos y qué era lo que más se perdía; desde dónde se veía el patio de las columnas y desde dónde el famoso jardín

romántico; a qué hora se concentraba más gente frente al concurrido ventanal de la Schwedenplatz... De igual modo, habríamos dado nuestro parecer sobre la invisibilidad del director, la simpatía de la guardarropera y el intolerable y constante espionaje a que nos sometía el pequeño señor Kriegemann, a quien –dicho sea de paso– se eximió de aquellas visitas guiadas. Pero los guías se quedaron sin saber todo esto; ni siquiera supieron que lo ignoraban.

En su firme voluntad de convertirse en guía, Luiz Klabund había empezado a estudiar inglés. Su pronunciación era tan mala que, siempre que lo oía balbucir la lengua de Shakespeare, sentía el impulso de acercarme hasta él para ayudarle a mejorarla o para aconsejarle que desistiera de su empeño. Inconsciente de su ineptitud, aquel hombre se defendía con gran desparpajo:

–*Yes, yes!* –oí cómo decía a un grupo de turistas. Y después–: *Here, here!*
–E incluso–: *Beautiful, beautiful!* En todos los casos repetía la palabra aprendida dos veces, por si con la primera no hubiese quedado clara.

No decía mucho más, es cierto (toda su elocuencia se reducía al *yes, here, beautiful, excuse me...*), pero, a juzgar por el modo en que sus oyentes le sonreían, los visitantes parecían encantados con su compañía y agradecidos por sus indicaciones.

Yo mismo tuve la tentación de ser guía pocos años después, emocionado por la pintura que no había sido capaz de ver durante mi primera época como vigilante. Sería en la Kokoschka –mi siguiente destino– cuando me entraron ganas de ir más allá de mis competencias de vigilante y asumir las del guía, para poder así decir a todo aquel con quien me cruzase:

–¡Pero mire esto!

O tal vez para reprochar:

–¿Cómo es que pasan por aquí sin ver nada? ¡No se marchen!

Por eso, durante algún tiempo tomé la costumbre de explicar algunos cuadros en voz baja, deteniéndome en los pormenores más sabrosos de la vida del artista, así como en los principales rasgos de su pintura. Necesitaba comprobar cómo resultarían mis explicaciones, en el hipotético caso de que decidiera convertirme en guía.

•

Junto al enclenque Rach y al monstruoso Klabund, un tercer vigilante fue objeto de las críticas de Monch y de las mías antes de nuestra definitiva separación: Schallmoos. De Amadeus Schallmoos se decía que las mujeres con que soñaba eran como las de los cuadros de Klimt: exóticas y sensuales, elegantes, lascivas. Más aún: durante algún tiempo, las mujeres que poblaron los sueños eróticos de aquel vigilante eran las mismas que aparecen en los más famosos cuadros de Klimt, con lo cual todos estábamos ansiosos por saber qué sucedía en verdad en aquellos sueños.

Yo sabía perfectamente que Schallmoos –que llevaba cinco o seis años en el museo– me había dicho su nombre al menos en dos o tres ocasiones, pero siempre lo olvidaba. Se lo pregunté de nuevo, en tono desenfadado y fingidamente cordial:

– ¿Cómo has dicho que te llamas? –dije, y simulé una risa que pronto revelaría su falsedad.

Más tarde, ante un nuevo olvido, me vi en la necesidad de utilizar una fórmula de cortesía:

– Perdona, ¿puedes decirme de nuevo tu nombre?

Resultaba inadmisibile, casi ofensivo, que viéndonos a diario su nombre siguiera resultándome tan escurridizo. Para no ser descubierta en esta repetida desmemoria, me distancié de aquel vigilante sin nombre, quien –según Monch– tenía la costumbre de cerrar su sala a los visitantes sin motivo alguno, sólo para incomodar.

En aquella época (1984), Schallmoos repetía siempre «Son días malos» o, en alguna ocasión, «Son malos días», sin que nadie acertara a saber si con aquella sentencia se refería a la cuestión social, siempre convulsa, o a alguna circunstancia personal, que para su desgracia le había tocado atravesar. Tanto decía Schallmoos «Son días malos» o, a veces, «Son malos días», que no era infrecuente que algunos de nosotros (yo mismo, que nunca logré aprender su nombre) nos dirigiéramos a él con la pregunta: «Días malos, ¿no?». Pero ¿es que no se cansaba aquel vigilante sombrío, de rostro palidísimo, de exclamar

siempre lo mismo?, nos preguntábamos Monch y yo. ¿Por qué nunca nos molestamos en preguntarle a qué se refería en concreto con aquella expresión?

Schallmoos no fue responsable de mi brusca ruptura de relaciones con Monch; más bien nos fuimos alejando por mi decepción al comprobar lo diferente que era su espíritu del mío. Al hacerle saber que desde la ventana de la Beckmann distinguía todas las mañanas a un hombre que, llegado a la puerta del museo, desistía de su intención de visitarlo, Monch comentó que lo más probable fuera que no se tratase de un visitante arrepentido y torturado por la indecisión (como yo pensaba), sino de un simple paseante cuya caminata habitual concluía en ese punto. Su hipótesis era, sin duda, más fiable que la mía, pero no pude evitar que me entristeciera. Y, sencillamente, dejé de acudir a su sala; tampoco él acudió a la mía. ¿Habría sentido, como yo, el abismo insondable que se abría entre nosotros, con ocasión de aquella divergencia, para separarnos definitivamente?

26

Escuché por primera vez la tos de Matthias Monch el otoño de 1984, pocos días después de que me diera su triste opinión sobre el supuesto paseante que yo distinguía desde el ventanal de la Beckmann. En realidad, fui yo quien tosió primero, pero no puedo descartar que también él sostenga haber tenido la iniciativa de aquella primera tos, causa de las muchas que vendrían más adelante. En efecto, pocos segundos después de que yo tosiera de forma natural, oí cómo lo hacía él desde su sala. Era Monch, ¿quién si no? Aquella tos suya no me habría fastidiado de no haber sido sospechosamente idéntica a la mía, tanto por lo que se refiere a su duración como a su intensidad. El llamado «juego de las toses» no habría comenzado de no haber tosido él después de mí. Una casualidad, pensé al principio; pero tosió de nuevo para comprobarlo, si bien no ya afónica y quejumbrosamente, como poco antes,

sino mediante una expectoración seca y nerviosa, de cuyo carácter fingido y artificial no podía dudarse. No había pasado ni un minuto cuando oí cómo desde la Matisse me llegaba otra tos, también seca y nerviosa. Era Matthias Monch, no cabía duda: me estaba imitando.

Permanecí inmóvil. ¿Por qué me imitaría mi viejo confidente? ¿Sólo para jugar?, me preguntaba. Di algunos pasos por mi sala, sigilosos, como si temiera que pudiese oírme. Habría podido acercarme al punto de intersección entre ambas salas –como tantas veces en el pasado– para murmurar de Franz Rach, el vigilante inclinado, o de los monstruosos zapatos de Klabund, o de Schallmoos, el charlatán, cuyo nombre tanto me costaba recordar. Pero me quedé paralizado, a la expectativa, y me pregunté si debía o no repetir mi tos por tercera vez. ¿Me imitaría de nuevo el maldito Monch si yo volvía a hacerlo? ¿Cómo es que ahora guardaba aquel silencio tan hermético?

Entre la segunda tos y la tercera esperé más tiempo que entre la primera y la segunda, alimentado por la intención de verificar si se trataba en verdad de una casualidad –como cualquiera habría pensado– o de una imitación con ánimo de mofa –como yo había empezado a temer.

Pronto saldría de dudas. Mi tercera tos no fue afónica y quejumbrosa, como la primera, ni tampoco seca y nerviosa, como la segunda; más bien la calificaría de bronca, como la de los tuberculosos y enfermos de pulmón. Poco después, oía yo una tos bronca, proveniente de la Matisse. «¡Le he desenmascarado!», pensé, convencido ya del carácter mimético y burlesco de aquella tercera tos. Y di algunos pasos hasta situarme donde Monch pudiese verme.

Para mi sorpresa, también ése fue su comportamiento, pues nada más girarme nos topamos de bruces, asustados ambos de la perfecta sincronía de nuestras acciones. Como si nos hubiéramos descubierto en alguna acción inconfesable, los dos volvimos rápidamente la cabeza; pero enseguida nos dimos otra vez la vuelta, propiciando que nuestras miradas se cruzaran nuevamente. Que fuese yo quien primero sonriera o que mi sonrisa fuese en respuesta a la suya, quedó siempre como un misterio; pero, uno primero y otro después, o acaso los dos al mismo tiempo, lo cierto es que en aquella ocasión nos sonreímos, sin que posiblemente tuviéramos maldita gana de

hacerlo.

Con las manos a la espalda (también él caminaba de esta manera), dimos después algunos pasos por nuestras respectivas salas para ocultarnos mutuamente de aquel incómodo espejo en que nos habíamos convertido el uno para el otro. Me detuve meditabundo, conmovido por lo que acababa de vivir; y presupongo que también Monch se detuvo para meditar, si bien junto a otro cuadro –pero también él conmovido, y, sin duda, por la misma causa.

El episodio de las toses se repitió al día siguiente, si bien con alguna variación: fui yo quien le imité, debo confesarlo. Oí una tos y, sin pararme a analizar las propiedades de esa tos –para así brindarle a Monch una imitación fidedigna–, tosi también yo tres toses, muy broncas, casi idénticas a las suyas. Se hizo silencio. Aquel fue un silencio muy largo, tanto que, por un momento, llegué a pensar que aquella tos había sido espontánea. Pero no. Él acabó por repetir sus toses –broncas también, si bien en cuatro golpes–. Para pagarle con la misma moneda, dejé pasar algunos minutos entre tos y tos, en la esperanza de que –al igual que yo mismo poco antes– también él sufriera los tormentos de la espera.

En aquel silencio expectante, me regocijaba lo indecible imaginándome a Monch en la Matisse, completamente inmóvil, aguardando mi réplica. Deseaba toser para vengarme, sí, pero al mismo tiempo me divertía dilatar aquella trivial venganza.

Cuando por fin me decidí a toser, Monch me respondió enseguida, si bien añadió otro golpe de tos más (cinco en esta ocasión). Le repliqué acto seguido, y él una vez más, y otra; y así estuvimos ambos, dándonos y tomándonos el turno de las toses, sabe Dios cuánto tiempo.

La nefasta ubicación de la ventana de la Sala Beckmann –compartida con la Matisse, por estar entre una sala y la otra– nos autorizaba, tanto a Matthias Monch como a mí, a cerrarla o abrirla según lo estimáramos conveniente. En

realidad, las ventanas del museo tenían que estar normalmente cerradas: el sofisticado sistema de regulación de la temperatura solía funcionar, con lo que no había necesidad de abrir ventana alguna sino *ocasionalmente* (subrayo este adverbio, pues era así como se expresaba el Directorio –que me molesté en repasar con ocasión del enfrentamiento que tuve por esta causa–). Por lo que a las ventanas del museo se refería, yo seguía esta norma: siempre cerradas, excepcionalmente abiertas. El criterio del vigilante Monch, en cambio, que pronto se convertiría también por esto –además de por lo del juego de las toses– en mi más acérrimo rival, era el contrario: siempre abiertas, esporádicamente cerradas.

Nunca hablé con Monch sobre la política que se mantenía en el Museo de los Expresionistas de Coblenza por lo que se refería a las ventanas. Pero durante meses yo me dediqué a cerrar la ventana de la Beckmann y él, como si quisiera mortificarme, a abrirla. Estuvimos casi toda la primavera en aquella contienda.

Con creciente indignación descubría, siempre que me acercaba a la ventana, que una vez más estaba abierta. Dos eran las cosas que me enojaban de este asunto: la flagrante y repetida infracción del Directorio (de la que Kriegemann no parecía percatarse ni dar parte) y el hecho de que nunca hubiese descubierto a Monch abriéndola. Mi adversario buscaba cualquier ausencia o distracción por mi parte para abrirla, aunque, dicho sea de paso, también yo, con la misma obstinación, hacía lo propio para cerrarla. Así las cosas, ni yo le descubrí abriéndola ni una sola vez ni él llegaría a verme cerrándola; pero los dos sabíamos que él era quien la abría y yo, en fin, quien secretamente la cerraba.

Cuando nuestras miradas se cruzaban –algo que siempre evitábamos–, en mi interior le decía a mi viejo confidente:

–Pero Matthias, ¿por qué la abres?

Presupongo que su discurso mental sería semejante:

–Pero Vogel, ¿es que no te cansas de cerrarla?

Sé que Monch desconfiaba de mí porque sus facciones lo delataban: me miraba con una expresión rencorosa y hostil. Pero entonces, si yo era víctima de sus sospechas, ¿por qué no fui hasta él para desmentirlo? ¿Por qué

consentí que creciera su desconfianza? No lo sé. Sencillamente preferí que siguiera equivocado. Me limité a mirarle desde mi sala y él desde la suya, inmerso cada cual en sus propios pensamientos, con probabilidad parecidos. Y así, en este escrutinio recíproco, llegó el día en que le sonreí, pero no amistosamente –como habría podido sonreírle en el pasado–, sino desafiante y malicioso, como quien quiere instigar a su rival. Aquella sonrisa mía, tan provocadora, tuvo un efecto inmediato y fulminante, porque si hasta entonces la mirada de Monch había sido simplemente rencorosa, a partir de aquel momento sus ojos refulgían con el inconfundible brillo de la malignidad y del deseo de venganza. Si hasta entonces había sospechado de mí sin fundamento, era mejor que en adelante lo hiciera con algún motivo, me dije, orgulloso con mi provocación. Y así estuvimos ambos durante semanas, en un silencio preñado de resquemores y oscuros pensamientos, sin que ninguno de los dos se atreviera a salir del territorio bien acotado de su respectiva sala.

En verdad, no es que me gustara particularmente tener la ventana cerrada; más bien al contrario, casi prefería que se mantuviera abierta. Pero estábamos en un museo y si teníamos un regulador de la temperatura era para que los cuadros que se exponían no sufrieran por las variaciones climatológicas.

Harto de aquella contienda en que anduvimos demasiado tiempo enfangados, llegó el día en que decidí no cerrar nunca más la ventana, por mucho que me fastidiara encontrarla abierta. De acuerdo, me dije, satisfecho por mi capacidad de renuncia: Monch ha ganado.

Pocos días después de aquella decisión mía, al acercarme al estor ¡encontré la ventana cerrada! Pero ¿podía haber sido Matthias Monch quien la hubiera cerrado?, me preguntaba, mortificado por la duda. No podía creerlo. Y la abrí. Necesitaba ver qué pasaba a continuación.

Como había imaginado, pocas horas después aquella ventana volvía a estar cerrada. De modo que ahora quiere cerrarla, me dije. Y, olvidándome por completo de mi anterior decisión, abrí esa maldita ventana una vez más, dispuesto a recomenzar la batalla. Fue así como empezó una nueva etapa en la que, contrariamente a la anterior, Monch cerraba siempre la ventana que yo, con no menor tesón, había conseguido abrir en uno de sus descuidos.

Esta penosa situación, sin embargo, no duraría mucho, pues en el punto

más insostenible de nuestra mutua provocación trasladaron a Monch a la Kandinsky, sala en la que –por otra parte– no había ventanas.

Perdí el interés porque aquella ventana estuviera abierta o cerrada cuando observé que también el nuevo vigilante de la Matisse, Hugo Maxglan, realizaba lo contrario a lo que yo hacía... ¡y desde su primer día como vigilante de aquella sala! De todo ello deduje que lo más probable era que el conflicto no lo tuviera yo ni con el viejo Monch ni con Maxglan, sino con quienquiera que vigilase la sala contigua, o acaso con los cuadros de Matisse, que bien podrían ser los culpables de que tanto Monch como Maxglan se empeñaran en llevarme la contraria.

28

Hugo Maxglan armó un gran revuelo el día en que, sin previo aviso, instalaron unas pequeñas cajas de plástico a la entrada de cada una de las salas (sólo la Grosz se salvó, pues habían hecho mal el cálculo). La finalidad de aquellas «cajitas» –como se dio en llamarlas– era contener los «trípticos» (palabra que, de ahí en adelante, formaría parte de nuestro vocabulario), que ofrecerían a los visitantes más curiosos una información básica sobre la vida y la obra de un artista en concreto, así como de los cuadros que se expusieran en esa sala. El mismo Maxglan llevó este asunto al sindicato de vigilantes, y es que muchos se opusieron a la instalación de aquellas cajitas, arguyendo los razonamientos más dispares y estrambóticos. Además, como el mobiliario de las salas no era abundante, la introducción de aquel nuevo elemento supuso un auténtico acontecimiento entre todos nosotros, acostumbrados a la rutinaria sucesión de los días en el museo.

La mañana en que instalaron las cajitas (aún no habían confeccionado los trípticos, tardarían meses en traerlos), Maxglan protestó por lo feas que eran –horrendas fue el adjetivo– y porque no estaban en consonancia con el resto del mobiliario del museo. Maxglan aseguró no tener nada contra la idea genérica del estuche o de la cajita, pero sí, en cambio, contra las cajitas

concretas que instalaron en nuestras salas. Si su aversión hacia tales armatostes era ya grande desde el principio (las primeras que vimos fueron las de las salas Nolde y Van Gogh), tal rechazo se acentuó al comprobar que la cajita que a él le había caído en suerte estaba defectuosa. Se la habían instalado ligeramente torcida y, además, el metacrilato de que estaba hecha se había rajado, como hizo observar al pequeño señor Kriegemann en cuanto se le presentó la oportunidad. No le sirvió de nada: nunca se la cambiaron; tuvo que conformarse con una cajita agrietada y torcida.

La polémica se reavivó en cuanto trajeron los prometidos trípticos, no bien nos habíamos olvidado de aquellas detestables cajitas. El propio Kriegemann fue el encargado de colocar aquellos trípticos en sus respectivas cajitas, unos quince o veinte por sala. La disparidad de criterios que aquellos trípticos ocasionaron no fue menor que la que sobrevino tras la instalación de las cajitas. No sólo hirió la sensibilidad de los vigilantes la diferente calidad de los trípticos entre sí (los dedicados a Munch, Delaunay y Van Gogh eran los mejores, tanto por la legibilidad y rigor del texto como por la calidad de las reproducciones), sino que molestó el número irregular de trípticos que se asignó a cada cajita. Así las cosas, mientras que de Heckel y Mondrian había demasiados (de hecho, apenas cabían en la cajita, llegando a ser difícil su extracción), de Kirchner, por ejemplo, sólo había dos, con lo cual el vigilante de la Kirchner tuvo que unirse a Hugo Maxglan en la protesta.

—¿Cómo puedo permanecer en esta sala con sólo dos trípticos? —dijo indignadísimo el vigilante Schallmoos—. ¿Qué dirán mis visitantes? —Y, tras una larga discusión, todavía acalorado—: Pero ¿hay verdadero interés en que se visite esta sala?

En contrapartida, el guardián de la Heckel estaba muy satisfecho con su cajita, llena a rebosar.

Por otra parte, así como hubo vigilantes a quienes los trípticos despertaron el interés por las vicisitudes, más o menos anecdóticas, de los pintores cuyos cuadros les competía vigilar, el exagerado respeto que el vigilante Luiz Klabund sentía por los artistas —y por el arte contemporáneo en general— quedó herido de muerte desde que supo cómo habían sido los rostros de quienes tanto admiraba.

—¡Así que éste es Mondrian! —exclamó, por ejemplo, ante el rostro de Mondrian.

Pero también dijo lo mismo ante el rostro de Heckel en cuanto se lo mostraron, y ante la cara del gran Otto Müller, cuyo aspecto físico le resultaba bastante vulgar. Luiz Klabund no salía de su asombro: todos le decepcionaban (y es que casi todos los trípticos explicativos tenían un retrato del pintor, normalmente fotográfico).

Mientras los rostros de Mondrian, Heckel o Müller —por seguir con los ejemplos dados— le habían sido desconocidos, las personas Mondrian, Heckel o Müller podían todavía aparecer ante él como personalidades con cierta aura de misterio; pero desde que Klabund observó sus sonrisas de superioridad y sus sobresalientes narices, desde que se hubo familiarizado con sus muecas de amargura y sus lentes de miopes, todos estos mitos se hicieron añicos y, con ellos, la posibilidad de volver a admirarlos y amarlos. Defraudado, el vigilante Klabund maldijo el día en que habían entrado aquellos trípticos en el museo.

Toda esta polémica llegó a generar un intolerable clima de malestar.

Resulta difícil determinar quién comenzó con la sustracción de los trípticos y, lo que traería peores consecuencias, con su intercambio. Aprovechando algún descuido del vigilante de la Heckel (acaso porque éste había presumido demasiado de la cantidad de trípticos que había en su sala), un desalmado se los había sustraído todos. Su cajita apareció una mañana dolorosamente vacía. En lugar de dar parte al pequeño señor Kriegemann, el agraviado se tomó la justicia por su mano y vació la cajita de Franz Rach, que actuó de igual forma, aprovechando el desliz de algún otro colega. Es de suponer que otros muchos (todos, en realidad), inspirados en este ejemplo, se sumaron a estas pequeñas sustracciones. Como no podía ser menos, el resultado fue que varias salas se quedaron enseguida sin sus trípticos.

Todos estos hurtos —fundamento del recelo de unos para con otros— derivaron más tarde en un arbitrario «intercambio de trípticos», que provocaría una confusión y un malestar todavía mayores. Los trípticos de Klee, por ejemplo, aparecían a menudo en la cajita de Mondrian; y los de Mondrian en la de Kandinsky. Por otro lado, no era raro encontrar los de

Kandinsky junto a los de Macke y Kokoschka, o en la rebosante cajita de Klimt (que era adonde iban a parar buena parte de los trípticos confiscados). Quien más, quien menos, todos estábamos implicados en aquel ir y venir de trípticos, si bien nadie lo reconocía abiertamente. Más por la humillación que suponía admitir ante los colegas que habíamos sido burlados que por aprecio a la cajita misma, todos nos limitamos a reforzar la vigilancia, conscientes de que nuestra misión como vigilantes estaba quedando en entredicho: ya no vigilábamos visitantes y cuadros, como habíamos hecho hasta entonces y desde tiempo inmemorial, sino que vigilábamos a nuestros propios colegas – sabedores como éramos de que cualquiera podría robarnos en el momento menos pensado.

Por lo que a mí se refiere, aquella insostenible situación de sospecha la aligeró –casi podría decirse que resolvió– el pequeño señor Kriegemann gracias al llamado «buzón de sugerencias», nuevo artefacto al que no puedo por menos de referirme en estas memorias.

29

Para que el público pudiera introducir en forma de notas las ideas, quejas y propuestas que deseara, en aquella época se instaló un buzón transparente – muy similar a las urnas de los comicios– frente al salón de actos del museo, junto a la puerta del parque. Acaso por el natural retraimiento de los visitantes o porque hubiese realmente poco que sugerir para la mejora del museo, aquel buzón de plástico solía estar vacío o –como máximo– con dos o tres papelitos (a veces uno solo), quizá depositados por el propio Kriegemann para que actuaran como cebo. Jornada tras jornada, yo veía los mismos papeles ahí o –lo que era peor– el mismo y único papel, sin que ni siquiera el vigilante de vigilantes o algún otro enviado por la Dirección se molestara en recogerlo y leer lo que decía.

–Son tonterías– decía el director Hohner, para definir el tipo de sugerencias que el visitante común deslizaba en aquel buzón.

–¿Tonterías? –pregunté a Lorenz Flachgan, que era quien me contó lo desanimado que estaba el director con esa iniciativa para mejorar el museo.

Según Flachgan, los escasos usuarios de aquel buzón de plástico no lo utilizaban con el fin para el que estaba destinado, sino para meter papeles en blanco –dobladitos o arrugados, o incluso en forma de pelotita, de avión o de pajarita– con la clara intención de boicotear su propósito natural. También se echaban al buzón –siempre según el vigilante Flachgan– burdas cartas de amor, panfletos de carácter político, casi siempre de tendencia anarquista, notas injuriantes o sencillamente graciosas... En fin, que aquel buzón transparente era el testigo mudo de algunos intereses que poco o nada tenían que ver con el arte o la institución.

Como casi todo lo importante de mi vida, también mi historia con el buzón de sugerencias comenzó como un juego. Arranqué una hoja de un cuaderno y escribí: «Sugiero que el director del Museo de los Expresionistas sea visible». No firmé mi propuesta; me limité a doblar la hoja en que la había escrito y a echarla al buzón, no sin antes asegurarme de que nadie me veía. Pero no fue ésa no la única vez que introduje una nota en aquel buzón. No sin tener sumo cuidado en cambiar de pluma estilográfica y de tipo de papel, así como en variar mi caligrafía (no fuera que Kriegemann averiguara que todas aquellas notas provenían de una misma mano y, por si esto fuera poco, de uno de los empleados), a lo largo de varios meses escribí y eché clandestinamente a ese buzón un sinfín de sugerencias.

Que qué es lo que escribía. Todo lo que juzgaba susceptible de mejora: que las salas dedicadas a Beckmann y a Matisse no tenían que estar juntas, pues no era oportuno pasar de Beckmann a Matisse, ni viceversa; que el guardarropa era demasiado estrecho y muy simpática su encargada; que la entrada al museo debía ser gratuita siempre y para todos; que la idea del buzón de sugerencias me gustaba...

Si ya gozaba al cambiar de pluma estilográfica y papel –para no ser descubierto en mi pequeña travesura–, así como variando mi caligrafía (arte en el que me adiestré mucho en aquella época), lo que de verdad me hacía disfrutar era la expresión del pequeño señor Kriegemann en el instante en que recogía y leía aquellos papelitos, en cuya preparación invertía buena parte del

tiempo que, cada tarde, pasaba en la Franziskaner junto a una jarra de cerveza. El pequeño señor Kriegemann, cuyo carácter conocí más a fondo a raíz de aquel episodio, se daba perfecta cuenta de que había gato encerrado en el asunto del buzón. Y es que no parecía lógico que, si hasta entonces había estado casi siempre vacío, estuviese ahora habitualmente lleno y con sugerencias que, cuando menos –o eso le dijo a Flachgan–, merecían su atención. Bien es verdad que Kriegemann no dio importancia a mis notas desde el primer momento. Acostumbrado a las «tonterías» que los visitantes metían en el buzón, arrojó a la papelera mis primeras sugerencias, quizá sin tan siquiera leerlas. Pero la curiosidad –como sé por experiencia– termina por ser más fuerte que el hábito, y llegó el día en que Kriegemann leyó uno de mis papelitos. Desde entonces, una vez picado el anzuelo, Kriegemann fue leyéndolos día a día con creciente expectación, casi con avidez. Y yo estaba allí, para observarlo y para regocijarme ante su asombro.

Como se comprenderá, yo no podía estar siempre frente al salón de actos, a la hora de la recogida de las sugerencias (que para mi desgracia no era del todo regular). Pero acudía a esa cita anónima cuando estimaba que mi presencia en aquel sitio y a aquella hora podía considerarse fortuita. En esas ocasiones, escrutaba cual experto al pequeño señor Kriegemann (me avalaba mi larga experiencia como detective privado), cuya actitud frente al buzón pasó de la indiferencia y hastío iniciales a la más evidente impaciencia, pasando por algunos estados de ánimo intermedios tales como la perplejidad, el júbilo o la esperanza.

Lo que más me complacía de mi trabajo durante aquellos años en la Beckmann era la secreta e inocente aventura que me proporcionaba aquel pequeño buzón. Me gustaba deslizarme de sala en sala y esconderme de público y colegas para dejar caer inadvertidamente mi cotidiana sugerencia (llegué a depositar varias en un mismo día, si bien a horas diferentes, para no levantar sospechas); me gustaba llegar a casa por las tardes o a mi rincón preferido de la Franziskaner para preparar la nota con el esmero y la paciencia del falsificador; me gustaba, en fin, acechar al perplejo Kriegemann –oscilante en su caminar, pues tenía las piernas muy cortas–. No me habría extrañado oír de sus labios que también para él, al menos durante aquella

época, el principal atractivo del museo era aquel buzón, otrora vacío e insignificante.

Porque estaba más lleno, fueron muchos (¡incluido el propio Kriegemann!) los que se animaron a echar en el buzón sus propias sugerencias. Más aún, muchas de mis propuestas fueron presentadas al secretario por el pequeño señor Kriegemann... ¡como si fueran suyas!

Pero también esta aventura tocó a fin.

El pilar en que descansaba el buzón de plástico apareció vacío una triste mañana de noviembre. Por insólito que pudiera parecer, ¡nos habían robado el buzón!

–Pero ¿para qué lo quieren? –preguntó el pequeño señor Kriegemann, congestionado por la rabia.

Era lo mismo que yo me había preguntado.

Fue ese día –el primero sin buzón– cuando realmente me di cuenta de lo importante que había sido para mí aquel pequeño artefacto transparente.

Sin querer renunciar a una costumbre que tan deliciosas sensaciones me había proporcionado, deposité mi papel doblado en el pilar vacío, con la esperanza de que –aun sin buzón– también leerían esta sugerencia, que rezaba así: «Sugiero que se compre un nuevo buzón». Y me hicieron caso.

Todo fue diferente con aquel nuevo buzón. Ciertamente es que durante algún tiempo continué redactando e introduciendo mis mensajes con mi acostumbrada discreción y fidelidad. Y cierto es que también Kriegemann –secretamente agradecido por la mano anónima que facilitaba su tarea– recogía, desdoblaba y leía esos papelitos con la misma satisfacción con que los había recogido, desdoblado y leído cuando disfrutábamos del anterior buzón. Pero pronto comprendimos ambos que si los papeles de las propuestas no se veían desde fuera (¡el nuevo buzón no era transparente!), si no podía uno ver cuántas notas había dentro e imaginar lo que podría leerse en ellas, el placer que reportaba aquel buzón era incomparablemente menor, por no decir inexistente.

Y así fue como –sin apenas darme cuenta– fui echando menos sugerencias en ese buzón opaco, y así también como el pequeño señor Kriegemann dejó de recogerlas, desdoblarlas y leerlas con la ilusión de los

viejos tiempos, con la dulce impaciencia de antaño.

En uno de los últimos papelitos que deslicé en aquel triste buzón opaco, llegué a sugerir que fuera nuevamente sustituido por uno transparente, lo más parecido posible al anterior. Pero el juego había terminado, y es probable que esta sugerencia ya ni siquiera fuera leída por el pequeño señor Kriegemann.

1. Véase M. Foucault, *De lenguaje y literatura*, Paidós I. C. E / U. A. B, Barcelona, p. 136.

2. Dado que *Vogel*, en alemán, significa pájaro.

Cuarta sala:
Oskar Kokoschka

Al igual que los alumnos rodean al buen maestro mientras éste explica la lección, eran muchos los visitantes que, atraídos por su virtuosismo, se congregaban en torno a un copista que realizaba su labor en un modesto rincón de la Sala Kokoschka. Por ser el vigilante de sala el responsable de lo que allí sucediese, aquel copista era, por decirlo así, un subordinado mío, pues trabajaría durante algunas semanas en la nueva sala a la que me habían destinado. Pese a todo, quizá porque él llegó a la Kokoschka primero, desde el principio quedó claro entre ambos que él era quien mandaba y yo el subordinado. No me importó. Antes bien, me sentí afortunado por contar en mi sala con su presencia permanente, tan reservada y discreta cuando los curiosos le rodeaban como cuando quedábamos los dos a solas en el silencio de la creación (el suyo) y en el de la contemplación (el mío).

Ajeno al bullicio y trasiego de la sala, aquel copista de barba recortada y manos de mujer era una auténtica atracción de feria para los visitantes, por mucho que nada de su aspecto físico –más bien blando y esquivo– justificara el vivísimo interés que suscitaba en el público. Pensé que a la multitud le atraía la Kokoschka por la destreza con que aquel copista copiaba el retrato de Lotte Franzos; pero no era eso exactamente lo que justificaba el indiscutible interés por aquel hombre de barba recortada y puntiaguda.

Según pude deducir, el retrato de Lotte Franzos –que él copiaba– ofrecía al espectador siempre lo mismo, puesto que estaba terminado; por contrapartida, al estar en proceso, el cuadro del copista lograba suscitar una

progresiva atracción, mucho mayor que la del original. Y es que al placer de lo que ya se había obtenido en el lienzo había que sumar la expectativa de lo que aún quedaba por conseguir. Fascinados con la técnica de la copia (¿debo decir arte?), muchos visitantes permanecían largo rato junto al copista viendo con qué paciencia realizaba su labor. Pues bien, también yo aprendí mucho mientras veía trabajar a ese individuo, tan correcto en sus modos como frágil en su aspecto.

Lo primero que me llamó la atención fue lo perfectamente recortada que estaba su barba (no había un pelo fuera de lugar), tras la que se distinguían unos labios muy finos y bien dibujados. Después, la blancura y finura de sus manos femeninas, que vi aparecer sin esperarlo, como en un juego de magia, bajo los puños de su camisa, blanca también, aunque quizá no tanto como aquellas manos palidísimas. Hiciesen lo que hiciesen, las manos del copista se movían con elegancia aristocrática, como de bailarina oriental, afectada en todo caso –motivo por el que no podía dejar de mirarlas, hechizado por su embrujo.

Superada la conmoción por las manos, asistí estupefacto al esmero, casi litúrgico, con que el copista (siempre le llamé así, «el copista») preparaba su paleta, de tamaño mucho mayor al habitual. Por lo que pude ver, aquel hombre enfermizo mantenía una intensísima relación con su paleta, mayor incluso que con el lienzo, con el que dialogaba como yo no imaginaba que se pudiera dialogar. El copista de manos delicadas vertía el aguarrás sobre su recipiente con la misma parsimonia con que un sacerdote echa el vino y el agua en las vinajeras.

Durante larguísimos minutos, como si sólo a eso se redujera su quehacer, el copista de Lotte Franzos se entretenía abriendo todos los tubos de pintura con desconcertante lentitud. Parecía una tarea muy difícil e importante para la que se requiriese de extraordinaria precisión. Acto seguido, colocaba los tapones de esos tubos uno tras otro, en fila india, con la lengua ligeramente hacia fuera, signo externo de su concentración. Presionaba con suavidad esos tubitos por la parte inferior, para que el óleo saliera por la embocadura. Parecía disfrutar mucho con la visión del cilindro de pintura –roja, amarilla o azul– al salir generosamente de sus tubos, que abría aunque luego no los

utilizara. Desde mi rincón de la Kokoschka, veía el primor con que los agujereaba con un punzón, y cómo vertía la pintura con movimientos circulares en el puesto que les asignaba en su gran paleta.

Mayor espectáculo aun que aquella paleta era el rostro del copista, que también se iba iluminando, casi coloreando, al tiempo que colocaba los óleos para su tarea. Tan absorto estaba yo con su rostro iluminado como él con los colores de su paleta, que no se cansaba de admirar. Quizás el arte se hallaba para aquel hombre en la paleta misma, no en el lienzo; acaso su tarea no estaba por comenzar, sino a punto de concluir.

No menos admirable fue para mí su ritual con los pinceles, que el copista limpió con auténtica fruición, llegando a sostener varios entre los dedos, lo que daba a la mano entera la imagen de un inquietante puercoespín. Sus dedos se movían con sorprendente agilidad, como independientes de quien los gobernaba. Fueron esas manos de puercoespín las que ordenaron los pinceles por tamaños y alturas –atendiendo al grosor de la brocha y a la longitud del mango–, para desordenarlos poco después y ordenarlos otra vez más tarde. El puercoespín adquiría nuevas púas, o las perdía, en su mudo combate contra la mano libre. Era como si el copista hablara con esos pinceles, como si les pidiera consejo o les rogara que desarrollaran su misión lo mejor posible.

Concluida la ceremonia de los pinceles, que le ocupaba no menos de una hora, el copista de Kokoschka instalaba el lienzo en el caballete, que movía de un lado a otro hasta que encontraba la posición deseada.

Antes de ponerse a pintar, miraba su lienzo durante algunos minutos. Un espectador neutral no habría podido pensar sino que la blancura de aquel lienzo, tan inmaculada como la de su camisa o la de sus manos de mujer, estaba a punto de brindarle alguna revelación. Cuando ya había hundido el pincel en el frasco del aguarrás, cuando todo parecía indicar que por fin iba a ponerse a pintar, el copista se levantaba de su sillita de tijera, se aproximaba al cuadro y sacaba del bolsillo de su bata una pequeña lupa con que inspeccionaba el retrato a Lotte Franzos, que le habían consentido que copiase casi a tamaño original. Tal era su proximidad al lienzo que parecía que lo estuviera oliendo, que estuviera escuchando qué le decía en un

lenguaje secreto.

Hasta aquella época, yo había creído que para disfrutar de un cuadro al óleo convenía clausurar todos los sentidos menos la vista, de forma que nada la distrajesse. Gracias al copista, comprendí que también puede verse con los oídos y con las manos; que la pintura puede escucharse, y que es precisamente así, con el oído y el olfato, con el tacto, como debe ser vista. En realidad, hay cuadros de Kandinsky y de Klee que sólo se pueden ver si primero se escuchan.

Más que en sus blancas manos, en las que la lupa parecía un apéndice, o en sus gafas de concha, apoyadas en la punta de la nariz, en lo que reparé entonces, mientras él investigaba cual entomólogo la pincelada más característica, fue en el primor con que su barba estaba recortada. Enseguida distinguí sus labios, muy finos y bien dibujados, sonriendo. Sí, convencido de lo incomprensible que resultaba un objeto artístico que ni se escucha ni se huele, aquel hombre sonreía mientras se abismaba en sus meditaciones y realizaba sus análisis. Estaba descubriendo en el Lotte Franzos lo que había esperado encontrar. Parecía muy feliz en aquella exploración suya, tan callada, tan íntima, y yo –mudo en mi rincón– sentí envidia.

Cuando el copista se marchó para descansar y me quedé a solas ante su caballete, lienzo y pinceles, me aproximé titubeante hasta su sillita de tijera, de esas que acostumbran a llevarse a las playas. Furtivamente tomé la lupa que, quizás en un descuido, había olvidado sobre la lona a rayas de la silla. Amparado en la clandestinidad, reafirmado en mi condición de jefe de sala, exploré con esa pesada lupa el Kokoschka que él había explorado poco antes y me maravillé de poder verlo como nunca lo había visto hasta entonces. Si el placer que me había proporcionado la visión de aquel retrato en su conjunto ya era grande, la visión de sus pequeños fragmentos, con tanto detalle, me conmovió como jamás supuse que podían emocionarme algunas pinceladas sueltas.

De pronto –mientras escrutaba el lienzo– me vi a mí mismo agachado, con los ojos muy próximos a la tela y... ¡sonriendo! Sí, también yo sonreía, como poco antes lo había hecho el copista. Pero no sabía por qué. Sólo algo parecía claro: mi espíritu había entrado en profunda comunión con el de aquel

hombre.

Por esta certidumbre, cuando él entró de nuevo en mi sala («nuestra», tuve que decir en adelante), le miré con verdadero afecto, como quien encuentra a un hermano tras una larga separación. Tras acercarse a su sillita de tijera, mi nuevo hermano cogió la lupa que había dejado en ella, y que también yo había dejado ahí precipitadamente, pues temía que me descubriera. Desde ese instante –había recommenzado su trabajo–, ya no lo observé como antes, con mero respeto y fascinación, sino con la devoción de quien sabe que, de un momento a otro, le va a ser revelado algo de sí mismo.

Aunque la primera vez que el copista usó la lupa se entretuvo más concienzudamente que en las muchas que seguirían, estas inspecciones suyas se prolongaron a diario durante las semanas que duró la copia del Lotte Franzos. Resulta difícil determinar si en la contemplación de aquel proceso de copia aprendí más de la persona del copista, de la mía, de Kokoschka o, en fin, de la pintura al óleo en general. En realidad, no sabía qué me impresionaba más: si la perfecta concentración, casi monacal, con que el copista dialogaba con el lienzo en blanco o la extrema lentitud con que preparaba la paleta, mientras el rostro se le iluminaba; si el desesperado ímpetu con que movía el caballete hasta que lo situaba en la posición justa, o la beatífica sonrisa que se dibujaba en sus finísimos labios cuando exploraba con su lupa el original. Todos aquellos elementos –los pinceles, la sillita, la bata manchada, el frasco del aguarrás– eran instrumentos de trabajo con los que debería estar muy familiarizado; sin embargo, él los trataba como si cayeran en sus manos por primera vez. Supe entonces que para aquel hombrecillo todo dependía de la preparación; que todo se jugaba en el preámbulo y en el modo de disponerse para la hora, magna y terrible, del comienzo.

Entre todos aquellos preparativos, el que más me obsesionó fue el de la lupa, objeto ante el que ni siquiera hoy puedo permanecer indiferente. A menudo, cuando nos quedábamos a solas en la Kokoschka, yo miraba el bolsillo de su bata manchada, donde solía guardarla: miraba aquel bolsillo de tela azul a la espera de que una mano de mujer, blanca y fina, la sacara de su escondite. Deseaba –ahora lo sé– que en el rostro de aquel hombre de barba

recortada y puntiaguda se esbozara de nuevo aquella sonrisa suya, tan dulce. Desde mi nuevo puesto de vigilancia en la Kokoschka, no me cansaba de buscar esa sonrisa, de esperarla, para así obtener de ella, como quien recibe un regalo, el secreto de su felicidad. Todos los días, ya fuera por la mañana o por la tarde, el copista utilizaba su lupa alguna vez, con lo que yo estaba muy atento para que ese movimiento no me cogiera desprevenido.

En mi ofuscamiento por aquella pesada lupa, así como por la sonrisa que su continuado uso provocaba en su propietario, apenas reparé en el proceso mismo de la copia, lento pero constante. Olvidándome por un momento del maravilloso uso que él hacía de aquella lupa, así como del significado que este objeto ha llegado a tener hoy para mí –gracias a cómo configura el carácter de quien lo usa–, la principal enseñanza que extraje al ver el trabajo del copista fue la importancia de la paciencia, tan rara en nuestros días. En ningún instante me pareció que aquel hombrecillo sintiera como limitación las cinco semanas que le habían impuesto para finalizar su tarea. Al contrario, el tiempo no existía para él: tal era la lentitud con que copiaba. Dedicaba mucho más tiempo a preparar el trabajo que propiamente a trabajar. En realidad, más que pintar, se rascaba la barbilla, frotándose su barba recortada y jugando como un niño con sus tubitos de pintura.

Procedía por partes: del extremo superior izquierdo descendía al extremo inferior derecho, de modo que el lienzo tuvo alguna superficie en blanco casi hasta el final. Pese a lo mucho que lo observé, jamás pude adivinar cuándo daba por finalizada la pintura de una cuadrícula y, por ello, cuándo se disponía a empezar con la siguiente. En cada una de las cuadrículas en que tenía dividido el lienzo me pareció que no podía añadirse ni una pincelada más. Pero él insistía siempre, ya fuera con una sola pincelada o con muchas. Es posible que al copista le diera lástima pasar de una cuadrícula a otra; que se resistiese a abandonar aquellos centímetros de tela: su único campo de trabajo y de juego durante horas. Más que llegar al fin de su obra, aquel copista deseaba prolongar al máximo el mudo placer, tan doloroso como sutil, que extraía de su faena.

De este modo de trabajar, que sólo he visto en aquel copista, aprendí que lo importante para el verdadero artista no era lo creado, sino crear. Y con este

mismo espíritu he escrito yo estas memorias: sin mirar nunca al final, entreteniéndome en las palabras y enfocándolas –como si fueran imágenes– con una lupa. Si el resultado de la obra bien hecha –bien copiada habría que decir aquí– proporcionaba al copista una inmensa dicha, mayor todavía era su gozo en el proceso de copiar, en que plácida y dolorosamente (pues también había dolor) se reforzaba su talento.

En realidad, nadie admira tanto a los grandes pintores como quienes les copian; y, todavía más, nadie tiene tanta capacidad de admiración como los copistas de obras pictóricas. Si por algo respeto a los copistas es, precisamente, por su capacidad de admiración, por su radical entrega a lo que admiran, por su afán de reproducirlo para poder seguir admirándolo una y otra vez. Admiro cómo estos hombres anónimos desaparecen tras los hombres con nombre; y sé que en esta humildad suya, tan generosa, radica la grandeza de su quehacer. Admiro, en fin, cómo disimulan su propia grandeza escondiéndose tras las obras y las firmas de los grandes pintores, cómo viven su arte sin firma, que es el único modo de vivirlo como fuente de enriquecimiento espiritual.

A mi admirado copista lo admiré durante horas, mientras él admiraba a Kokoschka. Y de él aprendí que al museo no se viene sólo a mirar, sino a admirar. Pero, ciertamente, no es posible admirar sin haber mirado antes.

Confieso que nunca más tuve su lupa entre mis manos, como aquel mágico primer día. Así que decidí comprarme una. Al comprender que no me llevaría la primera que me enseñase, el empleado de una papelería puso frente a mí unas siete u ocho lupas, todas las que tenía a su disposición. Ni que decir tengo que escogí la más parecida a la usada por mi recién descubierto hermano –el copista–, tanto por lo que se refiere al mango, de madera de roble, como por el grosor y la calidad del cristal. Desde que la adquirí, siempre que veía trabajar al copista, tenía mi mano en el bolsillo, donde sujetaba mi lupa como quien sostiene un talismán. Casi nunca veía la lupa original, es cierto, pero en el pantalón de mi uniforme escondía secretamente la mía –réplica de la del copista.

En las horas en las que él no trabajaba en la Kokoschka, exploraba con mi lupa los pormenores de los retratos del genial pintor austríaco, tanto el de

Lotte Franzos –uno de los mejores–, como también el del arquitecto Adolf Loos y el del noble Joseph de Montesquiou, entre otros. Maravillado de cuán diferentes eran las obras debido a la cercanía o distancia con que se observasen, descubrí un nuevo modo de mirar no ya los cuadros, sino todo, absolutamente todo, pues todo en aquella sala podía mirarse con lupa. Descubrí el secreto de la pincelada, en el que se esconde, probablemente, todo el misterio de la historia del arte. Y lo que es más importante: descubrí el asombroso mundo de lo pequeño, donde se oculta, sin ninguna duda, el misterio de todo lo visible y lo invisible.

Cuando el copista de la cuidadísima barba terminó su tarea y abandonó definitivamente la sala Kokoschka, seguí con mi lupa en el bolsillo, apretada con fuerza, como quien agarra un timón. Durante algún tiempo continué consagrado a explorar las diferencias de pincelada entre un pintor y otro, entre una obra y otra –aunque fueran del mismo pintor–, entre una determinada superficie y otra –aunque fuesen del mismo lienzo–. En realidad, la lupa fue la herencia que me dejó aquel inolvidable copista, con quien nunca más volvería a coincidir. Desapareció de mi sala dejándome sólo la lupa; desapareció del museo como desaparecía su talento tras el talento de los grandes artistas.

Aquel copista era un gran hombre: reservado, silencioso, elegante, sonriente. Ante la admiración que le profesaba, a causa de la admiración que profesaba él por los grandes de la Historia, no puede sorprender que también yo –mientras estuve en la Kokoschka– empezara a dejarme barba y a recortármela primorosamente, como él, y a caminar como lo hacía aquel hombre admirable cuando llegaba al museo, discreta y calladamente. Sí, durante un tiempo me senté en mi silla como él lo hacía en la suya de tijera. Durante algún tiempo permití, y hasta provoqué, que mis gafas se deslizaran hasta la punta de la nariz, que era donde él solía llevarlas. Desde entonces, y todavía hoy, me esfuerzo para que mi paciencia sea infinita. En realidad, pasó mucho tiempo hasta que me di cuenta de que estaba copiando al copista. Y mucho más habría de pasar aún hasta que supe que era así, en este ejercicio de imitación, como estaba aprendiendo a ser yo mismo.

Por mi curiosidad natural o por mi incapacidad para entretenerme con pensamientos de otro género, desde niño he gozado de un acusado sentido de la observación, que es la principal cualidad que debe exigirse a un vigilante de museo, para que así pueda advertir cuanto sucede en su sala, hasta los incidentes o movimientos más pequeños. Tras haber ejercitado día tras día, a lo largo de veintiséis años, este don natural, he llegado a poseer hoy, en este sentido, un talento fuera de lo común. Y diría que la lupa del copista llegó a fascinarme tanto porque mis propios ojos (mi alma, diría) han ido transformándose a lo largo de los años en dos potentes lupas, capaces de ver lo normalmente inapreciable.

Llegué a amar mi oficio de vigilante cuando empecé a fijarme en aquel que era mi principal compañero de trabajo: el visitante. Por otro lado, gracias a los visitantes comencé a mirar de verdad lo que ellos parecían mirar con tanto interés: los cuadros. Al principio, mi visión de los visitantes era más bien superficial, por no decir que me limitaba a su contabilidad.

–Hoy he llegado a tener diecisiete en mi sala –decía Luiz Klabund, por ejemplo, que era quien vigilaba la Feininger.

–Pues yo –era Schallmoos quien hablaba– nunca he pasado de diez.

Como si se tratara de un mérito propio o de una conquista personal –y acaso lo fuera en cierta medida–, cada vigilante comentaba con sus colegas –ya fuera a la hora del bocadillo o junto a las taquillas, finalizada la jornada– el número máximo de visitantes que se habían concentrado en su sala a cierta hora del día. El de la Macke decía:

–Dieciséis.

El de la Heckel:

–Diecinueve.

El de la Klimt:

–Veintidós.

–¡Mientes! –le gritábamos todos.

Pero no mentía: muchos turistas pasaban gran parte del tiempo de su visita en la Gustav Klimt, seguramente por los muchos desnudos, más o menos eróticos, que dibujó el renombrado pintor.

Para saber el número exacto de visitantes que llegaba a concentrarse en cada sala a determinada hora, los vigilantes –como no podía ser menos– pasábamos contando buena parte de la jornada: tres, cuatro..., quince, dieciséis...; nueve, doce, once, doce otra vez... Cuando estas cuentas me resultaban tediosas, pasaba a otras no menos aburridas: intentaba adivinar, por ejemplo, cuántos segundos –rara vez minutos– estaría un determinado visitante ante un cuadro.

–Uno, dos, tres, cuatro... ¿Ya? Uno, dos..., pero ¿será posible?

Y festejaba mis aciertos obsequiándome con alguna pequeña recompensa.

Con el fin de superar nuestras propias marcas, que guardábamos vergonzosa o vanidosamente en la memoria, no era infrecuente que, desde donde controlábamos las entradas y salidas, enviáramos mentalmente a los visitantes mensajes que les sirvieran de aliciente.

–¡Venga, venga! ¡Entre de una vez! –les decíamos.

O:

–¡Vamos, vamos! ¡No se marche! –les rogábamos.

O incluso lamentábamos tener que callarnos algunos reproches:

–¿Para eso entra en mi sala? ¿Para unos pocos segundos?

Todavía hoy –pese a la experiencia que me avala– me equivoco en mis pronósticos: las personas que visitan el museo o, para ser más exactos, los que llegan a mi sala, nunca coinciden con las que imagino o preveo que podrían visitarla. Quiero decir que, si espero a un hombre, es una mujer quien aparece; y si espero que sea joven, resulta que es un caballero entrado en años; desaliñado si aguardo que entre alguien elegante; entendido en artes si espero que sea un profano. Este ejercicio, sostenido día a día durante años, me ha hecho ser muy desconfiado respecto a mis previsiones, finalmente convencido de lo imprevisible que resulta siempre el género humano.

El Museo de los Expresionistas de Coblenza es visitado en la actualidad por todo tipo de extranjeros menos por españoles: los españoles prácticamente no van nunca; han perdido todo el interés por el

expresionismo, acaso por la pintura alemana y por el arte europeo, o por la cultura; quizá jamás se hayan preocupado por estas cosas. Ahora bien, los peores visitantes de todos (y he conocido a rusos, polacos, franceses, italianos, ingleses y americanos) fueron siempre para mí los austríacos y, más particularmente, los vieneses. No quiero juzgar aquí a los vieneses como trabajadores o como padres de familia; no pretendo condenarles como artistas o ciudadanos, sino sólo como visitantes de museos: los vieneses son sucios, ruidosos y maleducados. No hay día peor en el museo que aquel en el que entra un vienés a visitarlo.

Tras muchos años entre estas paredes, puedo afirmar –llegados a este punto– que los peores visitantes, los más despreciables, omitiendo ahora la nacionalidad, son los adolescentes. Prefiero que vengan niños al museo a que vengan adolescentes. La adolescencia me repele profundamente; se trata de una etapa voluble y ruidosa, de una época de la vida, generalmente larga y atormentada, por la que siento –creo que con justicia– una creciente aversión.

Junto a los austríacos y a los adolescentes, me enervan especialmente los visitantes –en general los austríacos y en particular los vieneses– que entran en una sala para salir poco después, sin apenas haber visto nada.

Por el contrario, los visitantes que prefiero son quienes –concluida su visita, antes de abandonar el edificio– hacen un segundo recorrido, más rápido que el anterior. En su primer circuito, este público, tan escaso en Alemania, saluda los cuadros, degusta su belleza y, por decirlo así, presentan sus respetos; durante el segundo recorrido, en cambio, estos mismos visitantes se esfuerzan por retener algún detalle de cada lienzo y, acaso –o eso me parece a mí–, les dedican una palabra que encierre y resuma lo que les han brindado en forma de imagen.

Una de las razones que justifica mi acendrada afición al museo es que allí acude gente que no conozco y, sobre todo, gente a la que nunca voy a conocer. Siempre he preferido a los desconocidos que a los conocidos: lo anónimo me ha atraído siempre mucho más que lo personal. Por algún motivo, todo lo personal siempre me ha parecido *demasiado* personal –cosa que rara vez me sucede con lo anónimo, que siempre se me antoja lleno de posibilidades–. Más que verificarlas, lo que me interesa de esas posibilidades

es imaginarlas y, por tanto, mantenerlas como posibilidad.

Tras todos estos años en este puesto de trabajo, puedo predecir a qué visitantes no veré nunca más y a cuáles, por el contrario, veré otro día o, incluso, un poco más tarde. Los visitantes con quienes más me identifico son, sin duda, aquellos que van de la Sala Kokoschka a la Mondrian, por poner un ejemplo, y de la Mondrian a la Kokoschka, volviendo sobre sus pasos como si allí se hubieran dejado algo que necesitaran con urgencia. Existen también quienes no sólo vuelven a la Mondrian, o a la Kokoschka, después de haber pasado por la Kokoschka, o por la Mondrian, sino quienes pasan sin cesar de una sala a otra como si no supieran en cuál quedarse o, en fin, qué pinturas y qué pintores son los que más les gustan. Bien mirado, resulta difícil elegir entre un Kokoschka y un Mondrian, así como entre un Macke y un Kandinsky o entre un Beckmann y un Klimt. Pueden tenerse preferencias, como es natural, pero en el rostro de los visitantes que van y vienen continuamente de una sala a otra, veo la indecisión –estado anímico por el que siempre he sentido una profundísima empatía.

A decir verdad, más que los cuadros, me importan sus espectadores; no es que no me interese el ser humano en general, sino que me apasiona sobre todo el ser humano en su condición de espectador. Así las cosas, el mismo hombre que tanto logra fascinarme cuando visita el museo deja de suscitar mi interés en cuanto lo abandona.

Lo que realmente me atrae –ahora lo sé– es ver a los hombres bajo el influjo de las obras de arte: en ese instante, como también –aunque de otra forma– cuando están bajo los efectos del enamoramiento o de la oración, hay en todo individuo algo que le hace único y conmovedor.

Los cuadros enmarcados con cristal me gustaron siempre por encima de los demás porque, gracias a su reflejo y sin que nadie sospechara, me permitían controlar a los visitantes. La información proporcionada por el reflejo no era

nítida, cierto, pero me daba discreción e impunidad, y eso me resultaba excitante.

—¿Creéis que no os veo? —discurría para mí—. ¡Os equivocáis! —advertía al público desconocido, en el mayor de los silencios—. ¡Sé bien lo que hacéis cada uno y os tengo a todos bajo control!

Casi me daba rabia que los visitantes no infringiesen ninguna norma, que no hicieran nada prohibido, que nadie tuviera ganas, por ejemplo, de tocar las obras de arte o de traspasar los cordones que protegían las más valiosas. Todos se habrían quedado muy sorprendidos de mi sagacidad como vigilante si me hubieran dado algún motivo para ejercer mi autoridad. Pero tuve mis ocasiones.

Una calurosa mañana de mayo distinguí perfectamente cómo un hombre de rostro oliváceo introducía su delgada mano —olivácea también— en el bolso de una pobre infeliz. Nada más verle en el turbio reflejo de un cristal, acaso por sus rasgos angulosos, yo había calificado a ese tipo de sospechoso —lo que no impidió que me sorprendiera la facilidad, casi diría descarado, con que llevó a cabo su robo—. Más aún, en vez de retirarse rápidamente del lugar de su delito, aquel hombre de piel cetrina se quedó algunos minutos en la sala... ¡comprobando el contenido de la cartera que acababa de sustraer! ¡Y sonreía! Eso fue lo que más me fastidió, tanto cuando pude observarle tras el cristal como cuando me puse frente a él, cara a cara: que sonreía, orgulloso seguramente de su admirable habilidad como carterista.

Yo estaba allí para vigilar; estaba vigilando y había descubierto un robo, ésos eran los hechos. Pero ¿qué hacer? ¿Debía correr hacia el ladrón y decirle: «¡Devuelva lo que ha robado!»? ¿O debía, por el contrario, correr hacia la víctima y decirle: «¡Señora, le acaban de robar!»? Esto parecía lo más prudente, pero resultaba tanto más difícil cuanto mayor más tiempo transcurría. Entraba dentro de lo probable, además, que la dama reclamase mi ayuda y, en ese caso, ¿qué podía hacer yo? ¿Enfrentarme a una lucha abierta con aquel ladrón? ¿Perseguirle por todo el museo en el supuesto de que se diera a la carrera? Claro que también cabía no correr a parte alguna y limitarme a gritar: «¡Al ladrón, al ladrón!», a la espera de que alguno de los presentes reaccionase con la determinación de la que yo carecía. Existía

todavía una cuarta posibilidad: no gritar en absoluto, sino encaminarme hacia la administración del museo para denunciar allí el robo del que había sido testigo a través del reflejo de un turbio cristal. Pero no hice nada de eso, acobardado por aquel hombre de piel olivácea y sonrisa húmeda. Y callé.

Aquella tarde regresé a casa cabizbajo, sin tan siquiera detenerme en la cervecería. A la mañana siguiente, compartí con uno de mis colegas la pregunta que tanto me había torturado durante las últimas horas: ¿cuáles son, exactamente, las competencias del vigilante? ¿Cuál es el objeto preciso de la vigilancia: los visitantes o los cuadros? Sólo si respondía a esta cuestión, sabría si mi comportamiento ante el carterista había sido no sólo reprochable moralmente, sino también censurable desde un punto de vista profesional.

Por si la anécdota del carterista no me hubiera humillado lo suficiente, dos días después encontré en el suelo un monedero con bastantes billetes. Cuando me encaminaba a la administración para devolverlo, se me ocurrió la brillante idea de hacer un experimento: dejar aquel monedero en el punto exacto en que lo había encontrado y situarme en algún lugar discreto desde el que poder observar el comportamiento de quienquiera que lo encontrase. Dicho y hecho: deposité el monedero justo a los pies del retrato de Karl Kraus y esperé a que picara el primer pez. Pronto llegó un joven que recogió el monedero para guardárselo en el bolsillo sin titubear, una vez comprobado su contenido. Acto seguido, aquel joven continuó su visita con toda tranquilidad. Minutos después, abandonaba mi puesto de vigilancia para ir tras aquel descarado joven, afligido por la idea de que nunca devolvería lo que había encontrado. Y, finalmente, asistí a lo que me temía: el joven salió del edificio con aquel monedero en el bolsillo, ajeno por completo a la rabia y a la vergüenza con que yo lo observaba desde el interior. No me atreví a denunciarle, pues ¿qué podía haber esgrimido, después de todo? Todavía peor: ¿qué era lo que verdaderamente deseaba verificar con aquella estúpida prueba? Tuve que reprocharme no haber declarado aquel hallazgo a mis superiores, conforme era mi obligación. Y lamenté haber puesto todo ese botín generosa y estúpidamente en manos de aquel extraño.

No es aquí donde termina mi historia con los reflejos de los cristales; sólo cuando la sala se quedaba vacía, podía darme cuenta de lo que realmente veía en ellos. Con mucha mayor claridad que las sombras de los visitantes – oscuros bultos que se movían en el vidrio, entrando por una esquina y desapareciendo por la otra–, lo que yo veía en aquellos cristales de los cuadros –e, incluso, en los de las ventanas– era mi propio rostro: abierto o cerrado, triste o sonriente, transparente u opaco. Cuando afirmo que el museo me ha brindado un puesto privilegiado como espectador de la raza humana, en ningún caso puedo excluirme. Más que para ver lo que había *tras* los cristales de los cuadros y las ventanas, he observado sobre todo lo que veía *en* ellos, es decir, mi propio reflejo. Y lo que allí he visto, día tras día y año tras año, ha sido el devenir de mi propio rostro y la historia de mi cuerpo.

33

Según me enteré en el primer congreso de vigilantes de museos alemanes – que tuvo lugar en Lúbeck a mediados de los ochenta, donde muchos de los de mi gremio pudimos conocernos e intercambiar experiencias–, en casi todos los museos existe la figura del visitante lector y escritor: un tipo que no acude al museo para ver las obras de arte, sino sólo para leer y escribir. No es un investigador, pues éste mira los cuadros, lee las cartelas y toma sus notas. Es, seguramente, un periodista, o un eterno estudiante, o un novelista: alguien, en fin, que utiliza el museo como simple despacho o sala de lectura. Este singular visitante despierta todavía hoy vivamente mi curiosidad, por lo que no descanso hasta que descifro el título del libro que lleva consigo, así como el nombre de su autor. Acostumbrado a los movimientos más leves y furtivos, pocos son los libros que se han escapado de mi escrutinio; y puedo testificar que los autores más frecuentes de los libros que la gente lleva consigo a los museos son Montaigne, Voltaire y Pascal, por ese orden: primero Montaigne, luego Voltaire y, finalmente, los *Pensamientos* de Pascal (todos franceses).

Gracias a estos acercamientos –imprescindibles para poder descifrar autores y títulos–, comencé a escuchar, primero involuntariamente y más tarde a propósito, muchas de las conversaciones que mantienen los visitantes entre sí, cuando están ante los cuadros, cuando van de uno a otro, o cuando no saben muy bien adónde van y deambulan por el museo. De una forma u otra, estas pequeñas conversaciones, necesariamente fragmentarias, me han ayudado a percatarme del poder y la fascinación de las palabras, así como a enriquecer mi conocimiento del género humano, o al menos de esa parte que todavía visita los museos.

Recuerdo, por ejemplo, cuando un visitante dijo a otro la palabra «no». Sólo eso: «No». Sonó terrible: la negativa más radical, la más definitiva. Nunca hasta entonces había comprendido realmente el significado de una negativa. Más que eso, nunca la había escuchado de verdad. Podría hablar de igual manera de la palabra «hermoso» –que escuché en aquella sala, en voz masculina y femenina–; o de la palabra «verdaderamente» –que resonó de manera verdaderamente diferente en las tres personas de cuyos labios pude escucharla–; o, en fin, de la palabra «Kokoschka» –con la que parecía que se llenaba la boca de quienes la pronunciaban y que llegó a emitirse con los estados anímicos más variopintos, desde la más rendida admiración hasta el rechazo más visceral.

Cuando los visitantes se alejaban de mi sala y me quedaba de nuevo a solas, con frecuencia repetía la palabra «no», para ver si seguía resonando de un modo tan rotundo, o la palabra «hermoso», o, en fin, el adverbio «verdaderamente» –que me encantaba pronunciar con extrema lentitud.

Recuerdo también cómo un hombre explicaba a otro los cuadros de mi sala con un adjetivo distinto para cada uno de ellos: «¡Extraordinario!», exclamó ante el primer óleo que tuvo frente a sus ojos; «¡Soberbio!», ante el segundo. Luego dijo «¡Colosal!», «¡Interesante!», «¡Increíble!»... Lo interesante e increíble, lo extraordinario, era que a todas aquellas expresiones su colega sólo respondía con sonidos inarticulados, tales como: «Mmm...» o «Ahhh», o «Sssss...», sin llegar a proferir nunca una palabra clara o completa.

A raíz de este episodio, comencé a darme cuenta de que cada cuadro tiene su adjetivo más repetido: formidable, fantástico, sublime... Incluso cada

pintor, conforme comprobaría después, poseía su calificativo más habitual: original, exagerado, raro, prodigioso, excelso, notable, magistral, magnífico...

Pero la expresión que más he oído de labios de los visitantes a lo largo de todos estos años ha sido sin duda: «¡Vámonos!». ¿Por qué desde que entra en el museo la gente ya piensa en marcharse?

•

Durante mi etapa en la Kokoschka perfeccioné esta costumbre de prestar atención a los comentarios de los visitantes. Como no podía abandonar mi puesto de control salvo por motivo justificado, todas aquellas conversaciones quedaban necesariamente interrumpidas para mí, por lo que sólo me cabía imaginar cómo proseguirían. Casi todo lo que se decía era trivial –por no decir pueril–, pero precisamente por ello mucho más interesante para mí. En efecto, me preguntaba qué se dirían aquellas voces más adelante, en la Chagall, donde no pocas veces entraba yo mismo –contraviniendo lo indicado–, para poder así seguir el hilo de lo que comentaban.

En una primera fase, me entretenía imaginando cómo sería el hombre a quien pertenecía aquella voz tan grave, cómo la mujer que silbaba las eses o cómo, en fin, el muchacho que hacía observaciones tan agudas y oportunas. Cuando –cansado de mis cábalas– comprobaba cómo era el físico de todos esos visitantes a quienes sólo había conocido previamente por la voz, me quedaba ineludiblemente decepcionado: en mi fantasía eran más hermosos y cultos, más elegantes. En una segunda fase, imaginaba cómo habría intervenido yo en aquellas conversaciones –si es que hubiera tenido el derecho o la oportunidad de participar en ellas–, cómo habría ampliado un punto de vista, corregido una impresión o zanjado una disputa.

Por todo lo dicho hasta aquí, resulta evidente que la imaginación o riqueza interior es una cualidad muy beneficiosa para hacer frente a la soledad que suele comportar la vigilancia. La fantasía que he logrado desarrollar a lo largo de estos veintiséis años, como el ya mentado sentido de la observación, es también muy considerable. Y es que he llegado a un punto en el que todo –hasta lo más pequeño, sobre todo lo más pequeño– me

produce un hondo estupor. Ante cualquier cosa que vea, toque, guste, oiga o huelga, me sobreviene la impresión de estar frente a una maravilla. Y eso es, precisamente, lo que he descubierto en estos años: el estupor y la maravilla.

•

Tantos son los diálogos interrumpidos que he escuchado a lo largo de mi vida, que ahora –según dicen– no soy ya capaz de hablar sino interrumpiéndome, en el momento más inesperado cambio de tema, o permanezco desconcertantemente en silencio cuando todos esperan que me pronuncie. Digo esto porque según Gabriele, Paul Münter, su esposo, era todavía más taciturno que yo, mucho más que ella misma –que lo es en gran medida–, y mucho más, en fin, que cualquier otra persona que haya podido conocer e incluso más que el propio Paul de joven, época en la que, siempre según Gabriele, todavía hablaba un poco. Al envejecer, Paul Johannes Münter fue haciéndose más y más taciturno; y, al parecer, al final de sus días, prácticamente no hablaba.

–Pero ¿nada en absoluto? –quise saber, y me acordé de los profundos silencios de mi propio padre, en su hora postrera.

–Prácticamente –me respondió Gabriele.

Permanecí en silencio ante esta respuesta, como si mi silencio fuera el mejor homenaje que pudiera rendir al progresivo silencio de Paul.

Desde que tuve noticia de este silencio –que nunca escuché–, se me antojó que en esta radical ausencia de palabras se encerraba una sabiduría incontestable que, de alguna manera, deseaba para mí. Según la mujer de Paul –que ahora es la mía–, todavía tengo demasiadas palabras, por lo que estoy seguro de no ser tan sabio como Paul (y eso que también yo he pasado la mayor parte de mi vida en silencio). La ventaja de pasar la mayor parte de los días en silencio es que, cuando finalmente se habla, las palabras salen de la boca como si fueran nuevas y valiosas, como si merecieran la pena, pese a su habitual insignificancia y fugacidad. Por eso, como Paul, también yo he ido haciéndome más silencioso y meditabundo; pero reconozco que, en mi caso, no es por amor al silencio, sino por la satisfacción que me produce la

sonoridad de mis palabras cuando –tras un largo silencio– me decido a pronunciarlas. Y así como el silencio me ha enseñado el valor de la palabra – y éste, el de aquél–, la soledad del museo me ha mostrado la dulzura de la compañía y su necesidad.

34

Gracias a los retratos de Kokoschka y, en último término, a Kokoschka mismo, comencé a reparar en los visitantes del museo –cuyos rasgos esenciales, hasta entonces sin estudiar, habría pasado por alto de no ser por esta feliz circunstancia–. Claro que había reparado en el público antes de que me destinaran a la Kokoschka, pero resumía lo que veía con un simple enunciado, tal que: un señor, una señora, un joven, un anciano... En los mejores casos, esto es, cuando el visitante en cuestión me impresionaba, llegaba a decirme: un señor con lentes de contacto, una señora muy atractiva, un joven con melena, un anciano con un sombrero pasado de moda... Quiero decir que otorgaba a ese caballero o a esa dama, a ese muchacho o a ese viejo, un elemento que le hacía reconocible por encima de los muchos viejos y muchachos, damas y caballeros, que podían visitar el museo a diario.

Gracias a Kokoschka, todo esto cambió por completo. Éste es un padre de familia, empecé a pensar. Aquél acaba de recibir una mala noticia. La chica de la falda a cuadros está enamorada. El jovencito del cabello largo quiere ser pintor. En otras palabras, al igual que los retratados por Kokoschka (los cuales, sin duda, tuvieron una historia que el artista supo dibujar), también los visitantes de mi sala empezaron a tener una historia para mí. Fue entonces, con una historia al fin, cuando empecé a encontrarlos amables.

Oskar Kokoschka pinta un rostro, unas facciones, un vestuario... Pero en ese rostro, en ese vestuario, en esas facciones no sólo pueden distinguirse unos ojos grises o una bufanda enroscada al cuello, unos labios pintados, unas pulseras o un pañuelo de color que sobresale del bolsillo. Fundada o infundadamente, lo que ese vestuario, esas facciones y ese rostro revelan es

una historia. Todos podemos imaginar –quizá sin acierto, no importa– qué le ha sucedido a ese señor en su juventud, por qué ha llegado a mirar así, con esos ojos tan tristes, a qué se dedica ahora, si es que hace algo de provecho... Todo eso también lo ha pintado Kokoschka; todo eso es, sobre todo, lo que ha pintado Kokoschka. Pues bien, al igual que él con los hombres y mujeres que retrató, también yo inventaba una historia para todo aquel que entraba en mi sala. Imaginaba, por ejemplo, si era extranjero o alemán y, en caso de ser un compatriota, de qué región: ¿bávaro, prusiano, suabo? Aclarado su lugar de nacimiento, me preguntaba si sería desdichado o feliz, bondadoso o malvado. También intentaba decidir, siempre a partir de algún detalle de su aspecto y comportamiento, si era simpático u hostil, frío o sentimental, burdo o sensible. Así, unos zapatos limpios o sucios revelaban caracteres muy diferentes; de un cabello húmedo y suelto nacía una historia muy distinta a la que podría haberse creado con ese mismo cabello seco y recogido. En realidad, son demasiadas las preguntas que se esconden tras cada hombre y cada mujer, demasiadas las respuestas posibles, infinitas las historias que podrían contarse y que nunca contaremos.

Cuando mi sala tenía pocos visitantes, imaginaba para ellos una posible relación. Estos dos podrían ser marido y mujer, me decía, o hermanos, o acérrimos enemigos. Y tan intensas eran mis elucubraciones, tan verosímiles, que junto a estas historias no podía yo sino otorgar un mensaje para cada cual. A uno le decía:

–Lo conseguirás, no desfallezcas.

Y a otro:

–No busques más. Ya lo has encontrado.

Y a un tercero:

–¿Todavía estás así? ¿No te da vergüenza?

A cada visitante, seleccionado entre el numeroso público, hacía llegar el mensaje que su historia me había enviado a mí. Tal era mi certeza de que aquellos mensajes llegaban, que en ocasiones tuve la impresión de que mis seleccionados se volvían para agradecerme sin palabras; o que me miraban para preguntarme por la razón de mi consejo; o que me prometían que iban a regresar muy pronto al museo. Y nunca los dejaba abandonar mi sala sin

haberme preguntado antes por qué estarían ahí, de dónde vendrían y adonde irían concluida la visita. Aunque no los conociera (pero ¿eran realmente tan desconocidos?), me apenaba mucho verlos marchar, pues con su partida perdía su historia imaginaria.

–Adiós –les decía silenciosamente cuando veía cómo se alejaban de la Kokoschka para entrar en la Mondrian.

E incluso, a veces, sin querer, levantaba la mano, en señal de despedida.

Claro que también los retratos de Kokoschka se despedían silenciosamente de mí cuando me dirigía a mi taquilla, concluida la jornada laboral. Al fin y al cabo, al igual que yo hablaba secretamente con mis visitantes, también ellos podían hacerlo entre sí. Aquellos personajes –a los que nunca había conocido y a los que nunca podría conocer– mantendrían seguramente por las noches largas conversaciones secretas. Hablarían de nosotros, los vigilantes, y de la insolencia y la banalidad de los turistas; murmurarían del director que les tenía presos entre las paredes de aquel museo, o acaso de su pasado, cuando vivían fuera de las pinturas y todavía no eran inmortales.

35

La ausencia de un banco en que sentarse en las salas Macke, Marc, Von Jawlensky y Klee y, por contrapartida, la presencia de uno en la Kokoschka, provocaba que lo primero que la gente veía cuando entraba en esa sala –y con frecuencia lo único– fuese precisamente aquel banco, al que solían dirigirse a paso apresurado o incluso corriendo, para evitar que nadie se les adelantara. Más que encaminarse hacia el banco, como habría sido lo natural, los visitantes se abalanzaban sobre él; y más que sentarse se desplomaban, decepcionados por su rigidez. El cansancio con que se llega a esa sala no es de índole física; se trata, sin duda, de un agotamiento espiritual, provocado por la visión de tantas obras de arte juntas: una inconfundible sensación de atolondramiento y hartura, acaso sólo comparable con la suscitada por

determinadas prácticas litúrgicas.

Desde mi confortable sillita de vigilante, no pocas veces he sentido cierta compasión al ver a los visitantes así, derrumbados por el agotamiento que sólo logra provocar lo artístico (y en su caso lo religioso). Y hasta he tenido deseos –lo confieso– de acercarme a ellos, cual buen samaritano, para ponerles la mano sobre el hombro y aliviarles, o al menos consolarles, del cansancio del que eran víctimas. En mi indulgencia y comprensión, he deseado invitarles a que descansaran algún tiempo más en ese banco, o incluso a que abandonaran la visita por completo, si es que estaban tan exhaustos como podía presumirse de la mortecina expresión de sus rostros y de sus desgarradas posturas. De buena gana les habría advertido –cual cómplice y experto– que no encontrarían otro banco hasta la Sala Otto Müller, con lo que tendrían que atravesar la Pechstein, la Rottluff y la Heckel sin poder sentarse. De todo esto, por desgracia, nada se dice nunca en los folletos y prospectos.

Guiado por un espíritu más burlón, en lugar de poner imaginariamente mi mano sobre el hombro del visitante sin fuerzas, en otras ocasiones he abandonado mi sillita y me he sentado en el banco, como un visitante más. Al verme en el banco, impidiendo que otros pudieran sentarse y descansar, las miradas de quienes entraban en la Kokoschka oscilaban inequívocamente entre la irritación y la tristeza, la desazón y la melancolía. Resignada, la mayoría pasaba a la sala siguiente, con la esperanza de que acaso allí encontrarían algún banco libre. Pero también había algunos visitantes, más combativos, que se quedaban en mi sala, rondando en torno al banco con mayor o menor disimulo. En aquellas circunstancias, amparado por la autoridad que me daba el uniforme, a menudo hacía ademán de levantarme, y hasta llegué a veces a incorporarme del todo. Pero segundos después volvía a sentarme para, acto seguido, escrutar la reacción del visitante burlado, cuya irritación solía entonces tornarse más visible.

Misteriosamente, cuando aquellos visitantes hastiados lograban tomar asiento –casi siempre tras una larga espera–, permanecían luego en aquel descanso apenas un minuto o minuto y medio. En efecto: llegaban, se sentaban, echaban una ojeada a su alrededor y se incorporaban, dispuestos a

continuar con la visita.

Sólo dos personas pueden sentarse cómodamente en el banco de la Kokoschka, lo cual significa que lo más habitual es que esté ocupado por una sola. Por su modo de sentarse, quien por fin consigue hacerse con el banco disuade al resto de los pretendientes, ya sea por su holgada apertura de piernas, por la manera de extender el brazo y de apoyar la mano donde –en teoría– podría sentarse una segunda persona o, incluso, por apoyar algún objeto en el espacio que queda vacío: unas gafas, por ejemplo, o un sombrero. Estas estrategias, sin embargo, no impiden que algunos visitantes –es de presumir que los más fatigados– soliciten al ocupante del banco, sea con buenos o, digamos, discutibles modales, que se les deje un sitio a su lado. Claro que también hay visitantes que –cansadísimos– llegan a sentarse en la plaza libre sin petición de clase alguna, forzando al ocupante a una postura más discreta y recogida.

En general, dos visitantes sentados en el mismo banco no se miran nunca y, en el caso de hacerlo, si sus miradas llegan a coincidir, se azoran como chiquillos, se rascan el cuello, consultan la hora, se estiran los calcetines, juegan con sus llaveros (o, en su defecto, con la hebilla del cinturón), se hurgan en la nariz o chasquean la lengua.

Tal era la desesperación de algunos visitantes al llegar a la Kokoschka, tal su empacho de obras artísticas, que hasta he llegado a ver cómo una persona intentaba sentarse –¡y lo lograba!– en un banco ocupado ya por otras dos. En estas circunstancias –incómodos por tener que compartir un puesto que habrían preferido disfrutar en soledad–, los dos primeros visitantes han mirado siempre al tercero con visible enojo, llegando a rogarle que abandonara su tentativa.

Tras una larga experiencia escuchando conversaciones interrumpidas y observando el comportamiento humano, he llegado a una doble conclusión: que el arte no es ni mucho menos el tema sobre el que más se conversa en los museos y que los bancos de las salas no se solicitan tanto por su escaso número cuanto por el cansancio que sólo el arte (y la religión) puede procurar.

Pocos son los bancos del Museo de los Expresionistas que se utilizan para

contemplar más pausada y detenidamente los cuadros que hay frente a ellos. Pero tampoco se utiliza casi ninguno para descansar realmente, pues los escasos segundos en que suele permanecerse en ellos no pueden calificarse en rigor de descanso. Y si los bancos del museo no sirven para contemplar mejor las obras de arte ni para reponerse del inconfundible cansancio que sólo las obras de arte proporcionan, entonces cabe preguntarse para qué sirven esos malditos bancos. La respuesta a esta pregunta sólo puede ser una: en ese gran mundo de ilusión que es cualquier museo, el servicio que prestan estos bancos sólo puede ser igualmente ilusorio.

36

El afecto que siento hoy por mis semejantes se debe a Oskar Kokoschka o, más en concreto, a los retratos que pintó entre 1907 y 1916, sin duda los mejores de su dilatada carrera artística. Sin los nueve retratos que el Museo de los Expresionistas expone de este genial pintor, es posible que no hubiese reparado nunca en los rostros de los visitantes. De modo que ellos contemplaban los Kokoschka y yo los contemplaba a ellos. Y así hasta el día de hoy, en que presumo de mirar a las personas como sólo miramos los retratos, si es que los miramos. A decir verdad, entre esos retratos y yo se ha ido creando con el tiempo una auténtica relación formada por silencios y palabras, secretos y promesas, saludos y despedidas.

La principal diferencia entre la Sala Kokoschka y las otras en las que había trabajado antes fue para mí la vaga inquietud que me sobrevenía allí en ocasiones: era una sensación extraña que, por fortuna, duraba pocos segundos, aunque era muy intensa: como si alguien me acechara, como si de un momento a otro fuera a escuchar la voz de un fantasma.

Todo comenzó con el retrato de Bessie Bruce, pintado por el artista en 1910. Era tal la concentración de una visitante ante esta pintura –tal su quietud–, que tuve que aproximarme hasta ella, movido por la curiosidad. Nunca habría reparado en la auténtica Bessie Bruce y, por ello, nunca habría

comprendido lo que hace de un retrato una obra de arte (el reflejo en el monóculo, el grosor del nudo de la corbata, el diente que se ve tras el labio...) de no haber sido por la increíble atención e inmovilidad, casi sobrenatural, con que aquella etérea desconocida contemplaba aquel retrato. Cuando logré situarme discretamente tras ella, quedé desilusionado al no detectar nada llamativo que justificase su inusitada concentración. Parecía – ¿cómo decirlo?– una estatua; era como si –ajena a todos y a todo– aquella dama hubiera entrado en otro mundo, lejano y mejor. Di algunos pasos y –siempre sin hacerme notar– vi el palidísimo rostro de aquella visitante y el no menos pálido de la mujer retratada. Fue entonces cuando lo entendí todo: aquellas dos mujeres... ¡se parecían! A decir verdad, se trataba de un parecido asombroso que cualquiera habría apreciado: un parecido que sobrecogía hasta dar miedo. ¿Cómo sorprenderme entonces de que aquella réplica viviente de Bessie Bruce estuviera estupefacta ante la auténtica Bessie Bruce, que un siglo antes había ofrecido al mundo un rostro casi idéntico al que ella misma ofrecía en el presente? Éste fue tan sólo el primero de una larga serie de descubrimientos, a cual más emocionante, a que me llevaría el arte de Kokoschka –pintor por el que todavía hoy siento ese temor reverencial que debe suscitar el verdadero artista en el espíritu humano.

Si de este primer hallazgo había podido concluir –como sugiere la lógica y el sentido común– que aquella similitud entre la visitante y la retratada no se debía más que a una inquietante coincidencia, del segundo, apenas unas horas después, ya no pude extraer la misma y torpe conclusión. En verdad, el nuevo descubrimiento fue una repetición del anterior, si bien con una variación importante: el episodio fue protagonizado en este caso por un varón, de unos cincuenta o cincuenta y cinco años. Al igual que sucediera poco antes con la espectadora de Bessie Bruce, aquel varón pasó interminables minutos frente al soberbio retrato de quien fuera en vida Joseph de Montesquiou-Fezensac, óleo pintado en 1910. Atraído de nuevo por la perfecta calma del caballero, y temeroso una vez más de sacarle de su enajenación, me acerqué con cuidado hasta él para verificar si aquel fenómeno se repetía. Como ya entonces había empezado a sospechar y como me resistía a creer..., ¡también aquel señor se parecía al tal Fezensac (al cual

Kokoschka había retratado con su habitual maestría)!

Tan maravillado estaba de aquel incuestionable parecido –ante el que la tesis de la coincidencia comenzaba a tornarse imposible–, que pasé algunos segundos petrificado frente a aquel nuevo visitante, de modo similar –probablemente– a como él lo estaba frente al personaje del cuadro. Si un tercer hombre hubiera entrado en la sala en aquel instante, no sé –lo confieso– qué le habría sorprendido más, si mi total inmovilidad o la del perfecto doble de Montesquiou.

Por si esto fuera poco, no es que aquel caballero se pareciera ligeramente al genuino De Montesquiou (o, al menos, al De Montesquiou que Kokoschka había retratado), sino que asumía su misma posición corporal, de forma que el lienzo parecía actuar como un espejo. En efecto: Joseph de Montesquiou-Fezensac aparece en el retrato con una mano en el regazo y con el índice sobresaliendo del resto de los dedos. Pues bien, el caballero que lo contemplaba –que también vestía americana gris y corbata roja– puso su mano derecha en el regazo, y estiró el dedo índice al modo y manera en que también lo estiraba el propio Montesquiou. Y no acababa aquí la (¿involuntaria?) imitación del visitante. Al menos en el retrato –quizá no en su rostro de carne y hueso–, las paletas dentales de Joseph de Montesquiou sobresalen del labio superior, hasta encajarse o hundirse levemente en el inferior en una mueca inconfundible que, seguramente, habría hecho las delicias de los caricaturistas en su tiempo. Pues bien, esta posición de los dientes, justificada en quien –como es de suponer– tuviera las paletas dentales de gran tamaño, era miméticamente reproducida por el inconsciente espectador de aquel retrato, sin que en este caso quedara justificado por la dimensión de su dentadura. Una coincidencia más: en el retrato –quizá no en la realidad–, la oreja derecha de Fezensac –la única visible– aparece bastante roja, mucho más en todo caso que cualquier otro punto de su piel. No bien acababa de hacerme esta consideración cuando el espectador de aquel Kokoschka –que en absoluto tenía la oreja derecha roja– se llevó la mano precisamente a esa misma oreja, que se frotaría con insistencia hasta dejarla del mismo color.

El poder de aquellos retratos y, posiblemente, de todos los buenos retratos

de la historia del arte –pintados por Kokoschka o no– resultó para mí indiscutible cuando el milagro se produjo por tercera vez, un día después. El visitante en quien se repitió el fenómeno no sólo se parecía al retrato de Karl Kraus, al que igualmente imitaba sin advertirlo. ¡También comenzó a parecerse al retrato de Max Schmidt! ¿Cómo era posible –me preguntaba, sobrecogido por esta nueva revelación– que el mismo joven que poco antes se había parecido a Karl Kraus se pareciera poco después al tal Max Schmidt, no habiendo parecido alguno entre Schmidt y Kraus? Sólo admití los hechos cuando aquel mismo joven –antes perfecta réplica de Kraus– dejó de parecerse al llamado Schmidt para empezar a asemejarse a un tal Herwarth Walden –retrato que contemplaba en el instante en que yo me hacía esta reflexión.

–¡Eureka! –grité al fin, o quise gritar.

Tal era el milagroso poder de los retratos de Kokoschka que –lo quisieran sus espectadores o no– todos terminaban por parecerse a los retratados, y tanto más cuanto mayor era el tiempo que pasaban frente a ellos.

•

Asustado por este descubrimiento, aquella noche escruté mis propias facciones ante un espejo, temeroso de que –por las muchas horas que había pasado en la Sala Kokoschka– también mi rostro se pareciera ahora al de alguno de los retratos, tal vez a todos. Y la conclusión no pudo ser más clara: antes de que me destinaran a la Kokoschka, yo no era como el hombre que me miraba desde el espejo. En otras palabras: mi rostro (pero ¿era sólo el rostro?) había cambiado en virtud de las muchas horas que había pasado ante los cuadros del pintor austríaco.

En cierto sentido, todos los retratos que pintó Kokoschka eran mi propio retrato. Al cambiar constantemente –no bien me situaba frente a uno u otro–, resultaba difícil decidir a cuál me parecía más. Mis manos, por ejemplo, son grandes y nervudas, como las de Adolf Loos. Largos y desgarrados mis brazos, como los de Karl Kraus, según aparecen en el cuadro pintado en 1925. Por otra parte, tengo la mirada castaña y algo perdida, exactamente

como Lotte Franzos, mujer a quien nunca me he cansado de mirar. Y también tengo algo en común con Bessie Bruce, sobre todo en la coloración de los carrillos, debida al excesivo consumo de cerveza, a la que he sido muy aficionado desde mi juventud. Tras largas horas de análisis puedo afirmar que, como a Victoire de Montesquiou-Fezensac, las venas de mi cuello, largo y robusto, se marcan notoriamente cuando la mandíbula está tensa. A su marido, Joseph, me parezco principalmente en las orejas de punta, más rojas incluso que las mejillas, como si fuera víctima del sonrojo o de la fiebre. Más vergonzante era mi indiscutible parecido con el conde Verona, y ello por su deplorable aspecto. No puedo ocultar que mi barbilla también es estrecha, como la de dicho conde, y que mi cabello, oscuro, nace también en la parte superior de la frente, casi en el centro del cráneo. Recuerdo a Herwarth Walden en la melena romántica, que luzco desde hace años; y al propio Kokoschka, en fin –y tengo ahora presente su autorretrato de 1914–, en los ojos de loco y la frente despejada.

La verdad, siempre es más agradable parecerse a un cuadro de Kokoschka que a un retrato de un pintor de peor calidad. También es mejor parecerse a un retrato de Kokoschka, o incluso a Kokoschka mismo (de cuyo aspecto externo tenía noticia por su autorretrato), que a nadie en particular. En mi opinión, nuestro rostro empieza a ser realmente interesante cuando empezamos a parecernos a alguien. De jóvenes, cuando nuestras facciones no han podido adquirir todavía la suficiente definición y firmeza como para recordar a las de alguien, nuestros rostros ofrecen escaso interés. Ésta es la razón por la que siempre me han atraído más los viejos que los jóvenes, al menos a primera vista; y también explica por qué me han gustado siempre más las mujeres maduras que las jovencitas: sus rostros tienen historia. Y yo sólo puedo amar lo que tiene historia.

•

Nunca dejó de maravillarme cómo los visitantes que se parecían a Bertha Eckstein, por poner un ejemplo, pasaban poco después a ser casi idénticos a Victoire de Montesquiou o a Herwarth Walden, lienzo al que, por alguna

razón, todos regresaban. Yo disfrutaba privadamente de todas estas imitaciones (¿debo llamarlas así?) y me alegraba cuando un visitante se detenía largo rato frente a un retrato en particular, pues eso significaba que su asimilación con el retratado sería cada vez mayor.

Tuvo que pasar mucho tiempo hasta que –ya de vigilante en la Mondrian– supe reconocirme no sólo en los nueve espléndidos retratos de Kokoschka, sino en todos los cuadros del museo, prescindiendo de su estilo y temática. Sí, por una razón u otra, cada lienzo es un verdadero retrato de mi persona. Durante algunas semanas, alimentado por esta intuición –finalmente certeza–, recorrí el museo, preguntándome qué era lo que cada pintura revelaba en concreto de mí. En este misterioso parecido, que vemos sin ver, en esta condición de espejo de toda imagen, es donde radica –según todavía hoy sostengo– el último secreto de la historia de la pintura universal.

Con todo, ésta no fue la revelación definitiva –que acaecería años después, ya en la Sala Klee, poco antes de cumplir mis veinticinco años al servicio de los expresionistas–. Gracias a Paul Klee –los mismos Klee que durante años había vigilado Paul Münter– pude reconocer que me parecía a todos y a cada uno de los cuadros del museo, al museo mismo y, digámoslo de una vez por todas, a todo lo que había en él. Sí, yo era parecido a cualquiera de los visitantes que llegaba a mi sala: hombre o mujer, joven o anciano, feo o hermoso; me parecía al blanco de las paredes y al negro de las sombras, al foco que ilumina y al apagado; a la ventana, abierta o cerrada. Yo era como un banco en que sentarse, como mi cuidado uniforme de vigilante, como el marco de los cuadros y como las motas de polvo suspendidas en el aire, apenas visibles. Hasta en lo más insólito –sobre todo en lo más insólito– podía verme: en cada objeto y en cada persona, en cada idea que resplandecía en mi mente y en cada palabra que sonaba en mis oídos, en el frío y en el calor.

Todavía más, sí, más todavía: todo se parecía a todo con lo que quisiera ponerlo en relación. Así, Kirchner se parece a Van Gogh, Van Gogh a Grosz y Grosz a Dix. Pero también Nolde se parece a Mondrian, y a Kandinsky, y éstos a Beckmann, a Léger y a Delaunay. Por otra parte, el suelo se parece al techo y el techo al suelo, la pared izquierda a la derecha, el vigilante

Schallmoos al vigilante Klabund, el hombre a la mujer, la mujer a Dios y Dios al insecto más insignificante e invisible, al más molesto.

Una vida entera he necesitado para comprender que todo es un espejo; veinticinco años para darme cuenta de lo que las obras de arte me estaban enseñando desde el primer día que puse el pie en el museo: yo mismo, el otro, Dios. Todo es mío, todo soy yo. Todo lo que veo –y aun lo que no veo– es un permanente homenaje que el mundo hace de sí. Gracias a este descubrimiento, tan extremadamente elemental, hoy me desenvuelvo en el mundo con asombrosa alegría y familiaridad.

37

De no haber trabajado en el Museo de los Expresionistas de Coblenza nunca habría sabido de las inmensas posibilidades y variaciones que admite eso que llamamos la raza humana. Antes de ser vigilante, todos los seres humanos se me antojaban bastante parecidos entre sí, por no decir escandalosamente similares: todos teníamos brazos y piernas, sentimientos, prejuicios, temores, ideas... Había, sí, diferencias entre unos y otros: más pequeños o más grandes, con un color de piel claro o más oscuro, con unas facciones toscas o, por el contrario, finas y distinguidas. Pero todas estas diferencias eran insignificantes –o eso me parecía a mí– en comparación con las semejanzas. Fue en la Kokoschka cuando tuve la impresión contraria: que las divergencias eran más notables y numerosas que los parecidos.

Yo, por ejemplo, no podía imaginar que hubiera individuos tan altos como los que he visto en el museo; ni tipos tan pequeños, tan trágica y enternecedoramente pequeños; ni seres humanos, en fin, con un aspecto tan inhumano. En este sentido, el museo ha sido para mí como un escaparate en el que ha ido desfilando la infinita variedad de individuos que entran en el concepto de humanidad, abstracto y universal.

Fue en la Kokoschka donde descubrí orejas completamente monstruosas, por ejemplo, o labios monstruosos, o narices, sobre todo narices,

monstruosas. Claro que también podían encontrarse, entre los muchos visitantes de la Kokoschka, orejas, narices y labios hermosos, pero, con franqueza, la mayoría de los labios y de las orejas que he visto a lo largo de mi vida, sobre todo en la Kokoschka, eran completamente monstruosos, por no decir terroríficos.

Lo que más se parece de todo lo que he visto en mi vida a un animal es el cuello de un hombre visto por detrás. En todos estos años he podido ver muchos cuellos de hombre desde esa perspectiva, por detrás, y puedo asegurar que pocas cosas en el mundo se asemejan tanto a un animal: el vello que nace alborotado al término del cuero cabelludo y que, con no poca frecuencia, se extiende hasta la espalda, o incluso el lóbulo de la oreja, que visto desde atrás no es fácil de identificar como tal...: todo eso me recuerda muchísimo a un animal, aunque nunca he podido precisar a cuál.

Durante mucho tiempo he sentido una extraña atracción por los lóbulos de las orejas y los he observado como si fueran elementos independientes de las cabezas y de las personas a quienes pertenecían. Yo he visto esos lóbulos aislados, colgando como absurdas excrecencias o carnosidades, o balanceándose al ritmo de un paso determinado. También he visto esos lóbulos sometidos a los movimientos de sus propietarios, del todo ajenos a la fascinación con que yo los observaba.

Lo mismo vale para las narices y los cuellos, para los peinados, las mandíbulas, los dedos, las dentaduras... Esta variedad es mucho mayor si las partes del cuerpo no se consideran en sí mismas, sino como integrantes de un todo: entonces, la pluralidad es sobrecogedora. Podrían escribirse tratados enteros sobre los infinitos modos en que los visitantes se meten el dedo en la oreja, por poner algún ejemplo, así como sobre las múltiples formas de sonarse la nariz, de meterse las manos en los bolsillos, de hablar en voz baja o de reír. También sobre la forma de toser o de caminar, que no es ni mucho menos, como suele pensarse, poner una pierna delante de otra, sino algo infinitamente más complicado y sutil, algo que puede realizarse con pasos cortos o largos –las llamadas zancadas–, a saltitos, a cámara lenta, manteniendo la rodilla en alto, pisando fuerte o apoyándose con la punta de los dedos, con el tacón, con las rodillas juntas, separadas, con la punta de los

pies hacia fuera, hacia dentro... En fin, que no creo que pueda llegarse al verdadero descubrimiento de cuánto nos parecemos sin pasar por la terrible y divertida constatación de lo grandes y variadas que son nuestras diferencias.

Cuando me trasladaron a la Sala Klee, todo esto se volvió a invertir. Y es que lo primero y lo último que se observa de los seres humanos, lo que se percibe tanto en el niño como en el anciano (cuando, como es mi caso, se tiene la oportunidad de examinarlos durante largos años) es lo mucho que nos asemeja, quedando para los jóvenes y los adultos la constatación de lo que nos distingue o separa.

38

Siempre quise que me destinaran a la Sala Von Jawlensky, donde está colgado el retrato de uno de sus hijos con ocho años, Andrei, nacido en la provincia rusa de Vítebsk: un muchacho que, como su padre, también se haría pintor. La pintura de Von Jawlensky nunca llegó a interesarme; pero me interesaba su hijo, sólo su hijo o, para ser más exacto, su retrato –en el que aparece con la cabeza inclinada hacia la derecha, sosteniendo una muñeca de vivos colores–. De este cuadro me agrada todo: los blancos y rojos en el rostro, el azul de los ojos y el inesperado verde del cabello; también que se vea sólo una esquina de la butaca, que las manos descansen una sobre la otra y que la cabeza esté ligeramente inclinada, sugiriendo ternura y desvalimiento. Y que el niño esté muy serio. Y que la muñeca no tenga boca ni nariz.

Durante algunos años, antes de ir a mi sala por la mañana y tras concluir la jornada al atardecer, acudía a la sala Von Jawlensky para situarme humilde y silenciosamente ante este pequeño cuadro. Me bastaban pocos segundos, pero necesitaba ver esa tela a diario: saber que estaba ahí, en su sitio. Así que saludaba al niño Andrei por las mañanas como quien cumple con un ritual, y me despedía de él por las tardes, orgulloso de mi fidelidad. Ocasionalmente le dirigía alguna palabra, como si pudiera escucharme. Lo miraba y me

dejaba mirar.

Mantuve esta insólita costumbre durante más de diez años y nunca me cansé de mirar el cuadro. En realidad, no sé si finalmente hubiera aceptado el trabajo en el museo si de una de sus paredes no hubiera estado colgado el lienzo del niño Andrei.

Ya en mi primera visita –en cuanto supe que tenía muchas posibilidades de que me contrataran–, me detuve largo rato frente al niño Andrei; comprendí de inmediato que deseaba estar junto a esa criatura y que, fuera ésa la sala que me correspondiese vigilar o no, siempre reconocería mi deuda con aquella tela, que tanto había contribuido a mi inicial ofrecimiento y, tras algunas deliberaciones, a mi definitiva decisión.

Siempre estuve tentado de descolgar al niño Andrei y de llevármelo conmigo a casa, como si ese lienzo me perteneciera. Porque, ¿no deberían pertenecer las obras de arte a quienes más las miran? Ofuscado por la idea de colocarme el lienzo de Von Jawlensky bajo el brazo, despidiéndome de todos con un alegre y desenfadado «¡hasta pronto!», una tarde, a última hora, cuando quedaban pocos visitantes en el museo, me atreví incluso a descolgarlo para calibrar su peso. Pero volví a dejarlo enseguida en su sitio, asustado por mi atrevimiento.

Pese a las muchas horas que permanecíamos en el mismo edificio, el momento que realmente compartía con la mayoría de mis colegas era en los vestuarios, frente a las taquillas. Lo normal era que los vigilantes coincidiéramos allí, poco antes de la hora de entrada o de salida: intercambiábamos quejas y bromas mientras nos vestíamos o desvestíamos, dispuestos a empezar o a concluir la jornada. Hay compañeros de trabajo de los que podría decirse que sólo he visto frente a esas taquillas grises y descascarilladas; cuando pienso en ellos, me los imagino precisamente en ese lugar: anudándose o desanudándose los cordones de los zapatos, untándose intensos desodorantes en las axilas, en medio del estruendo de las taquillas metálicas, que necesariamente debían cerrarse con violencia, pues sus jambas solían encajar mal. Todavía hoy me despierto algunas noches sobresaltado por el ruido seco y metálico de esas taquillas.

En cuanto fui consciente de que abrir y cerrar mi taquilla era una de las

actividades que más veces había realizado a lo largo de mi vida, empecé a cerrar y a abrir esa misma taquilla dando importancia a este hecho, tan nimio como mecánico. Y no sólo empecé a concentrarme y a esmerarme en el acto mismo de la apertura y del cierre –hasta entonces automatizado–, sino que pude apreciar todo lo que, de un modo u otro, se relacionaba con las taquillas: los compañeros que encontraba allí, las anécdotas y los chistes que solíamos contarnos mientras algunos se cambiaban, la forma inconfundible en que cada uno colgaba la gorra de su gancho... Y hasta de guardar el bocadillo para el almuerzo, envuelto en papel de plata, al fondo de la única balda.

En aquellos días, todavía me avergonzaba de que me vieran comer el bocadillo del mediodía, por lo que lo engullía a gran velocidad, casi sin masticar, como un trámite necesario y vergonzante. Yo siempre llevaba bocadillos al museo, nunca tarteras. Antes todos traían bocadillos; no había nadie que trajera tarteras. Las tarteras, en la época en que ingresé en el museo, nos parecían a todos una cursilería y una solemne estupidez. Pero hubo un día en que uno trajo una tartera. Y luego otro, y otro, y así fue como los del bocadillo fuimos poco a poco desplazados por los de las tarteras. Lo mismo sucedió con las botellas de vino y de cerveza. Mis colegas nunca traen ya botellas de vino o de cerveza; traen latas de refrescos o cantimploras. Yo, en cambio, continué con mi botellita de vino, de la que bebía un sorbo antes de empezar el trabajo y un vasito entero durante la comida.

Fue también en aquella época cuando reparé en el asunto de las fotografías. Casi todos los vigilantes (incluido el pequeño señor Kriegemann, cuya taquilla estaba un poco más alejada de las demás, como apartada) tenían algunas fotos o láminas pegadas en el interior de sus taquillas, generalmente en la puerta misma –lo cual facilitaba que yo pudiera verlas cuando las abrían– En realidad, todas las puertas de taquilla que vi abiertas tenían alguna fotografía pegada; sólo la puerta de mi taquilla seguía gris y desnuda.

El motivo que más abundaba entre aquellas fotos de taquilla era el familiar: todas las esposas, novias e hijas de los dueños de esas taquillas sonreían desde aquellas imágenes, brindando el bálsamo del recuerdo. Pero también había fotos de paisajes bucólicos, de mujeres en paños menores, estampas religiosas y algún recorte de periódico de carácter deportivo. Tardé

tiempo en percatarme de cuál era la diferencia entre mi taquilla y la de los demás. En cuanto lo supe, tuve que preguntarme qué colgaría yo en la puerta de mi taquilla, apesadumbrado por carecer de un motivo inspirador para la jornada, algo de lo que todos mis compañeros sin excepción parecían disfrutar. Debía tratarse de algo que alegrara mi corazón cada vez que la abriera, de algo que también a mí me brindara recuerdo y compañía. Recapacité mucho antes de decidirme por una reproducción del retrato del hijo de Von Jawlensky, que tanto me gustaba.

Fue así como pude ver al niño Andrei en las paredes del museo y también en la puerta metálica de mi taquilla. De este modo, vi al muchacho en grande –su tamaño real– y en pequeño –mi Andrei–; y no sólo una vez al día, sino tres: una en el original y dos en mi reproducción, al abrir la taquilla por la mañana, cuando llegaba, y al abrirla nuevamente por la tarde, poco antes de marcharme.

Si mi relación con el hijo de Von Jawlensky había sido siempre íntima y furtiva, esa intimidad y ocultamiento se redoblaron desde que Andrei empezó a habitar en mi taquilla. Por alguna razón, acaso porque ni yo mismo entendía el sentido que podía tener que me gustara tanto ver reproducido lo que podía ver al natural, me avergonzaba que mis colegas pudieran descubrir que ésa era la imagen que alegraba mi jornada. Por esta causa, porque me parecía tener un niño secuestrado, abría y cerraba mi taquilla –más apreciada entonces que nunca– con sumo cuidado, como quien esconde un valioso tesoro o guarda una carta confidencial. Gracias a mi larga experiencia ocultando (el ocultamiento siempre me ha fascinado), sabía que el placer que me reportaría aquella reproducción sería mucho mayor si continuaba viéndola en secreto. Así que cada mañana –como un extraño ladrón–, abría mi taquilla despacio, con el menor ruido posible, y veía cómo aparecía ante mis ojos, muy lentamente, mi Andrei querido: primero de perfil, apenas reconocible; finalmente de frente, tan parecido al que colgaba de la Sala Von Jawlensky y a la vez tan diferente. Y me gustaba, en fin, cómo mi Andrei desaparecía poco a poco, oscureciéndose mientras cerraba mi taquilla, al tiempo que le decía adiós.

Con la confianza de que este chico pueda brindarle al vigilante que en el

futuro ocupe mi taquilla tanta compañía como la que me ha brindado a mí, el día que tenga que marcharme del museo dejaré a mi pequeño Andrei clavado en esa pared metálica: oscureciéndose, iluminándose, acunando su muñeca con la cabeza inclinada hacia la derecha, en una sutil sugerencia de desvalimiento y dulzura.

Como casi todo lo que juzgo esencial, consideraré que –de saberse– este hábito mío, sostenido día a día, sería tachado de extravagante, de modo que viví mi relación con Andrei de forma clandestina, como si fuera algo nocivo o prohibido.

Sin nada que lo justificase exteriormente, mi interés por el niño Andrei disminuyó cuando me trasladaron a la Mondrian, y apenas me acordé ya de él cuando empecé a trabajar en la Paul Klee, sala que hoy prefiero sobre todas las demás. Así las cosas, las visitas al Andrei de Von Jawlensky –no al mío– fueron espaciándose; luego, sencillamente, perdí por completo la bella costumbre de dedicarle cada día algunos minutos y algunas miradas. No fue culpa de Andrei; fue que tardé casi quince años en darme cuenta de que aquello que su retrato me daba podía ofrecérmelo también mi reproducción y, en definitiva, cualquier otro cuadro del museo, a condición de que lo mirara como debe mirarse cada cuadro, cada objeto o cada persona. Y si cualquier Klee o Mondrian me daba lo que –de joven– había pensado que sólo el niño de Von Jawlensky podía darme, ¿para qué continuar entonces visitando al muchacho?

Tras una época en que abandoné mis visitas, hoy he vuelto a recuperar esta relación familiar –tanto con el niño original como con el reproducido–, si bien con diferente actitud: antes acudía a su sala para hacerle compañía, para formularle algunas preguntas, o para comprender quién había sido él y, acaso, quién era verdaderamente yo. Ahora sólo acudo para agradecerle lo que ha hecho por mí: enseñarme a mirar. Sí, este pequeño niño me ha enseñado a mirar o, por decirlo mejor, a no cansarme de mirar. Cuando algo fatiga, es que aún no se mira bien; quien se cansa de mirar algo no está todavía dentro de lo que mira. Por eso, precisamente, se cansa. En realidad, las personas empiezan a quererse cuando aprenden a mirarse. Eso que llamamos amor consiste, después de todo, en mirar como conviene. Después de mirar algo

adecuadamente, ya no podemos ser los mismos; después de mirar algo mucho tiempo, no podemos sino cambiar de vida.

Quinta sala:

Piet Mondrian

Puesto que en el guardarropa había al menos una prenda u objeto de casi todos los que visitaban el museo, era factible hacerse una idea bastante aproximada no sólo del número de varones y mujeres que había en un determinado momento dentro del edificio, sino de la clase o condición social de esos visitantes, así como de otros pormenores físicos e, incluso, temperamentales.

Todo fue gracias a Frau Loeffler, la guardarropera.

–Me parece que no existe la palabra «guardarropera» –le dije al conocerla.

–Pero eso es lo que soy –respondió ella, ligeramente ofendida.

De modo que siempre la llamé así: la guardarropera.

La firmeza con que aquella mujer exigía que se dejaran los abrigo y los bolsos en el guardarropa (estaba prohibido introducirlos en las salas) y la espontánea amabilidad con que se dirigía a todo el que entraba en el museo – sin por ello perder un ápice de su autoridad–, favorecía que no hubiera casi ningún visitante que no dejara algo bajo su custodia a cambio de unas desgastadas fichas de metal. Frau Loeffler colgaba los abrigo y americanas de los visitantes con gran cuidado en unas perchas, no sin antes haber enganchado en ellas esas fichas numeradas que más tarde permitirían su localización. El resto de los objetos que dejaban igualmente a su cuidado (bufandas, sombreros, mochilas, paraguas...) los guardaba en bolsas de tela, también numeradas, que situaba junto a las perchas en unos cajones

plastificados. Pese a su patente deterioro, no habían renovado aquellas perchas metálicas, viejas y oxidadas, desde la fundación del museo.

Desde que me trasladaron a la Sala Piet Mondrian, tomé la costumbre de visitar a diario a la guardarropera Loeffler, a quien solía encontrar sonriente entre aquellas perchas y bolsas numeradas. Entre todas las dependencias del museo (la biblioteca, el salón de fumadores, el taller de restauración...), durante aquel tiempo mi preferida fue el guardarropa. Sí, el guardarropa, donde apenas había ventilación (sólo un ventanuco en la parte superior izquierda, por el que entraba el aire viciado de las cocinas). La amistad que trabé con Herta Loeffler propició que ése fuera mi lugar predilecto. Las blusas, siempre veraniegas y estampadas, que lucía mi amiga Herta contrastaban con los chaquetones, impermeables y otras prendas de invierno, de las que estaba rodeada normalmente.

Iba a verla a media mañana, a la llamada «hora del bocadillo», tanto por el ridículo bochorno que sufría ante la idea de que alguien pudiera verme comiendo –como si eso fuera algo vergonzante– como porque ése era un momento en que no solían producirse muchas entradas o salidas en el museo, con lo que Herta y yo podíamos conversar sin ser interrumpidos constantemente por el público.

A media mañana, muchos vigilantes iban a la cafetería y comían bocadillos –que yo juzgaba de tamaño desproporcionado–; luego, cuando habían devorado esos bocadillos gigantes, se quedaban largo rato sentados en las sillas del bar, fumando y bebiendo café. Apenas hablaban entre sí, según pude comprobar durante la época en que los acompañé; la mayoría del tiempo lo pasaban callados, hincaban el diente en esos bocadillos de gran tamaño y bebían el café con extrema lentitud, pues solían servirlo muy caliente –como es costumbre en mi ciudad natal–. Estaban demasiado acostumbrados al silencio, como yo.

En el fondo, aquellos vigilantes también permanecían vigilantes en ese tiempo de descanso, lejos de sus respectivas salas. Y es que el verdadero vigilante de museo vigila siempre, no sólo cuando está en el puesto que se le ha encomendado vigilar. Ser vigilante no es, pues, una simple ocupación: es un modo de ser y de estar en el mundo. Es imposible que la custodia de la

belleza no imprima carácter.

Todos los vigilantes llevábamos en la solapa de las americanas de nuestros uniformes –sujetas con un prendedor– unas tarjetas de identificación en las que, junto a una pequeña foto, podía leerse una sigla y un número en grandes caracteres: J8, H16, M2... Con letra más pequeña constaba también el nombre de un pintor, indicando con ello el lugar donde desempeñábamos nuestra labor; así, con sólo ver esa tarjeta, se sabía si aquel vigilante estaba en su puesto de trabajo o no.

Gracias a mi amiga Herta tuve en cierta ocasión la oportunidad de tener en mis manos muchas de aquellas tarjetas distintivas. Me sorprendió comprobar el escaso parecido entre los rostros reales de mis camaradas y los de las fotografías de aquellas tarjetas de identificación. Reparé en cuánto más jóvenes parecían los rostros fotografiados que los reales (¡imposible pasar eso por alto!) y me quedé admirado una vez más del buen servicio que presta la fotografía a la memoria.

Pero la mayor parte del tiempo lo pasábamos Herta y yo haciendo conjeturas sobre los visitantes de aquella mañana, a partir de los múltiples objetos y prendas que habían dejado en el guardarropa.

–Esta gabardina –decía yo– tiene que pertenecer a un inglés –y fundamentaba mi teoría en la incongruencia que suponía aquella gabardina en una mañana soleada como la que disfrutábamos aquel día.

O bien:

–Este abrigo pertenece a un pintor –y mostraba orgulloso mi descubrimiento a la guardarropera–. ¿Cómo explicas si no esta mancha de óleo?

Por su parte, Herta era mucho más sutil en sus apreciaciones: no arriesgaba hipótesis alguna hasta no estar convencida del todo. Disfrutaba mucho con su trabajo –eso era evidente–, sobre todo cuando le entregaban bolsos y carteras, objetos por los que sentía una afición casi viciosa. También le encantaban los sombreros, los paraguas y las capuchas –a partir de los cuales era capaz de conjeturar los detalles más concretos de sus propietarios, si bien resultaban difíciles de verificar.

Por honestidad profesional –no por falta de curiosidad–, Herta Loeffler

nunca abría los bolsos o carteras que ponían en sus manos; a lo que sí se atrevía, sin embargo, era a agitarlos, para deducir qué había dentro. Según Herta, un bolso de piel auténtica, por ejemplo, revelaba unas particularidades de su propietario muy diferentes a las de un bolso de piel sintética, y no por fuerza –como yo quise argüir– que uno fuera pudiente y otro tuviera ingresos más modestos. Tampoco era irrelevante que ese bolso fuera negro o marrón, que tuviera una forma clásica o moderna, atrevida o convencional. A su juicio, cualquier dato –hasta los más nimios, quizá sobre todo éstos– resultaba capital; los detalles aparentemente más triviales eran para ella los de mayor importancia.

Menos hábil que Herta en el arte de la conjetura (en el que –tras los muchos años que llevaba en el guardarropa– era una auténtica maestra), yo prefería las bufandas, que abundan en el vestuario de mis conciudadanos debido a las frecuentes ventiscas y bajas temperaturas, típicas en Coblenza. En una misma mañana podían confluir en el guardarropa del museo bufandas de todas clases: largas y cortas, de lana o de seda, lisas, estampadas o escocesas, caras y baratas, importadas o de fabricación nacional... En medio de esa indescriptible variedad, yo disfrutaba mucho cuando hallaba esas bufandas en los bolsillos de los abrigos: desdoblándolas, comprobando su tacto y su olor, y enseñándoselas a mi amiga Herta, para que sacase sus conclusiones.

–Ésta tiene que pertenecer a un anciano amargado –decía ella, por ejemplo– o a un presumido hombre de letras, o a una mujer al borde de una crisis neurótica.

–¡No! –gritaba yo los primeros días, incrédulo todavía frente a las increíbles conjeturas de mi genial guardarropera.

Lo formidable era que Frau Loeffler ¡justificaba sus apreciaciones con maestría, con razonamientos casi indiscutibles! Vencí mi natural resistencia a creer cuando comprobé repetidas veces cómo la Loeffler –adiestrada sistemáticamente en este juego– no se equivocaba jamás. En efecto, cuando los visitantes recogían sus pertenencias, a menudo comprobaba, estupefacto, hasta qué punto coincidía con la realidad lo que Herta había aventurado. Y si aquella mujer me resultaba ya simpática antes de conocer aquella magnífica

habilidad suya, mucho mayor y fundamentado fue mi afecto por ella cuando, junto a los gabanes y paraguas entre los que discurrían nuestras conversaciones, comprobé día a día cómo adivinaba el temperamento (¿era simple intuición femenina o pura lógica y sentido de la observación?) e incluso el pasado –hasta precisar su lugar y fecha de nacimiento– de un determinado visitante a partir de un simple objeto.

–Pero ¿cómo lo haces? –exclamaba yo entonces, reacio a claudicar de mi vieja incredulidad.

Cuando escuchaba mis encendidas alabanzas, cuando regalaba su oído al exaltar su habilidad, Herta sonreía satisfecha y llegaba a ruborizarse como una chiquilla a quien aplauden sus mayores. Se sentía feliz por haber encontrado en mí a quien apreciara y aplaudiese su destreza, a la que ella daba escasa importancia, como a todo lo suyo. Para huir de su rubor, la guardarropera Loeffler corría a esconderse entre las ropas, algo que no debía resultarle fácil por la anchura de sus caderas y, en fin, por su voluminoso cuerpo, que pese a todo movía con bastante desenvoltura, casi con agilidad, en el estrecho pasillo que dejaba el perchero. Pocas veces he encontrado a una mujer como Herta, tan reconciliada consigo misma y con su oficio, al menos en aquel tiempo.

–Me gusta mi trabajo –decía a veces, mientras colgaba o descolgaba una chaqueta o mientras guardaba o extraía un paraguas o una cartera de su funda numerada.

•

Recuerdo con todo detalle la mañana en la que mostré a Herta Loeffler una gorra azul que –según le dije– había encontrado en el suelo.

–Ha tenido que caerse del bolsillo de algún abrigo –argüí, al tiempo que se la entregaba.

Visiblemente preocupada, Herta tomó la gorra y me pidió que le indicase el lugar exacto en que la había hallado y su posición (boca arriba, boca abajo, doblada...), por si podía deducirse algo a partir de esto. Ella era muy cuidadosa con todo lo que los visitantes le entregaban, de modo que aquel

imprevisto le desagradó en grado sumo.

–Estaba en este preciso lugar –dije, e indiqué un punto del pavimento.

Pero mentía. Aquella gorra azul era mía. Quería saber qué conjeturaba Herta sobre mí, a partir de aquella vieja gorra que todavía hoy conservo.

Durante algunos minutos, la guardarropera examinó tres o cuatro de los abrigos más próximos al punto que le había indicado, así como el interior de algunos de los cajones plastificados y de las bolsas numeradas –las más cercanas– por si de alguna de ellas había podido deslizarse aquella gorra de pana. Sólo mucho después, con el ceño fruncido, murmuró:

–Es extraño.

Por un momento, temí que hubiera descubierto mi juego.

–¿Por qué? –pregunté, mientras me daba la vuelta para no delatarme.

Me temblaba la voz.

–No parece corresponder por el estilo a ninguno de los dueños de estas prendas –precisó.

Mientras cavilaba, Herta se mordía el labio inferior.

–Tal vez –respondí, todavía con voz temblorosa– la hayamos arrastrado con los pies sin darnos cuenta y corresponda a una percha más lejana.

Aquella teoría parecía convincente, pero confieso que –por un momento– tuve miedo. Herta estaba muy seria, como nunca la había visto antes; no quitaba el ojo de la gorra, que manoseaba con insistencia, como si con el mero tacto pudiera arrancar de ella la identidad de su propietario.

–¿Cómo crees que será su dueño? –pregunté– Tal vez... –e hice un silencio para no dejar ver que iba a preguntarle lo que deseaba desde el principio–, tal vez podamos... buscar el abrigo al que corresponde... a partir de tus conjeturas.

Herta cayó en la trampa: sin dejar de dar vueltas a aquella gorra, aventuró algunas de sus intuiciones:

–Es una gorra de un hombre de unos cincuenta años.

Era exacto. Era la edad que yo tenía por aquel entonces.

–Es un hombre soltero –prosiguió–, acaso viudo, bastante feliz.

Lo de la felicidad me dejó impresionado.

–¿Cómo lo sabes? –inquirí.

Pero ella no parecía escucharme.

–Es un hombre pulcro y tranquilo –continuó–; pero –y se interrumpió unos segundos– no creo que sea un profesor o un intelectual.

Cuanto aquella mujer dijo sobre el propietario de esa gorra azul se ajustaba muy bien a la imagen que tengo de mí, por lo que quedé muy asombrado. Sobrecogido por su don –casi más profético que psicológico–, temeroso de que pudiese decir de mí alguna cosa que no quisiera que supiera, al final tuve que interrumpir su discurso y decirle la verdad.

–Es una de mis gorras –confesé, a lo que Herta replicó que lo había adivinado poco antes: su propia descripción la había conducido hasta mí.

Descubierta mi broma, la Loeffler me dio un caluroso e inesperado abrazo –al que no me cupo sino corresponder–. Desde el preciso instante en que empecé a recibir aquel abrazo, supe que la intención con que Herta me lo daba no era en absoluto la misma con la que yo le correspondía. Por este motivo, me separé de ella con rapidez y dije algo así como:

–Vamos a dejarlo como está.

A lo que ella respondió:

–Sí.

Sólo eso: sí.

Tras aquel percance –al que no es improbable que cada cual diera una significación diferente–, mi relación con la guardarropera Loeffler fue menos fluida y espontánea. Y dejé de ir a verla con regularidad a la hora del bocadillo.

•

El recuerdo de Herta Loeffler va asociado en mi memoria al ruido de las perchas estrellándose unas contra otras o contra la pared, al final de la barra metálica de donde colgaban. Así veía a Herta cuando pensaba en ella: deslizándose ágilmente –pese a su obesidad– por el estrecho pasillo del guardarropa, entre las innumerables perchas y con ese estallido metálico de fondo.

Mi afecto por aquella mujer era muy hondo y sincero, sin duda uno de los

más auténticos y duraderos que haya sentido nunca. Por eso quedé muy impresionado el día en que me informaron de su fallecimiento, tan imprevisto como terrible. Había ido a buscarla al guardarropa a la hora del bocadillo.

–No está aquí –me dijeron–. Ha muerto.

Nada podía haberme sorprendido más. Quedé mudo, sin fuerzas siquiera para preguntar por la causa de su fallecimiento. Pero no hizo falta que indagara.

–Se resbaló en la bañera –se aprestaron a decirme–. Se desnucó.

Pensé en Herta desnuda en su bañera. Y pensé en la paradoja de que muriera desnuda quien había pasado casi treinta años entre ropas de invierno.

–¿Puedo pasar? –pregunté.

Quería despedirme de su fantasma, a quien imaginaba vagando cual alma en pena en el guardarropa.

Y entré.

El impacto que sufrí en aquel instante fue tan imborrable como el que acababa de recibir al saber de su trágico fin. Vi el guardarropa vacío y las perchas, inmensamente inermes y huérfanas en la barra metálica. Nuestro lugar de juego y de amistad –el guardarropa– se había transformado en un lugar de terror: ese desierto con perchas. Ante esta desolada visión –triste como apenas recuerdo otra–, asumí que la guardarropera había muerto de verdad, conforme me acababan de informar. Y fue entonces cuando comprendí que ya nunca la vería.

Deslicé mi dedo índice por algunas de esas perchas, que chocaron entre sí y produjeron su sonido característico: un sonido dulce y cordial hasta aquel día y un sonido macabro a partir de entonces.

Tomé una de aquellas perchas y la observé durante largo rato. ¿En qué mente perversa había cabido la invención de aquel artefacto?, me preguntaba. Colgué rápidamente la percha: ese objeto vil y retorcido, tan escalofriante. Tenía la impresión de estar ante un instrumento de tortura.

–Gracias –dije poco después al portero que me había permitido la entrada.

–Una desgracia –murmuró; pero a eso yo no contesté.

Tenía el ruido de esas perchas en mi corazón.

Para ahogar la tristeza que me provocaba la desaparición de Herta Loeffler, me acostumbré en aquel tiempo a comprar un nuevo libro de arte antes de terminar aquel en cuya lectura andaba enfrascado, no fuera a concluirlo sin tener alguno de repuesto. Pero el nuevo libro siempre me atraía más que el antiguo, por lo que nunca podía evitar iniciar la lectura del que acababa de adquirir, aunque me propusiera –sin conseguirlo jamás– retornar muy pronto al anterior. Con el nuevo libro se repetía lo mismo que con el antiguo: en cuanto estaba a punto de terminarlo o, incluso, cuando me quedaban todavía bastantes páginas para llegar a su fin, me compraba otro, cuya lectura comenzaba enseguida, pues no podía soportar verlo sobre la mesilla sin haber leído al menos unas líneas.

–¡Sólo unas líneas! –me decía al principio, entre zalamero y avergonzado, con la honesta intención de persuadirme–. ¡Sólo unas páginas! –argüía después, temeroso de que no fueran sólo unas páginas, como me había prometido.

Y todavía, antes de la definitiva rendición:

–¡Sólo un capítulo! ¡Juro que no pasaré de ahí!

Fue así como llegué a tener sobre mi mesilla de noche unos diez o doce libros empezados, pues había dejado de leerlos a la mitad, o un poco después, o un poco antes, para no retomarlos nunca.

La verdad es que apenas leía unos pocos párrafos de esos libros de arte: me limitaba a pasar las páginas y a ver las ilustraciones o, incluso, a pasar las páginas sin ver las ilustraciones, haciéndome la ilusión de que entraba en un museo y de que paseaba por él a mis anchas. Como si no me bastara con el arte que contemplaba durante el día en el museo, todas las noches –arrellanado en la butaca de piel de camello en que acostumbraba a sentarse mi padre– pasaba ceremoniosamente las páginas de mis libros de arte y me recreaba con sus ilustraciones.

Entre todos los libros de arte que he comprado a lo largo de estos años,

mis favoritos han sido siempre los de museos de arte; y de todos los libros de museos de arte que tengo en propiedad, mis preferidos son los del Museo de los Expresionistas de Coblenza, cuyas páginas he pasado centenares de veces, sobre todo aquellas en que están reproducidos los cuadros que vigilo.

Cuando veo esas imágenes –tanto los originales como las reproducciones–, siento que estoy en casa, en mi patria, y que no corro ningún peligro. De eso estoy seguro: mientras esté ante esos cuadros, nada malo puede ocurrirme. En el museo, bajo ese techo, me siento protegido. Tenga razón o no, algo me dice que a un museo sólo pueden venir personas buenas, o personas que se convierten en buenas cuando llegan hasta aquí. Y, lo mejor: siempre pienso que, de un momento a otro, voy a asistir a un milagro o a una revelación, algo inesperado que podría cambiar mi vida y para lo que he estado preparándome sin saberlo.

De aquellas lecturas, de aquellas noches entre páginas e ilustraciones, deduje que la complejidad para mirar un cuadro reside tan sólo en la extrema sencillez con la que debe ser mirado. Porque no hay que pensar en nada; y ni mucho menos interpretar; eso es lo peor: ponerse a interpretar. Sólo hay que mirar y, acaso, dejarse mirar; pero esto último sucede sin que nos demos cuenta. Sostengo por ello que nada ha hecho tanto daño al arte como los críticos de arte, así como los filósofos e historiadores del arte. Todos aquellos que han tenido la pretensión de enseñarnos arte han sido, por lo general, los responsables de la incapacidad estructural que padece el hombre de hoy para verlo y disfrutarlo. Sin la crítica de arte, el arte estaría hoy en una situación mucho mejor. Para ver un cuadro sólo hacen falta dos ojos en la cara y un buen corazón. Pero los críticos y los historiadores nos han vendado los ojos; son ellos, los críticos y los filósofos, quienes han herido, y a veces de muerte, nuestro corazón.

•

Mantuve este hábito de la compra compulsiva hasta que llegó el día en que dejé de adquirir nuevos libros de arte, sin que esta decisión –tan radical– implicara que hubieran dejado de gustarme. Durante una temporada,

orgullosos y avergonzados a un tiempo por los muchos libros empezados que se amontonaban sobre la mesilla, llegué a proponerme concluir la lectura de todos ellos, cosa que nunca hice. De haberme puesto manos a la obra alguna vez, apenas habría podido dedicarme a otra actividad. La evidencia de esta imposibilidad no impidió que, durante muchos años, creyera sinceramente que lo haría.

Con la lectura siempre me ha pasado lo mismo: lo que me gusta es empezar un libro más que continuarlo; y, desde luego, mucho más que concluirlo, algo que –lo apruebe o no– llevo años intentando evitar. Sí, me basta con ver que estoy cerca del final de un determinado libro para que deje de leerlo, llegando al extremo de abandonarlo en la última página –cuando apenas me quedan unos párrafos–, o en las últimas líneas –cuando ya no pueden restar más de dos o tres frases a lo sumo.

El número de mis libros de arte y sobre museos de arte aumentó de modo inadmisiblemente en cuanto mi interés por ellos fue más rotundo y terminante. Por ello, mucho antes de erradicar mi reprobable hábito de compra compulsiva, tuve que destinar para todos aquellos libros una habitación entera, a la que llamé «el cuarto de los libros».

El antes llamado «cuarto de los niños» –que había previsto para mis hijos, en el caso de que alguna vez los tuviera– se transformó entonces en el llamado «cuarto de los libros», de donde cabe suponer que había sustituido a los niños por los libros o –también esto es posible– que los libros eran los niños que yo podía tener, dado que no se me habían concedido los naturales o biológicos.

Pero llegó el momento en que los libros –acaso porque no pueden sustituir a los niños– fueron demasiados; eran tantos los que había adquirido (y que no dejaba de adquirir, pues casi no invertía mi sueldo en otra cosa), que el simple acceso a ese cuarto resultó poco menos que imposible. No es que fuera complicado consultar determinado libro sobre el que supuestamente tuviera algún interés en particular; lo difícil era entrar en el cuarto –cuya puerta quedó enseguida inutilizada.

Es indiscutible que una casa con muchos libros acaba por convertirse en una biblioteca y que una con muchos cuadros pasa a ser –se quiera o no– una

pinacoteca. También es incuestionable que en toda casa (no sólo en la mía) terminan por almacenarse muchos objetos, del mismo o distinto orden, por lo que acaba transformándose –aun la más humilde– en un auténtico museo. Lo raro en mi caso es que, gustándome la pintura, no haya coleccionado cuadros, sino libros. He pasado gran parte de mi vida coleccionando libros con ilustraciones de cuadros, si bien durante algún tiempo quise coleccionar cuadros en los que aparecieran pintados algunos libros, ya fuera como motivo principal o secundario.

Tras el estreno de mi cuarto de los libros, coloqué muchos volúmenes en las estanterías de madera que había hecho construir al efecto. Pronto, al verse desbordadas aquellas primeras estanterías, puse otras, y algunas más poco después, tras insistir a los carpinteros en mi deseo de que llegaran hasta el techo y a ras de suelo, de forma que todo el espacio quedase aprovechado hasta el último centímetro. Las últimas estanterías que mandé instalar ya no pudieron arrimarse a la pared: quedaron en el centro de la estancia, formando pasillos estrechos y tortuosos, cuya impresión de conjunto era la de un laberinto.

Pero el concepto de estantería –así como su uso práctico– quedó por completo anulado en mi llamado cuarto de los libros, dado que enseguida comencé a poner los libros en doble fila y a dos alturas, o en horizontal, pues así cabían más y lo importante era economizar. Cuando este sistema llegó a su límite, amontoné en cajas todos los nuevos volúmenes que me llegaban. Ya no era yo quien los compraba; me los enviaban a ventajosos precios de las muchas librerías de la ciudad, a cuyos libreros les había faltado tiempo para enterarse de mi pasión. Tanto el concepto de caja como su uso práctico, así como antes el concepto de estantería y su uso práctico, quedó inutilizado en mi llamado cuarto de los libros. Y fue así como empezó la época de las pilas. Llamaba «pilas» a las cajas que, por falta de espacio, colocaba sobre otras cajas. Fueron éstas –no hay duda– las principales responsables de que los pasillos –angostos de por sí– se estrecharan aún más, provocando que el laberinto fuera cada vez más estrecho hasta que, sencillamente, desapareció. Por contraposición, llamaba «torres» a los libros que colocaba uno sobre otro, fuera ya de las mentadas estanterías y cajas. Por el peligro de que alguna torre

podiera derrumbarse, nunca esperaba a que ascendiesen hasta el techo; más bien procuraba construirlas por pares o tríos para hacerlas crecer en paralelo y dificultar su derrumbe. Pero no es fácil construir torres de libros, porque éstos nunca son todos del mismo tamaño. Fue así como llegó el momento en que las torres dejaron de ser tales, el momento en que tuve que colocar los nuevos libros sin un orden concreto o un sentido determinado, si bien cuidándome – eso sí– de dejar algún punto en el suelo que me permitiera poner el pie para llegar al fondo de la habitación –como previsiblemente desearía alguna vez.

Pero también estos miserables puntos, ¡ay!, menguaron, y al final –en ese instante definitivo que tuve que designar como «el final»–, quedó obsoleto el mismo concepto de «cuarto de los libros», así como su uso práctico. Lo que tenía en mi cuarto de libros no era ya, en rigor, un cuarto de libros, sino libros: ¡libros sin más!, puesto que un cuarto en que ni siquiera es posible entrar no es ya merecedor de este nombre.

•

Al igual que mis libros de arte y de museos de arte habían aumentado en una proporción intolerable, llegó el día –años después, ya con Gabriele en casa– en que ¡empezaron a disminuir! Tardé en percatarme de ello y mucho más en averiguar el porqué. Hubo que apartar varios centenares, acaso miles, para que su ausencia fuera visible al ojo humano, si es que la ausencia puede verse. Entonces advertí –más atónito que indignado– que se trataba de una disminución progresiva, inexorable y sistemática.

Con paciencia y tenacidad, mi esposa Gabriele hizo desaparecer mis libros de arte y sobre museos de arte en pequeños grupos de dos, tres y cuatro volúmenes –si yo estaba en la casa– y en remesas mucho mayores, de treinta y hasta cincuenta, cuando me hallaba fuera –en el museo o en la cervecería– y podía actuar con total impunidad y libertad de movimiento. Gracias a esta constancia suya de vaciar mi cuarto de libros, tan inquebrantable como la mía en llenarlo, llegó el día en que el pasillo –lo que había sido el pasillo– volvió a reconocerse como tal (al principio en algunos puntos estratégicos donde poner el pie, y luego en pequeñas sendas, fluctuantes, que tanto recordaban a

un laberinto). Como no podía ser menos, llegó también el día en que las cajas aparecieron, como restos de un naufragio, tras las montañas de los libros sueltos, los de las torres; y el día en que también despuntaron las estanterías en las alturas, como las cimas de una cordillera tras la niebla. Fue así como los libros de arte y de museos de arte recuperaron una colocación práctica y razonable.

Cuando el cuarto de los libros quedó convertido en un cuarto cualquiera – al que ya no tenía sentido, o al menos no un sentido tan profundo, seguir designando con la expresión «cuarto de los libros»–, no pude por menos de aceptar que era Gabriele y sólo ella la responsable de aquel nuevo orden, mucho más lógico y habitable. Pero al principio no se me ocurrió pensar que mi esposa hubiera sido capaz de hacer desaparecer todos aquellos libros sin mi consentimiento o aprobación; sencillamente, ésa no fue una posibilidad que considerase. Antes que a ella, o que a cualquier otra causa de orden lógico, preferí atribuir la sistemática e inexorable desaparición de mis libros a un factor de orden mágico o sobrenatural.

41

Por el radical contraste entre la Kokoschka, tan bulliciosa, y la Mondrian, tan desierta, al poco tiempo de que me destinaran a esta sala hice algo que jamás había hecho hasta entonces: contar las baldosas del suelo, tanto en sentido horizontal como en vertical, para multiplicar más tarde los resultados y dar así con el número total de baldosas, cifra por la que en aquel tiempo sentía un inexplicable interés. Debo admitir que el pavimento del Museo de los Expresionistas, o al menos el de la Sala Mondrian, encierra un misterio del que nunca hasta el presente he hablado más que con mi esposa y que ahora – instado por ella– me dispongo a revelar. Para Gabriele, éste es un asunto que no debe quedar fuera de mis memorias.

Tras aquellas primeras cuentas, concluí que la Sala Mondrian contaba con veinte baldosas de ancho y cuarenta y cuatro de largo, lo que –si no me

equivoco— suma un total de ochocientos ochenta. Enseguida sentí curiosidad por saber si las salas Schad y Matisse —que eran las colindantes— eran realmente del mismo tamaño que la Mondrian, como cualquiera que no hubiera hecho estos cálculos habría sostenido. Esta cuestión, en apariencia banal, tenía su trascendencia, dado que los vigilantes más veteranos disfrutaban de mayores privilegios y reconocimiento que los más novatos, entre los cuales el destino a una sala de mayor tamaño era un signo inequívoco de consideración. Entonces, si medía la dimensión exacta de las salas que vigilábamos, averiguaría si mi prestigio en el museo era superior al de mis colegas o no, teniendo en cuenta que nos habían contratado a los tres en la misma época y teníamos méritos similares.

Las primeras mediciones que hice de la Sala Schad, así como las que tomaría en la Matisse, no fueron muy fiables, pues tuve que realizarlas a gran velocidad, durante alguna ausencia de sus respectivos vigilantes. El resultado en la Sala Schad fue de ochocientos sesenta, y de ochocientos treinta en la Matisse, de donde cabía concluir que la mía era mayor, aunque no lo pareciera a primera vista. Sólo esta noticia (las veinte baldosas que sacaba de ventaja a la Schad, ¡y las cincuenta a la Matisse!) me alegró sobremanera, así que aquella tarde caminé por la Mondrian con el pecho henchido por la vanidad y me entretuve en la contemplación de sus cuadros reticulados, de sencillísima línea y color.

Para mi desgracia, pocos días después, conté de nuevo las baldosas de mi sala, quizá para recrearme en la pueril superioridad que me daba saber la ventaja que sacaba a mis pobres colegas. No debí hacerlo, pues el número que obtuve en aquella segunda ocasión no fue ya el mismo (ochocientos ochenta), sino ochocientos veintiséis: una diferencia que no puede considerarse despreciable. Antes de extraer conclusiones precipitadas, desconcertado por aquella inesperada disparidad, conté de nuevo las baldosas, pero esta vez no me contenté con la multiplicación del largo por el ancho, sino que sumé una a una, para así evitar cualquier error de aritmética. Nada, eran ochocientos veintiséis, no cabía duda. Por humillante que resultase, me había equivocado en la cuenta anterior. Más que mi gazapo matemático, lo que me dolía era ser tenido en menos que los vigilantes de la

Schad y de la Matisse, hacia quienes comencé a sentir cierta antipatía a partir de entonces.

Aquella fue una jornada triste de paseítos lentos y taciturnos: sólo pensaba en el pavimento de la Mondrian, mucho más pequeño todavía en mi imaginación que en la realidad.

Sin resignarme a la inferior consideración que parecía desprenderse del último resultado, quiso el destino que poco después volviera a contar las baldosas, quizá tan sólo para pasar el rato. ¡Y por tercera vez obtuve un resultado diferente! Ochocientas sesenta, un término medio, por decirlo así. ¿Sería éste el cómputo final, el definitivo? ¿Cambiarían también las cifras si contara de nuevo las baldosas de la Matisse y de la Schad? Comenzaba a dudar. En el caso de que ochocientas sesenta fuera el número total de baldosas, mi prestigio era idéntico al de Luiz Klabund, de la Sala Schad, pero superior todavía al de Helmut Henn, de la Matisse. Temeroso de hallar otro resultado (como efectivamente sucedería: ¡ochocientas noventa y dos!), conté las baldosas de la Sala Mondrian una semana más tarde, no sin antes comprometerme a que, pasara lo que pasara, ésa sería la última vez.

—¡Ochocientas noventa y dos! —grité, y enseguida me cubrí la boca, preocupado de que alguien hubiera podido escucharme—. ¡Ochocientas noventa y dos! —repetí, ya en voz baja.

Resoplé. Empezaba a temer que este asunto pudiera trastornarme.

No hubo ningún resultado más, puesto que nunca volví a contar las baldosas de la Mondrian. Al verme incapaz de obtener una cifra única y asustado por las consecuencias que este juego pudiera comportar para mi equilibrio mental, decidí no seguir contando las baldosas y quedarme con el último número: el ochocientas noventa y dos.

Pero no fue fácil prescindir de aquellas cuentas. Bastaba con mirar al suelo para que tuviera otra vez la tentación de reanudar mis cálculos, poseído por el poderoso espíritu de la aritmética. Fue entonces cuando, por primera vez en quince años, reparé en el techo del museo, donde encontraría no pocas ni pequeñas sorpresas.

Desde que descubrí una pequeña mancha en el techo de la Sala Mondrian, quedé fascinado por su color –que resaltaba progresivamente en medio de la blancura del techo– y, sobre todo, por su contorno, que cambiaba como enseguida pasaré a relatar. Lo que por su forma redonda hacía pensar al principio en una simple canica, fue adquiriendo poco a poco perfiles más complejos y no tan fácilmente identificables. Así, en aquella mancha amarillenta, creí ver –ya el segundo día después de detectarla– el mapa de mi país; pero luego, al alargarse por el extremo inferior, no podía ya seguir siendo Alemania, sino esa tierra a la que, por mis múltiples lecturas de libros de arte y de museos de arte, siempre he deseado viajar: Italia.

La historia de la mancha de humedad que apareció en el techo de la sala Mondrian no termina en Italia. Y es que mi mancha siguió extendiéndose, dejando pronto de ser un país para pasar al rango de continente: África. Cualquiera que la hubiese visto habría estado de acuerdo. Abandonando definitivamente el ámbito de la geografía, la mancha pasó al terreno de las ciencias naturales: contra todo pronóstico, aquella mancha –en otro tiempo insignificante– se convirtió en un animal con cuernos, algo deforme y monstruoso, sí, pero reconocible como tal. De ahí, en fin –y este cambio sería muy gradual–, fue transformándose en un rostro humano de larga barbilla e inmensa nariz. Así las cosas, lo que días antes habían sido los poderosos cuernos de un extraño animal se habían convertido para mí en la barbilla y la nariz de un individuo con sombrero. La extravagante melena de aquel inesperado personaje del techo creció día a día, así como también su nariz; y tanto crecieron ambos que comenzó a resultar difícil reconocer en aquellas ramificaciones el pelo y la nariz que –aferrado a esta idea– me empeñaba en seguir viendo. La barbilla, en cambio, no creció más, así como tampoco el sombrero. Si la mancha no se hubiera extendido por la parte superior izquierda, más que un hombre de larga melena y cómica nariz, la figura que sugería aquella humedad bien podría haberse interpretado como la de un niño subido a unos zancos.

Un niño subido a unos zancos. La imagen era clarísima.

Pasé varios días entusiasmado por la fantástica evolución de aquella mancha; tal era mi asombro que, en más de una ocasión, estuve tentado de abordar a algún visitante con quien compartir mi ilusión.

–¿Qué ve usted ahí? –le hubiera preguntado.

O bien:

–¿No le parece que se asemeja a la península italiana?

O incluso:

–¡No me diga que no ve a un niño subido a unos zancos!

Pero los pocos curiosos que visitaban la Mondrian parecían demasiado ocupados con los cuadros como para darse cuenta de dónde estaba el verdadero espectáculo. O, al menos, el espectáculo que el propio Piet Mondrian habría observado con mayor interés, en el caso de haber sido un visitante de su propia sala.

Tanto como me complacía reconocer las figuras que la mancha me brindaba (la canica, Italia, el animal con cuernos...), me apenaba perder las que ya había adquirido y que –por necesidad– tenían que desaparecer para transformarse en otras (el continente africano, el personaje del sombrero, el niño de los zancos...). Había días en que, habiendo dejado ya de ser lo que era (Alemania, un sombrero...), la humedad no se había transformado todavía en lo que iba a ser (una barbilla, una melena extravagante, una nariz...). En mi intento por adivinar su próximo futuro, éstas eran las jornadas en que la mancha exigía de mí la mayor atención. ¿Se convertiría en un dragón? ¿En un vestido de mujer? ¿En una fortaleza medieval? ¿Podría reducirse hasta retornar a la canica primigenia? No se trataba de inventar una evolución posible, sino de intuir el posible desarrollo y adelantarse mediante un pronóstico.

En mi acuciante deseo por ver en aquella mancha las formas más variopintas, a menudo me precipitaba en un juicio fantasioso que, poco después de emitido, revelaba su escaso fundamento. Tal era mi fascinación por seguir el devenir de aquella humedad que, ajeno a lo que pensarán quienes pudieran observarme, con frecuencia me quedaba inmóvil y absorto, mirando al techo fijamente.

–¿Qué? –me dijo en cierta ocasión un individuo–. Una buena mancha, ¿no es así?

–¡No es una mancha! –respondí indignado–. ¿No ve que es un animal con cuernos?

Pero llegó el día en que la mancha fue demasiado grande como para que mis superiores no la advirtiesen. No mediría menos de un metro cuadrado cuando se descubrió y –como era de esperar, sin que se planteara otra posibilidad– se decidió hacerla desaparecer. Tuve que prepararme para el interrogatorio.

–¿No había visto usted esa humedad? –me preguntarían los jefes, al tiempo que señalaban el techo.

–No, señor –respondería yo, temblando.

O, quizás:

–Sí, señor –respondería, sin dejar de temblar.

Todavía no había decidido qué contestación era la más oportuna.

–¡Pero cómo es posible! –me increpaba el pequeño señor Kriegemann, cuyo dedo había dejado de apuntar al techo para señalarme a mí, y en clarísima admonición–. ¿Puede no haber visto una humedad de ese tamaño! ¡Cómo no nos lo comunicó! –decía, al tiempo que su rostro se enrojecía por el enojo.

Yo bajaba la mirada, sin atreverme a confesar que era por lo de la geografía.

Por fortuna, este interrogatorio no se produjo; por desgracia, se pasó de inmediato a la acción. Dos albañiles y un pintor llegaron pocos días después a mi sala con el objeto de quitar la mancha y restaurar el techo.

–¿Qué van a hacer? –les pregunté, deseoso de disuadirles de su empeño–. ¿Qué van a hacer? –repetí, haciendo ver mi preocupación.

Pero no se dignaron contestarme. Los albañiles no clausuraron toda la sala –como me había temido–, sino sólo la parte del fondo, que precintaron para advertir a los visitantes de las obras e impedir el paso a los curiosos.

Desde mi puesto de observación, entre la resignación y la rebeldía, vi cómo aquellos albañiles (¡inconscientes, violentos!) destruyeron a mi niño de los zancos: primero golpearon el zanco derecho, el más largo; luego el

izquierdo, que ofreció mayor resistencia; y por fin su cuerpo entero, que cayó al suelo para estrellarse allí en mil pedazos. Mientras el cuerpo de yeso de mi niño de los zancos iba cayendo, en mi interior me despedía de él, y de Italia, adonde siempre he deseado viajar y nunca he viajado, y de Alemania, de donde no he salido jamás, y del continente africano, donde concluyó la historia de la geografía de mi mancha. Dije adiós al personaje de la melena y del sombrero, al monstruoso animal cuyos cuernos se transformaron en una larga barbilla y una inmensa nariz, y a la canica, en fin, con que había comenzado todo este juego.

Poco después, la mancha, mi mancha, había desaparecido. Y enseguida el techo, mi techo, volvió a ser blanco. ¿Blanco? Por primoroso y profesional que hubiera sido el trabajo de aquel pintor, había una notable diferencia entre la extensión del techo que él había pintado de nuevo y aquella que quedaba sin renovar. La pintura nueva era más brillante que la antigua, que casi parecía grisácea o descolorida en comparación. Fue gracias a este contraste como empecé a interesarme por la variedad de blancos que había en aquello que con gran imprecisión solemos llamar «color blanco».

43

El contraste entre el blanco original y el recién pintado era demasiado manifiesto como para no estimular mi afán comparativo, por lo que mi interés por el techo de la Sala Mondrian se desplazó, resultándome a partir de entonces mucho más entretenida la infinita gama de blancos que ofrecían las paredes, en las que, a partir de entonces, y durante largas semanas, centré toda mi capacidad de análisis y de atención. La tentación de contar baldosas dejó de ser acuciante y sólo una cosa empezó a atraerme: la variedad de blancos de las paredes.

Por otra parte, resultaba más cómodo mirar las paredes que el suelo de la sala o su techo, y no sólo porque no me obligaba a torsión alguna, sino porque con mi nueva y natural posición atraía menos la curiosidad del

visitante, para quien yo aparentaba mirar detenida y concentradamente las subyugantes retículas de algún Mondrian. En realidad, más que la obra de Mondrian, lo que yo miraba era la pared que había alrededor de esos lienzos o –por ser más preciso– los blancos de esa pared. Sí, los blancos, en plural, pues había muchos.

Por lo general, casi nadie es capaz de percibir la infinita gama de blancos que hay en cada, así llamado, blanco, porque no lo mira durante el suficiente tiempo. Si lo hiciéramos, descubriríamos que no hay nada «sencillamente blanco», como, por otra parte, tampoco habrá –es casi seguro– nada «sencillamente rojo» o «sencillamente azul». Pero no quiero pronunciarme sobre los posibles rojos que encierra cada rojo ni sobre los posibles azules que –es de presumir– contiene cada, así llamado, azul. Quiero referirme sólo a los muchos blancos que contiene cada blanco, a cada uno de los blancos que subsiste en ese color y, más en concreto, a las nueve calidades de blanco que fui capaz de reconocer en las paredes de la Mondrian.

Puestos a ser francos, aquellos blancos no eran sólo nueve. Nueve eran los principales o más directamente reconocibles, que reseño a continuación: primero estaba el blanco sucio, que era –en la mayoría de los casos– el más cercano a los rodapiés; luego el blanco-blanco, al que también designé blanco-puro o blanco-nieve; en tercer lugar, el blanco amarillento o crema, que se hallaba por doquier y al que no pude descubrir ninguna lógica por lo que se refiere a su vastedad y a su ubicación; también el blanco iluminado, que era aquel sobre el que recaía la potente luz de alguno de los focos; el blanco sombreado, en contraposición con el anterior, reconocible porque sobre él recaía la sombra de algún objeto; el blanco-algodón, más esponjoso y espiritual que cualquier otro y mucho más abundante de lo que al principio parecía; el blanco azulado, que podía confundirse con el verdoso, si no se observaba bien; y –termino– el blanco manchado, es decir, aquel cuya blancura había sido mermada, sea por mano humana o por alguno de los múltiples accidentes que sufría la pintura en la pared. Huelga decir que en este último grupo de «blancos manchados» había una notoria variedad, dependiendo del color, forma u origen de la mancha; que no todos los verdes o azules que coloreaban levemente aquellos blancos eran el mismo verde o

azul; y que, por dar un último ejemplo, la sombra que proyecta un foco sobre una pared no es comparable con la que proyecta el marco de un cuadro o un ser humano.

Pude ocuparme en el cotejo y la diferenciación de todos aquellos blancos durante tantas semanas gracias a la alegría que experimentaba al descubrir uno nuevo y a la satisfacción que me procuraba constatar los matices que diferenciaban unas paredes de otras. Pasé tantas horas en la contemplación de aquellos blancos, en su agrupación y clasificación, como habría de pasar más tarde con el color negro, que es el que veía –o que, seamos rigurosos, no veía– cuando me acostumbré a tener los ojos cerrados. Tanto la disciplina adquirida ante el color negro –con los ojos cerrados– como la obtenida gracias al blanco –con ellos abiertos– me ayudaron más tarde a poder apreciar el color de los cuadros, que, a partir de aquella época, contemplé como nunca hasta entonces. Es más: no creo que ningún color pueda apreciarse si antes no se ha reparado en la riqueza de cada blanco y de cada negro. Pensándolo bien, es posible que también el ejercicio de reconocer diferentes formas en una mancha de humedad en el techo, así como el del imposible recuento de las baldosas del suelo, me predispusieran a contemplar una obra de arte como ahora entiendo que pide ser contemplada: con imaginación y matemática, con espíritu de finura y de geometría.

Pero mientras miraba el blanco –o el negro, poco después–, yo no pensaba en nada de todo esto: estaba demasiado embrujado por el color, o por su ausencia, como para ocuparme en teorías como éstas.

44

Aproximé mi mano a la pared, temeroso de estar realizando algo prohibido, pues nunca había tocado pared ninguna del museo –al menos de forma consciente– en los ya largos años que llevaba como empleado. Más tarde acercaría también el oído, dispuesto a escuchar el mensaje que aquella pared –los blancos de aquella pared– quisieran transmitirme.

El destino quiso que en aquel instante entrara Maxglan, el vigilante que sostenía la tesis sobre el enmudecimiento que sufre el espectador sometido largo tiempo a la observación de una determinada pintura. Al verme en aquella extraña posición, arrimado a la pared, Maxglan no pudo sino preguntarme:

–¿Qué hace?

–Toco la pared –respondí, incapaz de engañarle.

Maxglan retrocedió sobre sus pasos sin decir palabra y me dejó otra vez a solas. Tuve la impresión de que me miraba como quien mira a un loco y que hasta había llegado a sentir miedo de mí.

El caso era que me sentía urgido a tocar aquella pared: era lo mínimo que podía hacer por ella después de tantos años a su vera, sin concederle ni el más modesto de mis pensamientos.

Tras escuchar y tocar aquella pared, tuve la imperiosa necesidad de aguzar el oído y de palpar cuanto pudiera oírse y palpase: los lienzos, por ejemplo, sobre cuya superficie nunca había posado mis dedos; o los marcos, de texturas diversas y variado diseño; o incluso el extintor, que tanta compañía me había brindado desde su rincón. Así, toqué el cristal de la ventana, la silla de madera, el rodapié; toqué las jambas de las puertas, las baldosas, el interruptor. Con aquellos toques furtivos, declaraba –ante ese espectador de mí mismo que hay dentro de mí– que todo aquello era mío, que yo era realmente el dueño de la sala por donde paseaba con la soberanía de quien se siente y se sabe amo y señor. Paseaba por mis dominios palpándolo todo y preguntándome por qué no lo habría tocado antes; por qué, en definitiva, vivimos sin tocar; por qué nos conformamos sólo con el sentido de la vista, tan insuficiente.

Estando en esta lamentación, avergonzado por haber tenido que llegar a los cincuenta para aprender a ver con las manos, comprobé cómo el sol, que entraba por uno de los laterales del estor, bañaba una de las paredes. Quedé maravillado ante el itinerario de aquel rayo solar a lo largo de esa pared, bañando una zona u otra, sin que su luz llegara nunca a tocar los cuadros. En realidad, no comprendo por qué me admiraba tanto aquella iluminación, por qué fijaba mis ojos en la pared que lo recibía como si lo hubiera estado

esperando y sólo entonces fuera, verdaderamente, una pared. ¿Por qué me interesaban tanto las figuras geométricas que, en virtud de aquella luz, se dibujaban en esa pared tan llena de vida? ¿Por qué tomé una silla y me senté frente a ese muro salpicado, regado por la luz –parecía húmedo– como si fuera el mejor de los espectáculos?

–No te ofusques por eso –me dijeron mis colegas cuando supieron de mi última pasión, tan extravagante como las precedentes.

Y me preguntaban:

–¿Por qué te fascina tanto? ¿Qué hay, después de todo, en eso de excepcional?

Aquel rayo de sol –tan cotidiano como excepcional– me hizo reparar en lo que, seguramente, no habría reparado de otro modo: el fantástico e inexplorado reino de las sombras. Tanto las sombras móviles de los visitantes y la mía propia, como las (aparentemente) inmóviles de los cuadros y objetos, suscitaron en mí desde aquel día una insólita emoción. Pero no sólo por ellas mismas, sino por la transformación que se operaba en los volúmenes sobre los que se proyectaban y en sus superficies. Porque no era lo mismo un suelo con sombra que sin ella, una pared con o sin sombra, una persona sobre la que recaía la sombra de alguna otra no afectada por ninguna clase de sombra. El aspecto y el estado de ánimo (en caso de que se tratara de un ser humano) de aquellos sobre quienes recaía una sombra cambiaba por completo. Siendo el cambio perceptible en superficies y personas, cuando aquellas transformaciones afectaban a los cuadros, entonces era para mí una fiesta. Porque, ¿qué tenían en común un Mondrian sin sombra con uno sombreado, un Macke con sombra o sin ella? ¿O un Munch ensombreciéndose a causa de mi progresiva cercanía con ese mismo Munch iluminándose, a causa de mi alejamiento del foco de luz? El mayor de los espectáculos fue para mí asistir a una sombra planeando lentamente sobre un cuadro de Kandinsky: entonces, en ese estupor que sólo el museo ha sabido brindarme, me pareció estar asistiendo a un milagro.

Durante algunos minutos estuve siguiendo el itinerario de mi propia sombra en las paredes y en los cuadros, en particular cuando mi cuerpo recibía una iluminación directa, pues entonces mi figura se distinguía con

mayor nitidez. Pero –me dije–, ése que pasa por ahí, deslizándose por la pared, ese personaje oscuro que se hace grande o pequeño conforme da pasos hacia adelante o hacia atrás, ese ser cambiante con el que sólo estoy en permanente contacto por los pies, ¿soy realmente yo?

45

La raíz del empobrecimiento espiritual de la vieja Europa radica en la incapacidad del europeo medio de tener los ojos cerrados durante cierto tiempo. Resulta incomprensible que no enseñen a los niños a tener los ojos cerrados y, sobre todo, a cerrarlos bien a cuanto es pernicioso para su crecimiento. Yo, por ejemplo, no supe cerrar los ojos hasta que no me destinaron a la Mondrian. Gracias a Mondrian, o a su silenciosa sala, aprendí a cerrar los ojos y a sentarme sin hacer nada –una de las actividades humanas más elementales y, al tiempo, más difíciles.

En aquella época, me sentaba en la silla de la Mondrian y procuraba que mi espalda quedara pegada a la pared, lo más recta posible. Lo primero que veía, nada más sentarme, eran mis calcetines –por la costumbre que tengo, no bien me siento, de remangarme los pantalones–. Me divertían las miradas que mis calcetines de colores conseguían atraer; tantas más, cuanto más atrevidos eran sus colores. Fuera por la neutralidad de mis facciones –que por nada destacan– o porque vestir uniforme suele convertir a todos los vigilantes en un mismo y único individuo, lo cierto es que sólo con el vivo color de mis calcetines lograba atraer la atención del público sobre mí. Gracias a mis calcetines, pues, conseguí dejar de ser invisible.

Cuando sosegaba la respiración –cosa que no conseguía sino al cabo de varios minutos–, esperaba a que sucediera algo (no sabía bien qué), acaso que escuchara una revelación.

Ya con los ojos cerrados, me proponía no pensar en nada, si bien sólo conseguía pensar que no pensaba en nada. Y es que muy pronto sentía la necesidad de moverme, por culpa de las rodillas –generalmente la derecha,

que me picaba siempre—; y de la oreja —que también me picaba siempre, generalmente la izquierda—; y de la nuca, en fin, que me escocía como jamás me había escocido y como nunca imaginé que pudiera escocer una nuca. En realidad, nada más sentarme y cerrar los ojos, como si ésa fuera la consecuencia natural de todo sentarse y de todo cerrar los ojos, el cuerpo entero reclamaba de mi atención; a decir verdad, no había un solo miembro que no me picase, si es que me ponía a repasarlos uno a uno. Pero todo empezaba siempre por la rodilla derecha, de donde indefectiblemente pasaba a la oreja izquierda, o a la frente —ya no lo sé—, para concentrarse al final en la nuca, donde el escozor era irresistible.

Comprendiendo de inmediato que todos aquellos picores, tan extendidos como inmotivados, no eran sino el modo con que el cuerpo tentaba a mi espíritu —para así evitar la quietud—, decidí aguantar lo que pudiera en la más completa inmovilidad, sin rascarme por insoportable que fuera la comezón. Pero al cuerpo no se le vence tan fácilmente y, pese a mi determinación, los picores se multiplicaban e intensificaban cuanto más me esforzaba yo por pasarlos por alto. Por medio de un largo entrenamiento, sin embargo, y gracias acaso a la orden que —encabritado— les diera en un momento de lucidez (¡marchaos, picores!), las protestas de mi cuerpo fueron retirándose hasta desaparecer —o, al menos, hasta que dejé de pensar en ello—. Sólo persistía una leve punzada en la rodilla, difícilmente resistible; y la comezón en la oreja izquierda, que sólo me torturaba si pensaba en ella; y, en fin, el maldito escozor en la nuca, que por su intensidad y extensión (había comenzado a prolongarse por la espalda) no podía ya seguir llamándose simplemente escozor, sino dolor en toda regla. Fue aquella punzada (¡eso era: una punzada!) lo que terminó por obligarme a claudicar. En manos ya del espíritu de la derrota, exasperado y humillado, me rasqué entonces por todo el cuerpo, aunque ya apenas me picara.

Caminé entonces de una esquina a otra con las manos a la espalda, una postura en que ya desde muy joven me encontraba muy cómodo y con la que, según imaginaba, ofrecía al público un aire de mayor autoridad. Mientras caminaba de esta guisa, me preguntaba si sería capaz de hacerlo en perfecta línea recta, sin desviarme lo más mínimo, por mucho que alguien me llamara

o que sucediera un imprevisto. Poco después, me desafiaba a llegar hasta la esquina opuesta sin que algún visitante se interpusiera en mi camino. Y en estos pequeños ejercicios, con los que descansaba de estar sentado y en los que retaba al destino y a mi habilidad, se me pasaban las largas y blancas horas en la Mondrian.

Recuperado corporal y anímicamente, volvía a sentarme y a cerrar los ojos, dispuesto otra vez a permanecer inmóvil todo el tiempo que fuera capaz. Pero los picores volvían a resurgir, y en los mismos puntos que antes (la rodilla, la oreja y la nuca), así como en otros nuevos (el tobillo, la frente y la nariz). Apliqué la misma estrategia: resistir; y aguanté algo más que en la intentona anterior, si bien empezaba a comprender que la quietud en la que estaba empeñado no debía juzgarse en términos de resistencia o de rendición.

Superando los nuevos desafíos que iba proponiéndome y más reconciliado con la deseada inmovilidad, llegó la jornada en que, como premio a mi constancia, estuve totalmente quieto durante casi una hora. Enseguida fueron dos las horas que permanecí sentado; y luego, sin que apenas me diera cuenta, durante casi tres horas: un milagro. Olvidados los picores (pero ¿tuve picores?) y olvidados también mis muchos y estúpidos pensamientos –tanto más numerosos y banales cuanto más me detenía a considerarlos–, comenzó mi «momento de estar sentado»: actividad en la que el tiempo pasaba mucho más deprisa que en cualquier otra. Tras un rato de quietud, miraba el reloj para sorprenderme siempre de que ya hubieran pasado... ¡cuarenta minutos! (no podía creerlo). ¡O cincuenta! (pero ¿me estaré equivocando?). ¡O una hora y veinte! (¿será posible?).

•

Asistí a muchos milagros cuando aprendí a permanecer sentado con los ojos cerrados. Por de pronto, el inabarcable mundo de los sonidos, indescriptible tanto debido a sus múltiples matices como por sus infinitas combinaciones o mezclas.

El sonido de los focos, por ejemplo, me había acompañado a diario a lo largo de quince años y nunca, nunca hasta entonces, lo había escuchado.

Había confundido ese sonido con el silencio; llevaba veinticinco años llamando silencio a lo que no era tal. Evidentemente, nunca se escucha el silencio, nunca. Nunca he sabido adonde ir para no dejarme embaucar por alguno de sus muchos sucedáneos.

Junto al silencioso sonido de los focos, el del pavimento del museo, pues los pasos no sonaban allí de igual manera que en cualquier otro pavimento y, desde luego, sonaban de forma diferente en una sala que en otra. Entre la sala Rottluff y la Pechstein, por ejemplo, había una zona en la que el embaldosado crujía de forma inconfundible. Aquel sonido, tantas veces oído, me hacía sentir como en casa cada vez que lo escuchaba. Y nunca resistía la tentación de pisar justamente en esa parte –cuando pasaba por allí–, con el único objeto de regalarme aquel crujido familiar.

Por eso, aunque comprendía que la dirección se planteara cómo atraer al mayor número posible de personas al museo, el asunto me inquietaba. Temía que, con mucha gente, el Museo de los Expresionistas ya no podría ser el mismo. Que ante el inevitable bullicio de la muchedumbre, todos, vigilantes y visitantes, perderíamos el fantástico mundo de los sonidos –pasos, toses, susurros– que el museo nos proporcionaba. Porque casi todos los visitantes hablaban en un tono innecesariamente alto, según estimé cuando comencé a tener los ojos cerrados.

Cuando estos visitantes –tan estridentes– se mostraban estupefactos ante determinados cuadros e indicaban con palabras o gestos que lo que tenían enfrente era un insulto a la inteligencia o una broma del pintor, me sentía personalmente ofendido y herido en mi vanidad. Era como si aquellos lienzos no los hubiese pintado Mondrian, sino yo mismo; como si sólo yo fuera el responsable de su acogida o rechazo por parte del público; como si de mi buena o mala vigilancia dependiese el futuro de ese artista en la historia universal de la pintura.

Mientras trabajaba en la Mondrian (pero ¿trabajaba yo de verdad en la Mondrian?, ¿no acudía allí más bien a descansar?, ¿no es mi lugar de trabajo mi verdadero lugar de descanso?), me acostumbre al silencio; y ahora no hay nada que soporte peor que la estridencia o el ruido. El ruido, la estridencia, es para mí el auténtico terror, pues tiende a suprimirlo todo y a imponerse sobre

el resto de los sonidos. Por el contrario, nunca he encontrado nada tan respetuoso y sonoro como el silencio, cuyo principal efecto es resaltar la tímida sonoridad de las cosas: pasos a lo lejos, una puerta que se cierra, las protestas del estómago, la propia respiración –serena, agitada–, la saliva, el roce de la ropa... y, por supuesto, el sonido de los cuadros, pues también ellos –como todo en realidad– tienen su propia música.

Dicen que el silencio es difícil de soportar porque en él resuena lo que uno es. Si así fuera, la dificultad para sobrellevar el silencio no radicaría en ninguna cualidad que le sea propia, sino más bien en alguna carencia de aquellos que lo padecen o gozan. Somos nosotros, por tanto, los difíciles: lo único que hace el silencio es recordárnoslo con elegancia.

La concentración que lograba a veces era tan perfecta que apenas me percataba de lo que sucedía fuera de mí. En honor a la verdad, diré que siempre oí a los visitantes, pero era como si se hallaran lejos, muy lejos: en otro museo, en otro país. Y aunque me diera cuenta de su cercanía no me perturbaban, al igual que tampoco nos perturba que una hormiga camine junto a nuestros pies.

Preocupado de que alguien pudiera requerir mis servicios y de que –al verme tan inmóvil– no se atreviese a despertarme, en ocasiones me esforzaba por salir del trance. Al haber tenido largo tiempo los ojos cerrados –o quizá porque mi corazón había estado muy lejos del museo, en otro mundo–, cuando me incorporaba para dar un paseíto por mi sala, caminaba con cierta torpeza, como si fuera a caerme. Pero el gusto por la quietud era mayor que el temor a ser censurado. Es lo que tiene la quietud: que, cuanto más se practica, mayor es la complacencia que procura, así como más imperiosa su necesidad.

–¿Le pasa algo? –me dijo una mañana un caballero con bigote y gorra.

Viéndome tan inmóvil, se había preocupado por mi estado de salud.

–Nada, nada –respondí, abriendo los ojos lo imprescindible, pero sin mover un músculo.

También tuve que soportar cómo algunos visitantes murmuraban entre sí; aseguraban que estaba dormido e incluso hacían apuestas al respecto. Aguanté estoicamente, sin abrir los ojos ni mover un dedo, ante un grupo de colegiales que dieron algunas palmadas para privarme de lo que ellos

llamaron mi «sueñecito». Convencido de ser más fuerte que aquellos muchachos, permanecí estático, inhumanamente estático, hasta que el sonido de sus palmadas, prescindibles, sólo logró despertar mi compasión hacia aquellos necios colegiales.

•

El mundo al que todos aquellos sonidos me transportaban no podía ser sino el de las imágenes. Y es que al escuchar cómo una puerta se cerraba con violencia, por ejemplo, o el claxon de un automóvil, o el llanto desgarrador de un lactante –tan parecido a un maullido–, yo imaginaba quién y por qué habría cerrado esa puerta con tanta violencia, cómo sería el hombre que hacía sonar ese claxon y, en fin, por qué lloraría aquella criatura, si por hambre o por sed, si por sueño o por simple necesidad de atención... Imaginaba también a qué casa pertenecería aquella puerta cerrada con tanta violencia, cómo sería el vehículo desde donde había sonado aquel claxon –grande o pequeño, deportivo o utilitario–, quién la madre que corría hacia el lactante, al cual –en mi fantasía– tomaban entre sus brazos maternos. Aquella mujer (pero ¿existiría realmente aquella mujer?) susurraba a su criatura –ya en sus brazos– esas palabras dulces que sólo saben decir las madres.

Todavía con los ojos cerrados, más tarde vinculaba unos sonidos a otros, y construía con ellos algo parecido a una historia. Era yo, por ejemplo, quien cerraba con violencia esa puerta, enfadado por alguna nimiedad con una mujer que era mi esposa y que acudía a toda prisa a la cuna de su hijo –el nuestro–, al que mi portazo había arrancado de sus sueños. Y era yo –¿quién si no?– el que, enfurecido, montaba en el coche desde donde había sonado el claxon y quien me alejaba hasta un paraje en el que nunca hubiera hecho falta tocar claxon de ninguna clase. Con ese automóvil, que nunca tuve, hice muchas excursiones con los ojos cerrados. Y con ese mismo automóvil me imaginaba luego de regreso al hogar, besando a la criatura que no había dejado de llorar y a la mujer que seguía susurrándole esas palabras dulces que sólo saben decir las madres. A esa misma madre, con el fin de consolar al mismo hijo, me unía yo en el canto de una nana que –con los ojos cerrados,

con el niño en brazos, con la esposa inexistente pero real— sonaba como la melodía más deliciosa que haya escuchado o pueda escuchar jamás.

•

En los últimos días de aquella época, tan reciente, entraba en la sala, me sentaba, cerraba los ojos, los abría, me incorporaba y me marchaba: eso era todo; en eso consistía mi trabajo en una jornada. Me parecía inconcebible que entre mi cerrar y abrir de ojos hubieran podido transcurrir cinco, seis y hasta siete horas. Pero ahora sé que toda la sabiduría está en abrir los ojos. Claro que para abrirlos también hay que haber sabido cerrarlos. Lo más inverosímil de nuestra vida es lo mucho que miramos sin ser capaces de ver.

Buena parte de todas esas horas que permanecía en el más perfecto estatismo era como si no hubieran pasado. Aquélla era una sensación que me embriagaba, aunque al mismo tiempo me llenaba de confusión: yo estaba contento en el museo; disfrutaba de mi trabajo; el tiempo no se me hacía largo en aquella sala. Pero entonces, ¿por qué suprimirlo? ¿Qué necesidad tenía de eliminar el tiempo?

En realidad, no creo que haya que moverse mucho para saberse vivo. Lo que he aprendido en el museo, sobre todo en la Mondrian, es a estarme quieto. Todos nuestros movimientos a lo largo de la vida tienen un único propósito: aprender a estarse quieto.

46

Desde el gran ventanal de la Sala Matisse se distinguía la concurrida Schwedenplatz, uno de los centros comerciales más bulliciosos de Coblenza. Como otros muchos vigilantes, también yo envidiaba a quienes destinaban a esa sala, pues el espectáculo que ofrecía aquella plaza —donde cada domingo los vendedores ambulantes instalaban los toldos para cobijar sus mercancías— era uno de los mejores que brindaba la ciudad. Gracias al hermético cierre de

aquellas contraventanas, desde el museo no podía oírse siquiera el agudo silbato del tranvía, cuya estación se ubicaba en el centro de la glorieta. Tal vez por aquel silencio –extraño en medio del frenético ajetreo, típico de la gran urbe–, yo me sentía orgulloso de haber nacido en Coblenza, más bella desde aquel gran ventanal que desde ningún otro sitio.

Teniendo en cuenta lo habitual que era encontrarse con varios vigilantes (tres, cuatro, a veces hasta ocho o diez) frente al ventanal de la Matisse, yo no era probablemente el único con esta opinión. Todos nos agolpábamos frente a ese ventanal como si la visión de Schwedenplatz fuera un panorama incomparable que sólo desde allí pudiera disfrutarse. Solíamos llegar hablando –intercambiando ideas o comentando los pormenores de la jornada–, pero enmudecíamos como por arte de magia en cuanto nos poníamos frente al gran ventanal. Era como si no pudiéramos por menos de guardar silencio ante el magnífico espectáculo que nos ofrecía la ciudad –permanentemente en fiesta en aquella plaza–, como si una instancia superior nos incitara a guardar silencio. Luego, sin romper el insólito mutismo que se apoderaba de todos cuantos estábamos allí, regresábamos solitarios a nuestras respectivas salas.

Nunca me destinaron a la Matisse, pero todavía hoy acudo con frecuencia a esta sala; y no ya para ponerme frente al gran ventanal y contemplar el cielo de Coblenza, casi siempre cubierto de nubes oscuras y amenazantes; tampoco para embriagarme con la vida –porque era la vida– de la animadísima Schwedenplatz, sobre todo en las mañanas dominicales, cuando los comerciantes montaban sus tenderetes y comenzaban a vocear el precio de sus mercancías; sino únicamente para quedarme a solas en el umbral, vigilando. Quién sabe por qué, lo que me interesa es observar al grupo de vigilantes (cinco, seis, a veces uno solo), mirando a través de ese gran ventanal. Ellos miran afuera y yo a ellos, de espaldas. A veces he pensado que tal vez haya alguien a quien le guste mirarme en el instante en que yo los miro a ellos, mirando al exterior. En alguna ocasión he llegado a darme súbitamente la vuelta, esperando encontrarme con mi desconocido espectador.

De joven me gustaba viajar o, mejor, pensaba que me gustaba viajar, dado que en cuanto viajé un poco me di cuenta de lo poco que me gustaba: lo que me gustaba era la idea de hacer viajes, pero no hacerlos. Más tarde me atrajo pasear por la ciudad, sobre todo por los parques; de eso me atrajo tanto la idea del paseo por el parque como su ejecución o puesta en práctica. Sin embargo, cuanto más caminaba por mi ciudad, cuanto más caminaba por los parques, tanto más me fui dando cuenta de que cada vez paseaba más cerca de mi barrio; y así hasta que, de hecho, limité mis paseos a mi barrio, desentendiéndome del resto de la ciudad.

De mi ciudad, lo que más me agrada es mi barrio, y de mi barrio lo que más me agrada es mi calle, que durante mi época en la Mondrian –e incluso ya en la Kokoschka– recorrí de arriba abajo sin cansarme, como si fuera un vagabundo que no tuviera dónde cobijarse. De mi calle lo que prefiero es mi casa; por eso es ahí por donde paseo ahora, sólo por mi casa. Una de mis actividades preferidas es vagar por casa, pensando (me digo que pienso, pero ¿pienso en realidad?); deambulo sobre todo por el pasillo –que recorro mil veces como si buscara alguna cosa– o, simplemente, de una habitación a otra –o de un lado a otro de la misma habitación– sin un destino determinado. Sólo deambular por el museo me gusta más.

El recorrido de mi casa al museo –que en condiciones normales podía ser cubierto a pie en diez o quince minutos–, se dilataba en mis paseos, tras la jornada de trabajo, hasta una hora o más, dado que me detenía con frecuencia y echaba la vista hacia atrás, retrasando al máximo mi llegada a casa. A veces me detenía y volvía sobre mis pasos, pues la nostalgia que sufría era demasiado insoportable –motivo por el que entraba en la Franziskaner para ahogar mis penas en una cerveza–. O, incluso, iba y venía una y otra vez por las mismas calles y plazas, sin decidirme a interrumpir nunca ese continuo peregrinaje, atormentado por los sentimientos más contradictorios. Hoy –que vivo ya frente al museo, a pocos metros de distancia– me sonrío al recordar

aquella etapa.

Sólo una vez he cambiado de casa y fue por una sola razón: vivir más cerca del museo. Desde que puse los pies en mi actual vivienda, decidí que siempre viviría ahí: justo frente al museo, cuya fachada occidental se distingue desde una de las ventanas. Así las cosas, cuando sentía nostalgia del museo –fuera de las horas de trabajo–, bastaba con asomarme a esa ventana: eso sosegaba aquella melancolía, tan venenosa. Pero llegó el día en que también aquella cercanía me pareció insuficiente. Sólo había un camino para alcanzar una proximidad mayor: solicitar al director del museo que me permitiese vivir dentro, acaso en la portería. Me lo denegaron. Insistí. Volvieron a denegármelo. Con el tiempo, solamente me cupo esforzarme para que mi domicilio se pareciera al museo lo más posible.

A pesar de lo mucho que se parece al museo, en mi casa no me siento en absoluto igual que allí; quizá se deba a la atmósfera, que no es ni mucho menos la misma; o a la silla en que suelo sentarme al llegar a mi habitación, pese a mis esfuerzos para que fuera lo más parecida a la que utilizo en el museo. Se deba a la atmósfera o a la silla, o a cualquier otro factor, lo cierto es que mis pensamientos son del todo diferentes en un lugar o en otro; tampoco la imagen que tengo del mundo es la misma en mi casa que en el museo, ni la idea que me hago de mí y de los demás. Aunque me vista con el uniforme de vigilante, en mi casa no me siento vigilante, sino un hombre disfrazado de vigilante, y eso es algo muy distinto.

Para aliviar la intensa nostalgia de museo que llegué a sentir en la época de la Mondrian, durante las pocas horas libres de que gozaba en las jornadas laborales y, sobre todo, en las muchas de los fines de semana, daba largos y melancólicos paseos por la ciudad. Salía a caminar por las calles de Coblenza y, al cabo de media hora, de una, o incluso de dos horas, me encontraba sin quererlo a las puertas del museo; mis pies me habían llevado hasta allí, me decía. Pero quien de verdad me había conducido era mi corazón.

Sabedor de que pies y corazón me llevaban siempre al mismo lugar, proyecté una serie de itinerarios que, invariablemente, concluían a las puertas del museo y los llevé a cabo. El primer itinerario –que, como el resto, comenzaba en mi propia calle– recorría los distintos museos de Coblenza (el

de las Artes Decorativas, el de Ciencias Naturales, el del Ferrocarril y el del Ejército), para concluir en el de los Expresionistas, que era el que más me gustaba. Pero también había un itinerario por los muchos parques de Coblenza: el segundo; y un tercero que llegaba hasta el casco de la ciudad antigua, haciendo parada en algunos monumentos a grandes personalidades (el emperador Guillermo I, el príncipe Von Metternich, el arzobispo Kuno von Falkestein..., por sólo citar algunas). El cuarto y último itinerario, de carácter más personal, recorría los lugares más emblemáticos de mi propia historia: la casa en que nací, la escuela donde estudié, el estanque en que me encontraba con Alphonsine, de adolescente... Pues bien, todos estos itinerarios –entre los que escogía según lo que deseara caminar– concluían siempre a las puertas del museo, puerto al que sabía que me encaminaba y al que llegaba siempre con el mismo espíritu con el que llega el peregrino al santuario de su devoción.

Una vez allí, frente a la fachada, sin llegar nunca a subir por la imponente escalinata, me quedaba unos instantes admirando el edificio, con las manos en jarras, y preguntándome por qué me atraería tanto o, simplemente, disfrutando del panorama sin más.

Cada uno de aquellos cuatro itinerarios permitía llegar al museo bien por la fachada principal del edificio, bien por la trasera –que era mi preferida–, o bien por cualquiera de las dos laterales: la occidental y la oriental. No era lo mismo toparse con la visión de la formidable escalera de entrada, por ejemplo, que con la hilera de plátanos que cubría buena parte de la fachada oriental. Tampoco era lo mismo la sorpresa que procuraba la fachada trasera del museo (nada hacía presuponer que allí pudiera elevarse esa construcción) que la alegría que daba encontrarse con la parte occidental, casi siempre soleada y donde no era infrecuente ver a los niños en los columpios. Así las cosas, elegía el itinerario más que por los parques, museos, monumentos o anécdotas personales que los definían, por la fachada del museo con que me tropezaría si seguía uno u otro. Así, por el itinerario uno, llegaba al museo desde la Clemenstrasse; por el dos, desde la Neustadt; por el tres, desde la Schwedenplatz y, por el cuatro, en fin –que fue posiblemente el que más veces transité–, desde la Schanzenpforte que da al jardín romántico.

Durante los días laborables sólo podía hacer estos itinerarios al atardecer, concluido el trabajo; pero los sábados y domingos, en cambio, podía caminar por la mañana, al mediodía, por la tarde –e, incluso, por la mañana y por la tarde, si es que mi nostalgia del museo era demasiado insoportable–. A lo largo de aquellos paseos, me di cuenta de que tanto más disfrutaba de los mismos y, sobre todo, tanto más me alegraba la llegada al museo, cuanto más solitaria estuviese la ciudad. Por esta razón –sin saberlo al principio, pero sí después–, fui retrasando estos paseos a horas más tardías, hasta que conseguí encontrarme completamente solo frente al edificio. A las tres de la madrugada, por ejemplo, no había un alma en las calles de Coblenza, ni una; y era a las cinco cuando empezaban a verse los primeros transeúntes montados en sus bicicletas.

Arropado por la luz de las farolas, sin el trasiego de la ciudad diurna, tan diferente a la nocturna, la llegada al museo, fuera por una calle o por otra, era para mí siempre una fiesta. Sentado en uno de los bancos del jardín romántico, donde solían columpiarse los niños a la salida del colegio, yo miraba el edificio con los mismos ojos con que lo habría mirado su arquitecto una vez concluida la construcción. Lo miraba como mira un rey a su pueblo, como mira un padre a su hijo, como mira el artista la obra que ha salido de sus manos. O tal vez fuera al revés: tal vez lo mirase como el pueblo al rey, el hijo al padre y la criatura al creador. Tal vez miraba aquella edificación como el exiliado mira su patria el día de su retorno.

Contra lo acostumbrado, una de aquellas noches no permanecí tranquilamente abajo, en la contemplación de la fachada y con las manos en las caderas, sino que subí los peldaños de la imponente escalera que conduce a la puerta giratoria. Eran las seis de la mañana y el museo estaba recién abierto para las mujeres de la limpieza. Había subido con la intención de ver la fachada más de cerca –siempre un poco más de cerca–, hasta que de improviso me encontré arriba, en el umbral. Nunca había entrado en el museo a esa hora y, por ello, bajo aquella luz, bajo aquella ausencia de luz, el Museo de los Expresionistas me parecía familiar y desconocido a un tiempo, como un lugar en el que hubiera estado hace muchos años, como la patria a la que podría haber pertenecido en otra vida. Retrocedí algunos pasos y llegué a

bajar los escalones, que enseguida subí de nuevo, atraído por una suerte de magnetismo.

No fui capaz de llegar al vestuario, junto a las taquillas, conforme me había propuesto. Traspasada la nave abovedada, fui perdiéndome por las salas, pasando confusa y precavidamente de una a otra, tan fascinado como asustado por un museo que conocía mejor que nada en el mundo y que, sin embargo, con esa luz, con esa falta de luz, me parecía peligroso. En aquel ir y venir de sombras (eran ellas, más que yo, las que se deslizaban de una pared a otra, de un cuadro a otro), mis pasos no sonaban en el pavimento como durante el día: caminaba con gran sigilo, atemorizado por los fantasmas de los artistas, que temía que pudieran salir de sus lienzos a esas horas; caminaba como si fuera un ladrón de cuadros, indeciso ante su botín.

Y así como el blanco de las paredes más que blanco era ya gris y negro por el continuo movimiento de las sombras –que me hacían perder la orientación–, también eran distintos los sonidos del museo, que yo creía conocer: ya no se oía el silencio diurno, que era el silencio de los focos; o el estallido de las taquillas metálicas en lontananza; o el del murmullo de los visitantes, susurrando palabras extranjeras. El silencio nocturno era todavía más lejano: las mujeres de la limpieza, fantasmales y somnolientas, brillantando el suelo; y una ráfaga de viento, aullando y colándose por la rendija de alguna ventana. Rodeado de aquel silencio, tan sonoro, caminaba despacio, con la respiración contenida, estupefacto y asombrado, y ávido, pues quería retener en mi memoria todos los pormenores de aquella escena, de la que era al mismo tiempo protagonista y espectador.

Los cuadros de Kandinsky, por ejemplo, no eran los mismos sin luz; ni los de Macke, ni los de Kokoschka: todos eran cuadros oscuros, llenos de infinitos matices que yo desconocía y que, seguramente, desconocerían también los críticos más especializados y hasta sus autores. Como es natural, sabía bien qué obra era la que había tras aquellas sombras, así que no me resultaba difícil intuir la tras la oscuridad y dibujarla con la memoria. Sabía también que aquella sombra larga, proyectada en el suelo (los pies y las piernas en la sala Rottluff; el torso y la cabeza ya en la Heckel), era la mía; y, sin embargo, aquella sombra me pareció la de otro hombre: quizá la del

espectro de la guardarropera, o la del fantasma del copista –que bien podría haber muerto–, o la del hermano que nunca tuve y que siempre quise tener.

El pavimento de la sala Kirchner, así como el de las salas Munch y Müller, estaba recién abrigantado, de forma que –distráido como estaba– resbalé y a punto estuve de caer. Y fue así como mis pies comenzaron a deslizarse, como si llevaran patines y yo fuera un excelente patinador. Sí, de pronto, mis brazos y manos –independientes de los dictados de mi voluntad– se alzaron como si pretendiera dar un salto y ponerme a volar. Porque, ¿cuánto tiempo patiné con fingida elegancia, en la Sala Kirchner y en la Munch? Como si tuviese quince años y no cuarenta y nueve, dancé como un muchacho en el oscuro silencio de aquella noche, sin hacer el más pequeño ruido, no fuera a ser descubierto. Bailé con frenesí en la Kandinsky, alentado por el espíritu de la creación; con más serenidad en la Franz Marc, animado posiblemente por el del amor; y mucho más despacio en la Chagall, como si la música que escuchaba –porque en ese silencio yo escuchaba música– se hubiera hecho de pronto más suave y melodiosa, más lejana, más profunda. Quizá me había metido dentro de alguno de aquellos cuadros. Acaso también yo danzaba en un Chagall, junto a sus violinistas y gallos, como sus rabinos y sus enamorados. Cuando aquella suerte de patinaje tocó a su fin –recorrido ya buen número de las salas–, cuando mis pies se detuvieron sin que se lo ordenara, salí del edificio ligero como una pluma. El corazón me palpitaba con fuerza y una sonrisa benévola y sabia se dibujaba en mi boca. Finalmente era el muchacho feliz y despreocupado que había sido siglos atrás.

Sexta sala:

Paul Klee

Tras la muerte de madre, padre pasaba los días sentado en la butaca que dispuso para él en mi casa, arropado con una manta de piel de camello y sin hacer nada en absoluto, casi sin moverse. Cuando madre vivía, por el contrario, sobre todo en su juventud, padre desplegaba a diario una actividad frenética, tanto a la vuelta del trabajo como durante los fines de semana y las vacaciones, que dedicaba casi por completo a cambiar de sitio los cuadros de nuestra casa. Según madre, éste había sido uno de sus entretenimientos favoritos desde que contrajo matrimonio y el único –que yo recuerde– al que se entregó una vez que consiguió la jubilación, poco antes de la muerte de su esposa. Sí, a padre le encantaba cambiar los cuadros de sitio: poner la reproducción de Goya, por ejemplo, donde estaba una de El Bosco, es decir, sustituir *Los fusilamientos* por *El jardín de las delicias*; o intercambiar el lugar en que solía estar la reproducción de Brueghel, el Joven, por la de Brueghel, el Viejo, sólo para ver cómo quedaba. O eso decía él:

–Es para ver cómo queda.

En estos cambios, padre pasaba horas enteras y, al final de su vida, hasta días y semanas. Al principio, poco después de adquirir esta costumbre tan pintoresca, padre solía preguntar a madre su parecer:

–¿Te gusta así?

Pero padre no esperaba que madre le respondiera. Y madre, que sí respondía los primeros años, dejó de hacerlo con el tiempo.

Madre no dejó sólo de responder a padre en esta cuestión del continuo y

frenético cambio de emplazamiento de los Brueghel, Goya y El Bosco, sino también en todo lo demás: en realidad, padre no esperaba que ella le respondiera nunca. A decir verdad, apenas recuerdo a mi madre hablando. A mi padre, por el contrario, al menos mientras ella vivía, sólo le recuerdo con su habitual verborrea: «Es para ver cómo queda. Es para ver cómo queda», decía sin cansarse. Pero, evidentemente, no fue siempre ésta la relación que mantuvieron. Cuando se conocieron, de novios, hablaban los dos. Luego, durante los primeros años de matrimonio, quien hablaba era sobre todo él («Es para ver cómo queda, es para ver cómo queda...»). Y al final –que es lo que más recuerdo, antes de que padre viniera a vivir conmigo– era sólo él quien hablaba. Madre escuchaba –o eso pensaba yo entonces–; pero quizá ni siquiera escuchase. Estaba ahí, eso era lo único que padre necesitaba para poder hablar: que madre estuviera ahí. Padre le hacía muchas preguntas, eso lo recuerdo bien (¿me llevo el paraguas?, ¿crees que debería visitar a mi colega?, ¿hará buen tiempo el fin de semana?), preguntas de todo tipo (¿qué almorzaremos hoy?, ¿debo decírselo o no?, ¿lo conseguiré?), pero de ninguna de ellas –no sólo las referentes a los desplazamientos de los cuadros– esperaba respuesta alguna. Madre tardó muchos años en comprenderlo y muchos más todavía en dejar de contestarle, sabiendo incluso que su marido no esperaba su respuesta, que nunca la había esperado. Cuando al fin se dio cuenta del tipo de hombre con quien se había casado, madre sólo asentía con la cabeza, sin tan siquiera decir «sí», que es lo que siempre dijo durante algunos años, con independencia de lo que se le preguntara. Siempre que pienso en madre es así como la veo, con ese «sí» y, sobre todo, asintiendo con la cabeza, asintiendo incluso las pocas veces en que padre callaba. Fue así como madre vivió gran parte de su vida, asintiendo –una vez, muchas, como si fuera un tic–, al igual que padre vivió cambiando los cuadros de sitio y formulando preguntas de las que no esperaba respuesta.

Al morir madre, no hubo ya nadie que asintiera para mi padre; de modo que dejó de hacer preguntas. Casi dejó de hablar. Al llegar a mi casa –donde se alojaría hasta el fin de sus días–, se sentó en el butacón que dispuse para él, se arropó con la manta de piel de camello y, sencillamente, ya no quiso levantarse más. No hacía nada: ni leer, ni mirar la televisión, ni llamar por

teléfono... Ni siquiera cambiaba los cuadros de sitio, nada. Se limitaba a arrojarse las piernas con una manta de piel de camello y a mirar al frente a un punto indefinido, esperando, aunque tampoco era que esperase nada.

–Tienes ganas de morirme, ¿no es cierto? –le pregunté una vez.

–No realmente, Alois, no realmente –me respondió.

Esta contestación me dejó desconcertado.

Padre no quería morir. Tampoco vivir. En verdad no quería nada, nada en absoluto. Su existencia –tan pura y simple como no he conocido otra– me enseñó a convivir día a día con alguien a quien no entendía y, en este sentido, a familiarizarme con el misterio. Su organismo seguía vivo, y sano, pero su biografía había concluido: se había sobrevivido a sí mismo.

–¿Te gusta que haya cambiado los cuadros de sitio? –le preguntaba alguna vez, cuando todavía confiaba en poder sacarle de aquel estado vegetativo de embobamiento.

–Sí, hijo mío, muy bien, muy bien, muy bien... –replicaba él, invariablemente.

Repetía «muy bien» muchas veces. Pero ni siquiera miraba hacia la pared donde, supuestamente, se había producido el cambio. Su mutismo, su inmovilidad me preocupaba, así que siempre volvía a la carga con nuevas preguntas:

–Y este cambio aquí, padre, ¿te gusta?

–Sí, hijo, mucho, mucho, mucho –decía, pero tampoco miraba hacia la pared en la que, en realidad, nada había cambiado.

Fue así como nos acostumbramos a vivir en silencio.

«Cuando seas bueno te llevaré al museo», me había dicho padre cuando era un niño; y me lo había dicho muy a menudo (diez, veinte, treinta veces por año, acaso más), confiado –o eso pensaba yo– en que llegaría a ser bueno algún día. Es probable que de niño no fuera bueno jamás, o no lo suficiente, o no al menos según el criterio de mi padre, pues nunca me llevó al museo conforme me había prometido hasta generar en mí una expectación increíble, casi dolorosa. De adolescente, sin embargo, ocupado en otros pensamientos, me olvidé por completo de esta promesa incumplida; pero la recordaría más tarde, cuando entré en la universidad. Fue entonces cuando fui al museo por

primera vez, más que por un interés real, para conocer el lugar al que mi padre me había estado prometiendo que me llevaría a lo largo de toda mi niñez.

Por las mañanas, antes de marcharme al museo –ocupación que él nunca aprobó y que se empeñaba en considerar provisional–, arrojaba sus piernas con una manta de piel de camello tras sentarle en su butacón. Hasta mi regreso al atardecer –o incluso al anochecer, si entraba un rato en la Franziskaner–, él se quedaba ahí, esperando, o ni siquiera esperando, sólo viviendo, o ni siquiera eso, no lo sé. Lo único que hizo mi padre durante sus últimos tres años de vida, después de haber pasado más de cincuenta cambiando los cuadros de sitio, fue estar sentado.

No había dos días seguidos en los que los pocos cuadros que colgaban de las paredes de mi casa paterna quedaran en el mismo sitio. Pese a lo arraigado de este hábito –del que parecía que no podría desprenderse nunca–, padre no era un verdadero aficionado al arte. A padre no le gustaban de verdad los cuadros que cambiaba de sitio, sino sólo cambiarlos de sitio: necesitaba forjarse la ilusión de que estaba en un lugar diferente, por lo que transformaba su escenario. Como el número de cuadros que había en mi casa paterna era limitado, las combinaciones posibles de esas reproducciones se acababan pronto. Para que la novedad no se agotara («Es para ver cómo queda, es para ver cómo queda...»), padre clavaba esas láminas en los lugares más insospechados, en rincones imposibles: sobre las puertas, en la cocina, en los baños, ¡en el techo!, así como de las maneras más estafalarias: montados unos sobre otros, en diagonal, ¡boca abajo! No hubo pared de la casa ni rincón de una pared en que no intentara colgar sus cuadros: el Goya, el Brueghel Joven, el Viejo y los tres El Bosco. Es así como recuerdo a padre: de un lado a otro de la casa, con el martillo en la mano y pensando dónde colgaría sus reproducciones o colgándolas ya, subido a una escalera metálica y con dos puntas sobresaliendo de su boca.

Según contaba el tío Siegfried –único superviviente en una familia de tuberculosos–, esta extravagante costumbre no le gustaba a madre en absoluto. Tanto es así que, durante los primeros meses de casada, se lamentaba de los muchos agujeros y desconchones de las paredes, así como

de las constantes quejas de los vecinos, a quienes no se atrevía a explicar la extraña afición de su marido. Tal era su disgusto que –según el tío Siegfried– un día llegó a gritar. La verdad es que no puedo imaginarme a madre gritando; ésa es una estampa que me resulta inconcebible. Sólo imagino a madre callando y asintiendo con la cabeza una vez, dos veces, tres, muchas, en un movimiento mecánico que –al final de sus días– realizaba incluso cuando estaba sola.

A la postre, pese a su disgusto, pese a las quejas del vecindario –que se prolongaron durante años pero que, finalmente, terminaron por desaparecer–, madre tuvo que transigir con esta inofensiva manía de su esposo, tanto más reincidente y obsesiva cuanto más envejecía. En efecto, lo único que hacía padre cuando no trabajaba –antes de sentarse en su butaca y arrojarse con la manta de piel de camello–, era clavar sus malditas reproducciones por todos los sitios imaginables.

–Es sólo para ver cómo queda. Es sólo para ver cómo queda.

Así, el Goya, los tres El Bosco y los dos Brueghel –Viejo y Joven– pasaron sin cesar de una pared a otra y de una a otra habitación.

–¿Te gusta más aquí? –preguntaba padre a madre, siempre sin esperar respuesta.

Y madre asentía. Este recuerdo –su rostro asintiendo una y otra vez, sin detenerse– me ha entristecido como nada en el mundo ha logrado entristecerme jamás.

49

Superé mi afición por los libros de arte y sobre museos de arte, que durante varios años compré de forma compulsiva, gracias a una nueva afición – siempre dentro del mundo del arte–, que actuó en mí como un sustitutivo: la comparación entre los originales que veía en el museo y las copias o reproducciones que cada noche contemplaba en mis libros.

Al principio, ajeno por completo a la similitud entre esta costumbre mía y

la de mi propio padre (que pasó buena parte de su vida cambiando de sitio los cuadros que había en casa), me preocupaba sólo por las variaciones que tiene toda reproducción respecto del original, casi siempre a causa del color. En el cotejo constante en que pasaba las horas vespertinas –ocupado en esta actividad de apariencia banal–, llegué a interesarme no ya sólo por la mayor o menor fidelidad de las copias respecto de la pieza original, sino por las infinitas diferencias de unas reproducciones respecto de otras. Y es que, si ya son muchos y notables los cambios que opera toda fotografía respecto de la tela que reproduce, mayores son si se compara una fotografía con otra, con independencia de que ambas se hubiesen tomado del original –como era de suponer– o unas de otras –como yo sostenía.

Este interés comparativo –tanto más vivo cuanto mayores eran las diferencias que registraba– fue lo que me incitaría a comprar (y gasté a veces elevadas sumas) el mayor número posible de libros en que hubiera reproducciones de los cuadros de mi sala. Llegué al extremo de adquirir hasta tres ejemplares del mismo volumen, sólo porque el color de las ilustraciones me resultaba ligeramente diferente de unos a otros y, por supuesto, respecto del original, con el que, en ocasiones, guardaban una relación tan remota que parecían obras diferentes. Así las cosas, aunque mi afán de comparación terminaría por redimirme de mi compulsión de compra, hubo un tiempo en que esta manía no substituyó a la primera, sino que la reforzó, de forma que convivieron una junto a la otra.

El equilibrista, de Paul Klee, fue el cuadro del que mayor número de reproducciones fui capaz de encontrar tanto en libros como en postales, así como en calendarios, cuadernos y otros objetos varios que sería prolijo y tedioso mencionar. Consciente de que la comparación de todos los cuadros del Museo de los Expresionistas con todas sus reproducciones posibles era un campo de investigación demasiado vasto, decidí centrar mi estudio comparativo sólo en *El equilibrista* de Paul Klee, por lo que llegué a convertirme –y lo digo con sincera modestia– en un auténtico especialista en este cuadro. No afirmo, como es natural, ser el máximo conocedor del mismo, y ni mucho menos quien más sepa de la vida y obra de Paul Klee, pese a los diez años que llevo ya en su sala. Digo sólo que soy con toda

probabilidad quien más tiempo ha contemplado su equilibrista y que, al menos en este sentido, soy un verdadero especialista en este cuadro.

Cuando comencé con el «Estudio sobre *El equilibrista*» (éste era el título que al principio pensaba dar a mi investigación), conservaba en una estantería todos los libros en que lo había encontrado reproducido. Para que mis estudios comparativos fueran más fiables y resultaran de alguna utilidad científica para quien quisiera consultarlos, además de para poder recuperar algún espacio en mis abarrotadas estanterías, decidí recortar todas las láminas de *El equilibrista* que había encontrado hasta entonces y pegarlas en un bonito álbum. A esta actividad me dediqué con gran ahínco durante todo un verano. De ese precioso y grueso álbum, que compré a este efecto, me siento muy orgulloso. Ese álbum es, sin duda, lo mejor que he hecho en la vida y aquello por lo que, si cabe, me gustaría ser recordado.

No hay semana en que no encuentre alguna nueva reproducción para mi colección, ahora tan copiosa (1.783 reproducciones). Confieso que, por muy experto que pueda ser hoy día en el arte de la comparación de colores, ha llegado el momento en que no capto bien las diferencias entre una ilustración y otra o, mejor dicho, en que no me acuerdo bien de cuál es la ilustración de la que difiere, pues pierdo la cuenta por mucho que tenga todas las láminas numeradas. Esta incapacidad mía –de la que empecé a ser consciente mucho antes de haber llegado a la reproducción número 500– no me impidió seguir comprando todas las ilustraciones de *El equilibrista* que encontraba, de donde se deduce que no las compraba porque me percatase de las pequeñas variaciones de color de unas respecto de otras (motivo por el que –según me dije– empecé la colección), sino sólo para engrosar un álbum del que me sentía inmensamente orgulloso, casi infantilmente orgulloso y, desde luego, secretamente orgulloso, pues durante algún tiempo estuve convencido de que no se lo dejaría ver a nadie en absoluto mientras viviera, reservándolo, por decirlo así, como mi legado a la posteridad. Esto es, en el fondo, lo que pasa con todas las colecciones: que se convierten en un fin en sí mismas. Así la mía. Y por eso me siento satisfecho, como no podía ser menos, pues no creo que nadie haya tenido nunca la idea de confeccionar un álbum tan singular.

Pocos objetos han logrado suscitar en mí un apego tan intenso como el

que he llegado a experimentar con mi álbum; por esto y por la alta consideración en que todavía hoy lo tengo, me cuesta mucho separarme de él por la mañana cuando debo ir al museo. Me consuela el pensamiento de que es allí, en el museo, donde encontraré el original, así como repetirme que esa misma noche –sólo unas horas después– volveré a tener mi álbum entre las manos para pasar sus páginas al ritmo que me venga en gana. Para un observador externo, naturalmente, todas las páginas son iguales. No para mí, complacido por la diferencia, que sólo por amor a este cuadro –y al arte en general– he sido capaz de percibir en una medida más precisa.

Por el aprecio que tengo a esas pequeñas diferencias –tan invisibles para el mundo y tan visibles para mí–, me ha costado mucho atreverme a sacar el álbum de casa, atormentado por la posibilidad de extraviarlo.

Pero el dolor por la separación de mis equilibristas se me ha hecho a veces tan agudo, que he llegado a llevarme el álbum al museo; y hasta he pasado sus páginas frente a *El equilibrista* original, no sin antes asegurarme de que no había nadie observándome. Si me dieran a escoger entre los equilibristas de mi álbum, reproducidos, y el equilibrista auténtico, de Paul Klee, no dudaría en quedarme con mi álbum. Porque si bien *El equilibrista* de Klee es irrepetible, también lo es mi álbum; además, *El equilibrista* de Klee es obra de Klee, mientras que el *Álbum del equilibrista* es mi obra.

Llegó el día en que no me bastó con mirar *El equilibrista*, de Paul Klee – en cualquiera de sus infinitas y variopintas reproducciones–, el día en que – movido por el espíritu de la mimesis, que es lo que mueve el mundo– me puse a copiar yo mismo esa tela, aunque a un tamaño mucho menor que el original. Pero no copiaba de la tela de Klee, sino de una de las muchas copias, incontables, que había ido coleccionando. Recuerdo esto porque mucho después pensé en lo bien que recogía aquel acto la entera historia de la cultura: unos copiamos a otros, con pequeñas variaciones, más o menos ocultas o reconocibles. Ésa es, después de todo, la historia de la pintura en Occidente, siempre en la cuerda floja entre el homenaje más generoso y la más burda falsificación. Yo mismo, cuando escribo, me muevo en el filo de un precipicio a cuyos lados se abren los abismos del plagio y de la tradición: y nadie sabrá nunca –tampoco yo– hasta qué punto soy un escritor honesto o,

simple y llanamente, un pobre creador de sucedáneos.

De los infinitos defectos que tiene *El equilibrista* de Paul Klee y que descubrí durante mi propio proceso de copia, podría hablar aquí largo y tendido, sobre todo por lo entrañables –casi diría necesarios– que me resultan. Puedo demostrar que son muchos más los defectos de *El equilibrista* original que los defectos de las reproducciones, quizá porque quedan más disimulados en las copias, o incluso ocultos. Y éste es –me parece– el consuelo y la esperanza que les resta a los pintores: que saben que sus cuadros serán contemplados, en su mayoría, en reproducciones, no al natural, de manera que sus deficiencias quedarán mucho más encubiertas, cuando no completamente invisibles. También ésta es la ventaja de los libros de arte y de historia del arte: que encubren las imperfecciones o deficiencias del arte y de la historia del arte, razón por la que normalmente se escriben tantos.

Cada vez entiendo menos por qué se visitan los museos tan deprisa, por qué se afanan todos en mirar el mayor número posible de cuadros si la mejor forma de ver un museo –cualquiera que sea– es contemplar un solo cuadro, sólo uno. En este sentido, mi *Álbum del equilibrista* no es, simplemente, un homenaje a *El equilibrista* de Paul Klee, sino a todo el museo e, incluso, a todos los museos del mundo y –no exagero– al arte en general. Quiero decir que la mejor forma de conocer muchas cosas es atender sólo a una. O, dicho de otra manera, que el mejor consejo que puede darse a quienes quieren conocer el mundo es que se queden en su casa. Para conocer el mundo, es sabido que no hay nada peor que viajar: los viajes son, precisamente, lo que más nos impide hacernos una idea del mundo. Cualquier viajero experimentado sabe que el atractivo de los viajes radica en que, por este medio, se consigue no estar en ningún sitio.

Gracias a la chaqueta de mi uniforme –pero sobre todo a mi pantalón–, siempre que me vino en gana pude viajar gratuita e imaginariamente sin que

nadie lo supiera y sin salir del recinto del museo. Junto a las muchas extrañezas que me ha deparado la vida en el museo, debo añadir enseguida la insólita variedad de los pliegues de la chaqueta del uniforme, así como los del pantalón, que siempre que me sentaba en la silla que se reserva para el vigilante de sala –la misma donde aprendí a ejercitarme en el silencio y la concentración– quedaban en una posición que, sin mucha fantasía (¡cualquiera lo habría visto!), permitía ver en ellas los valles y las montañas de algún paraje ideal, más o menos inhóspito pero pintoresco y atractivo.

Bastaba que me sentase para que un sinfín de accidentes geográficos – siempre diferentes– se dibujara con trazos gruesos o delicados en mi pantalón. Me asombraba en primer lugar que, pese a las incontables veces que nos sentamos a lo largo de una vida, jamás sea exactamente de la misma forma –como prueba el hecho incontestable de que los montes y collados que se formaban en el uniforme, sobre todo en el pantalón, fueran siempre distintos–. Sin embargo, no llegué a este descubrimiento sin pasar antes por el fantástico mundo que encerraba –y sigue encerrando– tanto mi pañuelo como mi reloj.

Durante los primeros años en la Paul Klee –sala que vigilo todavía hoy–, a menudo me concentraba en las agujas de mi reloj de pulsera, cuyo itinerario seguía con inexplicable interés. Dentro de su perfecta y lógica inalterabilidad, la cuenta de los minutos y horas no resonaba en mi ánimo siempre de la misma forma: o pasaba muy rápidamente o con extrema e insufrible lentitud.

Respecto a mi pañuelo de bolsillo, debo decir que durante aquella época lo extraía con mucha mayor frecuencia de la necesaria. Solía desdoblarlo con sumo cuidado y doblarlo luego de todas las formas imaginables, sólo para ver cómo quedaba: en cuadrado, en rectángulo, en triángulo, ¡en redondo! También confeccionaba con mi pañuelo de algodón las clásicas pajaritas de papel –para lo que precisaba que estuviera bien almidonado– y diseñaba aviones, antiguos y modernos, y hasta ensayaba algunos nudos marineros, como si fuese una cuerda (arte en el que todavía hoy soy bastante experto). ¡Las horas que pude pasar gracias a mi pañuelo! De ahí a mi pantalón, no había después de todo un largo trecho.

También pasé largas horas –ya en mi pantalón– entregado a las cuevas de

los bolsillos, a la redondez de las cimas –allá en las rodillas– y a los peligrosos abismos y acantilados que se insinuaban de ahí. Por esos acantilados, por donde nunca nadie había osado pasar, se deslizaba cautelosamente mi excursionista invisible, sin poder evitar en ocasiones resbalar y estrellarse contra el pavimento del museo, donde moría en el acto – como no podía ser de otra forma, dada la altura–. ¿No podía ser de otra forma? Pese a la gran altura que había de mis rodillas –punto desde el que solía precipitarse– hasta el pavimento, no eran pocas las veces en que ese excursionista invisible, con quien poco a poco me entusiasmé, se levantaba y reemprendía la escalada, comenzando por los zapatos y pasando por los tobillos para, finalmente, llegar a la pierna, donde se entretenía durante largos minutos hasta que lograba alcanzar la dorada cima de la rodilla. ¿Cómo conocer el mundo –me preguntaba yo, mientras asistía a los esfuerzos de mi excursionista– si ni siquiera tenía tiempo en una vida para hacerme cargo de las posibilidades de mi pantalón? Definitivamente, con el pantalón de mi uniforme me bastaba. Ya pasaría a la chaqueta dentro de unos años, cuando terminase con la larga cordillera de mi pantalón.

Tras muchas excursiones, fui haciéndome amigo de aquel excursionista, a quien en alguna circunstancia redimí de su invisibilidad y concedí el privilegio de la materia. Sí, gracias a dos dedos, que hacían las veces de piernas, mi excursionista invisible adquiría consistencia física. Para la mayor parte de los paseos por mi pantalón, sin embargo, ni siquiera necesitaba de esas pequeñas piernas improvisadas. Por aquellos parajes, mi querido excursionista se movía invisible para el mundo y visible para mí, que seguía fascinado su itinerario, facilitándoselo o entorpeciéndoselo, actuando como cómplice o como adversario. Él caminaba, tropezaba, se incorporaba de nuevo, continuaba el trayecto o probaba aventurarse por otra senda. Escalaba con cuerda, se arrojaba al vacío mediante un elegante salto mortal, no sin antes pensárselo y tomar carrerilla. También daba extraordinarios brincos que le permitían llegar de una pierna a otra (¡hop!), de esa pierna otra vez a la anterior (¡hop!), e incluso (¡hop, hop!) en un doble salto, poco menos que increíble, se encaramaba hasta mi brazo, donde solía detenerse para contemplar desde allí el panorama de la sala o, simplemente, para descansar.

¿Cómo vería el mundo mi excursionista desde lo alto de mi rodilla?, me preguntaba. Y cuál no sería su pánico cuando –hartado de estar inmóvil y cansado de mis fantasías– me incorporaba de improviso y alisaba los incontables surcos, estelas y accidentes de mi pantalón.

•

En mi larguísima y amarga infancia padecí una grave enfermedad que me obligó a guardar cama largos meses. De día, madre se quedaba conmigo durante muchas horas, pero luego me dejaba a solas en ese sacramento de la eternidad que para un niño es la noche. En las largas noches de aquella enfermedad, yo pasaba muchas horas ardiendo de fiebre y mirando hacia la puerta de mi habitación, a la espera de que alguien viniera a verme: madre, padre, un amigo del colegio, un profesor, ¡un desconocido! Me era indiferente quién apareciese por ese umbral, sólo deseaba que viniera y que me dijese su nombre –si es que no le conocía–, que me preguntara el mío –si es que no me conocía– y que me mirase a los ojos unos segundos para luego decirme una palabra, aunque sólo fuera una. ¿Cuántas horas tendría que esperar todavía hasta que apareciera alguien por esa puerta, por el umbral de esa puerta?

El niño que yo era se proponía desistir, cerrar los ojos, dejar de mirar en aquella dirección, convencido de la inutilidad de aquella vigilancia. Pero al mismo tiempo, el niño que yo era pensaba que si desistía –si dejaba de mirar y se daba la vuelta, si cerraba los ojos, permitiendo que le venciera el sueño–, quizá fuera entonces cuando apareciera madre, padre, el amigo del colegio o el desconocido profesor para mirarle y decirle una palabra, para contarle una historia. Al niño que yo era le atormentaba la idea de perderse esa visita sólo por unos segundos, unos pocos y miserables segundos. No, debía seguir a la espera, con la mirada puesta en esa puerta, confiando en que alguien aparecería en ese umbral.

Gracias a la cantidad de largas excursiones que hice de niño por la nieve de las sábanas y a las veces que en mi imaginación pude deslizarme con el trineo y hacer bolas de nieve, arropado hasta la nariz, conseguí, ya de adulto,

conocer parajes fantásticos; y no ya en lo que llaman—con cierta ingenuidad— el mundo real, ni en el inmenso mundo de las sábanas —que tanto me entretuvo cuando era niño—, sino en ese otro mundo más estrecho, pero no menos hermoso, que los pliegues y las arrugas de mi chaqueta y de mi pantalón me ofrecían sólo con sentarme. Por ello, hoy me emociono cuando veo mi uniforme, al que sin lugar a duda debo algunas de mis horas más dulces en el museo.

Estas memorias sólo tratan sobre las arrugas de mi pantalón, sobre la humedad del techo y el número de las baldosas, sobre un niño llamado Andrei que me miró durante quince años y a quien también yo miré durante quince años sin cansarme jamás. Bien mirado, más que mis memorias, he escrito las memorias de mi pantalón, o las de una humedad y una baldosa, o las del niño de un lienzo, más vivo que muchos de los que corretean por las calles y los parques de mi ciudad. Por eso, no sé qué habría hecho en la Sala Klee sin el pequeño y grandioso mundo que descubrí en mi pantalón; ignoro adonde habría podido viajar sin moverme de mi sitio. Por eso, cuando la gente dice que se aburre, me gustaría poner la mano sobre su hombro para decirles: «Mira tu pantalón».

51

Como muchas de las pequeñas cosas que ocurren en el museo (y casi todo lo que sucede allí es pequeño, según creo haber mostrado hasta ahora), la montañita de polvo que encontré una mañana en una de las peanas expositoras me hizo preguntarme cómo podía haberseles escapado algo así a las mujeres de la limpieza. Porque aquello era polvo, no cabía duda: polvo concentrado en ese punto, hasta elevarse y constituir lo que desde el primer instante llamé una «montañita». ¿Cuánto tiempo llevaría esa masa de polvo allí, orgullosa de su paulatino crecimiento? Sin lugar a duda, semanas o meses, acaso años, pues ¡cómo si no explicar su altura, impasible al movimiento de los humanos que habían pasado junto a ella, así como a otros

factores que la amenazaban de un modo u otro!

Con el objeto de estudiarla más a fondo, me acerqué a la montañita; pero enseguida tuve que alejarme, pues vi cómo un visitante me observaba. Por alguna razón, no quería compartir con nadie la existencia de aquella montañita, que tanto habría indignado sin duda a mis superiores. En vez de notificar aquella intolerable irregularidad –que había detectado, dicho sea de paso, sin mérito alguno por mi parte–, en vez de enseñársela al pequeño señor Kriegemann, como habría sido mi deber, o incluso de haberla limpiado yo mismo, pues al fin y al cabo no hacía falta gran habilidad ni empeño para hacerla desaparecer de allí, dejé que pasaran los días y las semanas, complacido de que nadie salvo yo, sólo yo (¿sería mi destino: ver aquello que los demás no veían?), hubiese reparado en su presencia. Claro que este orgullo, esta emoción, no surgió de la noche a la mañana; más bien se fue fraguando como se fraguan las grandes cosas, paso a paso, reflexión tras reflexión. Mi montañita volvió a sorprenderme al día siguiente: resultaba increíble que pudiese seguir en pie con el trasiego de aquella zona. Y ya el tercer día fui expresamente a verla, y hasta me alegré al comprobar que seguía en su sitio, en el punto exacto en que la había hallado y donde, en buena lógica, debía continuar. Claro que no cabía excluir que alguien más supiera de ella; no podía descartarse que, por las razones que fuere, cualquier otro hubiese decidido comportarse como yo: no alarmar a la dirección, limitarse a presenciar su implacable crecimiento y desarrollo.

Junto a su pequeña y gran altura, lo que me alegraba de este asunto era que nadie lo supiera, así como la existencia de un punto negro (aquella peana polvorienta) en una institución donde todo refulgía y parecía funcionar como un reloj. Sí, también eso me alegraba. La constatación de la falibilidad –sobre todo en las instituciones más prestigiosas– es algo que siempre ha alegrado mi corazón. Sólo de figurarme el escándalo que armaría el pequeño señor Kriegemann si –en una de sus revisiones– descubriese mi montañita, sólo de imaginarme cómo pondría el grito en el cielo en cuanto sus ojos inquietos y centelleantes se posaran sobre ella, sólo de pensar cómo ignoraba el mundo mi montañita, ya me alegraba yo, satisfecho por su diario y perceptible crecimiento.

Acaso por la velocidad con que pasé junto a la peana polvorienta, una mañana provoqué que gran parte de aquel polvo se esparciera, haciendo que mi montañita perdiese buena parte de su altura y esbeltez.

«Ha sido sin querer» me dije, apesadumbrado por aquella pérdida irremediable.

Tenía el corazón en un puño. Sentía una gran congoja al constatar el mal del que había sido causa involuntaria. Aquella montaña había pasado meses, acaso años, para llegar al punto en que estaba; a mí me habían bastado pocos segundos para derribarla y dejarla reducida a... ¿polvo?

«¡Sólo es polvo!», me decía, con el atisbo de racionalidad que todavía me quedaba, pero también con esa inconsciencia y brutalidad que caracteriza a los hombres que no reparan en lo pequeño.

Y así argumentaba el hombre insensible que yo era y que, por desgracia, todavía soy en ocasiones. Cuando estaba frente a la montaña, ese mismo hombre preguntaba al nuevo:

–Pero ¿qué haces aquí, ocupado en esta basura?

El hombre tierno que también soy solía reaccionar:

–No es basura, nada lo es.

O, sencillamente, hacía oídos sordos a sus protestas.

Pero el hombre insensible no se rendía con facilidad.

–¿Merece tu atención algo tan despreciable?

–Sí, todo lo merece, sobre todo lo despreciable –respondía mi otro yo; y entonces me daba una tregua hasta la siguiente ocasión.

Por fortuna, quedaba todavía bastante polvo en aquella peana expositora, quizá más de la mitad del que hallé en la montañita original. Ocupado en estas reflexiones, oscilante entre el sentimiento de culpa y la melancolía por lo que aquella elevación había sido y dejado de ser, quise recoger el polvo de los bordes, para depositarlo de nuevo en el centro de la peana. Aquello fue peor: más que recuperar el polvo perdido –concentrado en los bordes– como pretendía, lo desperdiicé por completo, desperdigándolo torpemente con los dedos y transformando mi graciosa montañita en una simple y vulgar llanura. Aquella peana era ya como las demás; ahora no había nada que la distinguiera. Y fue así, ante esta pequeña historia de crecimiento mínimo y de

repentina destrucción, como comprendí la frágil condición de las obras humanas: su vulnerabilidad, la imponente caducidad de nuestras ilusiones.

•

La montaña de polvo había quedado devastada; pero, a lo largo y ancho de la peana, permaneció durante cierto tiempo una llanura polvorienta, que misteriosamente pasó inadvertida durante varios días a las mujeres de la limpieza. Guiado por un extraño impulso, una mañana escribí sobre el polvo de aquella llanura la letra G, sólo eso: fue la sigla que me vino a la cabeza, la que mi dedo decidió escribir sin que supiera aún que eso que me disponía a garabatear era una G o una letra cualquiera; acaso sin saber que lo que estaba haciendo sobre aquella peana era precisamente escribir.

Jornada tras jornada, fui comprobando cómo también mi G, tan nítida y visible al principio, iba cubriéndose por el polvo, empeñado siempre en cubrir mi G. Fue así como aquella G –que tanta compañía había logrado hacerme– quedó casi del todo cubierta, de forma que nadie habría podido reconocer ahí una letra. Cuando ya estaba a punto de borrarse por completo, dibujé sobre la antigua G una nueva; y la repasaba cada mañana con la esperanza de que mi voluntad de civilizar aquella llanura fuera más fuerte que la alianza entre el tiempo y el polvo, que tendía a invadirlo todo.

52

A las ocho de la mañana –hora en que entraba al museo la primera remesa de vigilantes–, salía del edificio el grupo de mujeres de la limpieza, que normalmente trabajaba hasta poco antes de esa hora. Así las cosas, no era infrecuente que ambos grupos coincidiéramos unos instantes a las puertas del museo: unos entrando y otros saliendo. A decir verdad, casi todos nosotros coincidíamos allí con casi todas ellas a esa hora tan temprana. Esta lógica coincidencia, por los horarios, comenzó a ser sospechosa cuando dejó de ser

ocasional y pasó a ser diaria (no había jornada en que unos se adelantasen o se retrasaran otras) y total (todos los vigilantes del museo y todas las mujeres de la limpieza estábamos implicados en este encuentro, de apariencia fortuita). Parecía claro que tanto la cuadrilla masculina como la femenina (imposible determinar cuál en mayor medida) tenía sumo interés en que dicha coincidencia se produjera cada día.

Este generalizado interés se hizo palmario no sólo porque todos camináramos más despacio en el preciso instante del cruce –consiguiendo así que el encuentro se alargase lo más posible–, sino porque hombres y mujeres (pero sobre todo las mujeres) cuchicheaban en ese instante entre sí, dando claras muestras de su nerviosismo. Por el modo de mirarse, así como por la contagiosa forma de reír –cubriéndose coquetamente la boca y haciendo tintinear las pulseras–, parecía fuera de discusión que aquellas mujeres hablaban de nosotros, los vigilantes. Pero también es cierto que nuestro tema de conversación, en fin, era el de su esplendoroso aspecto, tanto más deseable –ésa es la verdad– cuanto más lo comentábamos.

Que a tan temprana hora de la mañana (las ocho –instante en que se producía el encuentro–) tanto ellas como nosotros estuviéramos ya tan bien dispuestos para el amor, puede sorprender sólo a quien nada sepa de estas mujeres, atractivas y engalanadas como no he visto otras. Ya fuera porque supiéramos que aquélla era nuestra oportunidad, o porque necesitáramos de un incentivo a la hora de salir del museo (ellas) o de entrar en él (nosotros), lo cierto es que a todos nos parecía que aquella hora matutina era tan buena para nuestro fin como cualquier otra.

Ni los cuchicheos ni las risitas (porque había risitas) ni la exagerada lentitud de nuestros pasos –cuando coincidíamos en el umbral del museo– fue lo más revelador de nuestro acendrado y mutuo interés. Lo más notorio fue, sin duda, lo increíblemente elegantes y perfumadas que salían aquellas mujeres de la limpieza, después de haber pasado varias horas limpiando, así como el visible cuidado externo de los varones, incluyéndome a mí. Más que entrar o salir del trabajo, parecía que íbamos y veníamos de la ópera o del teatro. En realidad, no comprendo por qué me acicalaba yo tanto: por qué me limaba las uñas con tanto esmero; por qué me ajustaba la corbata y me

recortaba el bigote a diario... Entre todas aquellas hermosas mujeres, había dos que me gustaban verdaderamente; pero lo cierto es que hacia ninguna de ellas llegué a sentir lo que se llama una atracción, y tanto menos un enamoramiento. Pese a todo, continué apurando mi afeitado, ajustándome la corbata y subiéndome bien el pantalón, en lugar de dejarlo caído, como acostumbro, con la barriga fuera. No actuaba así por temor a lo que mis compañeros pudieran decir de mí, si es que no me arreglaba como ellos; tampoco para lograr una conquista. Creo que me cuidaba sólo para corresponder a las mujeres, que tanto y tan bien se embellecían y engalanaban para nosotros.

Los cuchicheos iniciales –tímidos y recatados– fueron subiendo de volumen hasta llegar a un punto en que, francamente, no podían ya seguir llamándose cuchicheos. También las risitas dejaron de ser risitas para llegar a ser risas abiertas y desvergonzadas, es decir, carcajadas. Pero siempre predominó la timidez, sobre todo en los varones. Así era, ningún vigilante se atrevía a decirles nada: estábamos absurdamente acobardados, torpes, paralizados; nos escondíamos unos tras otros, como chiquillos. Por contrapartida, las mujeres daban decididos pasos al frente, desafiantes, pero luego retrocedían presurosas, contoneándose.

La fascinación de la cuadrilla de vigilantes por la de las mujeres de la limpieza llegó a tal extremo que no sólo reducíamos la velocidad de nuestro paso –llegados al umbral–, sino que lo deteníamos con descaro, quedando un grupo frente al otro en una actitud inequívocamente provocativa. Aunque poco a poco fuimos siendo más osados, la primera conversación entre unos y otros tardó en producirse.

Quien rompió el hielo fue Robert Hahn –que fue quien me sustituyó en la Sala Macke–, alguien de quien, por su temperamento taciturno, nadie habría esperado aquella iniciativa. Una mañana, el vigilante Hahn se desmarcó del grupo de los hombres y se puso a hablar con Gretel Kalbe, una de las dos chicas que a mí más me gustaba. La señorita Kalbe, pelirroja y con pecas, se sonrojó muchísimo en cuanto vio cómo Hahn se aproximaba hasta ella. Y todavía más colorada se puso cuando, tomándole del brazo con gran autoridad, nuestro compañero la llevó a un lado, para conversar con ella en

privado; y, en fin, coloradísima cuando oyó cómo varones y mujeres coreábamos aquel primer contacto con tanto entusiasmo como envidia.

Aquella breve conversación entre Robert Hahn y Gretel Kalbe no habría tenido importancia si no se hubiera repetido al día siguiente, y al siguiente, y toda la semana. Fue hermoso asistir desde lejos (porque siempre nos mantuvimos lejos) al nacimiento y al crecimiento de una relación de amor. Es de suponer que Robert y Gretel se verían más tarde a solas, sin los coros masculino y femenino que daban un permanente fondo musical a sus encuentros. Pero sobre eso ya no puedo asegurar nada. Aquí sólo quiero relatar cómo llegó a impactarme la transformación del rostro de Robert, siempre más sonriente, así como el de Gretel, siempre más iluminado. Lo más incitante fue sin duda para mí el movimiento de sus labios, que desde lejos, pecando de indiscreción, trataba de leer.

–Hola, me llamo Robert –decía él.

Y ella:

–Lo sé. Yo me llamo Gretel.

Él: No hagas caso de los compañeros.

Ella: Ya. ¡Pero me da tanta vergüenza...!

Día a día, desde la distancia, a las ocho de la mañana fui asistiendo a estas conversaciones mudas, a las que no podía sino poner mis propias palabras.

Robert: Me gustaría que nos viéramos una tarde.

Gretel: Ya. ¡Pero me da tanta vergüenza...!

Robert: Estoy tan contento de haberte conocido.

Gretel: Yo también, también yo estoy muy contenta.

Junto a las palabras, inaudibles, fue también curioso ver el movimiento de sus cuerpos, menos rígido y más próximo en cada nuevo encuentro. Desde el primer día, Robert se atrevió a tocarle el brazo con gran osadía; ya la segunda mañana, a despejar de su frente un mechón rojo y ondulado; más tarde se dieron la mano y, al final, un beso en la mejilla con los ojos cerrados. ¿En qué pensaría el vigilante Robert durante aquel primer beso mientras los demás, conmovidos, les aplaudíamos enardecidos como si se tratara de un gran espectáculo? ¿En qué pensaría Gretel, cuyo rostro –rojo como el de una adolescente en su primer amor– refulgía como la manzana de la tentación?

Gretel: Me gustaría que conocieras a mi familia.

Robert: Te he traído un regalo.

Gretel: ¡Me encantan los regalos!

Robert: Gretel, tengo que decirte algo.

Fuera por la mañana –cuando entraba en el museo–, o por la tarde –cuando salía–, al atravesar las puertas giratorias yo siempre me acordaba de Gretel y de Robert, «los enamorados del umbral». Y hasta me detenía unos segundos para imaginar sus conversaciones.

Robert: Te quiero.

Gretel: Yo también, Robert.

Robert: ¿Quieres casarte conmigo?

53

Una de las principales encomiendas de los vigilantes era impedir que los visitantes fotografiaran los cuadros; a tiempo y a destiempo se nos insistía sobre la necesidad de ser estrictos en el cumplimiento de esta normativa. Para que nuestra vigilancia se redoblara, la dirección del museo había inventado un sistema de puntos, gracias al cual el vigilante que descubriera a un visitante con una cámara fotográfica dentro de alguna sala (algo terminantemente prohibido, como se anunciaba en múltiples carteles a la entrada del edificio) se hacía acreedor de esos puntos que –acumulados hasta cierto número– le llevaban a merecer una serie de premios, tales como ascensos, aumentos de sueldo y más días de vacación. Era lo que el pequeño Kriegemann, posible inventor de aquel sistema, llamaba –con no poco orgullo– «incentivos». Como es natural, no sólo estaba computado el descubrimiento y consiguiente incautación de las cámaras fotográficas, sino otros comportamientos de índole muy diversa: detectar y denunciar algún desperfecto en alguna sala ajena (antes de que lo hiciera su encargado), el dominio de algún idioma extranjero –con que orientar a los turistas–, y así un largo etcétera.

Ingenuos como muchachos, no eran pocos los vigilantes que hablaban sin cesar de este sistema de puntos, principalmente sobre el asunto de las cámaras fotográficas. Y ello porque quien detectara alguna cámara fuera de la nave de entrada o del guardarropa adquiriría nada menos que ¡diez puntos!, motivo por el que casi todos (yo incluido, lo reconozco) estábamos ansiosos de que algún visitante temerario o incauto la hubiera introducido, ya fuese por olvido o –no cabía descartarlo– para desafiar la normativa del museo. Por el contrario, si algún turista lograba fotografiar algún cuadro sin que el vigilante de sala se diera cuenta, entonces la dirección se reservaba el derecho de castigar (penalizar, decían ellos) la negligencia de su empleado, bien con una drástica reducción de puntos, bien empañando su hoja de servicios.

Así las cosas, no era infrecuente que si veíamos a un visitante con una bolsa o cartera dentro de las salas (también estaba prohibido introducirlas, así como paraguas y demás objetos que no fueran de estricta necesidad), los vigilantes les exigiéramos que regresaran al guardarropa, no sin antes obligarles a que abriesen esos bultos, deseosos como estábamos de hallar en su interior alguna cámara fotográfica. Los visitantes quedaban perplejos y, en más de una ocasión, algún vigilante exaltado había gritado de júbilo al hallar la buscada cámara en alguna de aquellas bolsas o carteras. Por lo general, gracias a la virtud de la obediencia –tan cultivada en el pueblo alemán–, todos respetaban las normas del museo, con lo que casi ningún vigilante lograba nunca sumar los diez puntos deseados y alcanzar el consiguiente premio.

•

El 5 de febrero del año 1999, estando yo de vigilante en la Sala Klee, una hermosa mujer sacó una cámara de fotos que escondía bajo su abrigo. La extrajo de ahí con toda naturalidad, inconsciente seguramente de haber cometido (no había dejado la cámara en el guardarropa) y de estar a punto de cometer (era evidente que se disponía a fotografiar un cuadro) un acto prohibido del que yo me podría beneficiar. Si aquella señorita estaba ahí, en la Klee, con su cámara de fotos en la mano, era porque no la había extraído en las salas anteriores –donde los vigilantes, de haberlo sabido, se habrían

lanzado sobre ella como sabuesos—. Una cosa parecía clara: tenía los diez puntos en mi poder; tenía el aumento de sueldo de aquel mes al alcance de la mano. Sin embargo, por alguna razón que todavía hoy no comprendo —quizá por la naturalidad con que aquella jovencita se desenvolvía—, no me apresuré a censurar su actitud y ni mucho menos a incautarle su cámara, como prescribía el reglamento. Ni siquiera fui hasta ella para prohibirle que fotografiase algún cuadro, como parecía proponerse. Todo lo contrario: permanecí silencioso e inmóvil, sentado en mi sillita, temeroso incluso de que cualquiera de mis movimientos pudiera disuadirla.

No tenía de qué maravillarme: desde que comencé en este oficio hasta hoy, siempre he sentido una vergüenza inexplicable cuando se trata de advertir a los visitantes de alguna inconveniencia. Al principio creía que aquella timidez podía deberse a mi inexperiencia y que, con el tiempo, adquiriría la determinación y el coraje que, al menos en ocasiones, requiere mi profesión. Pero la verdad es que todavía hoy me da apuro hacer notar al visitante que no sólo lleva el paraguas consigo (algo terminantemente prohibido), sino que está goteando y deja un visible reguero tras de sí, por sólo dar un ejemplo. También me ruborizo cuando invito al mismo visitante descuidado a que abandone inmediatamente el museo, tras señalar, con alguna mueca expeditiva, sus zapatos embarrados. No obstante, antes de reprobar comportamiento alguno, suelo ensayar en mi interior qué diré y cómo lo haré. Es lamentable, pero ninguna de mis fórmulas me deja satisfecho, por lo que termino haciendo caso omiso de la contravención. Si no sé censurar los comportamientos transgresivos, si no sé advertir al visitante de las normas que está violando, entonces —me he preguntado siempre— ¿qué clase de vigilante soy? ¿Soy realmente un buen profesional?

Ataviada con un vestido alegre y colorido, la joven de la cámara fotográfica enfocó la *Alfombra del recuerdo* (1914), uno de los óleos más importantes de mi sala. Contuve la respiración. Estaba muy nervioso, casi asustado, como si fuera yo quien me dispusiera a cometer la infracción. El encuadre no tuvo que gustarle, pues la joven se alejaba del lienzo y se acercaba a él una y otra vez, hasta que finalmente cambió de idea. No dudó, sin embargo, ante el *Busto de un niño* (1933), que fotografió de inmediato,

sin darme tiempo a reaccionar. El dispositivo sonó fortísimo, quizá porque aquella cámara –de tamaño mucho mayor al habitual– era muy antigua. Tal había sido el estruendo –o eso me pareció a mí– que temí que lo hubieran oído los vigilantes de las salas contiguas. Ya no podía permanecer pasivo: debía actuar, pero no bien iba a advertirle de que las fotos no estaban permitidas en ninguna de las salas, cuando ella se dio la vuelta para decirme:

–*Est-ce que vous pourriez me pendre une photo?*

–*Une photo?* –repetí, como si no comprendiera el significado de la palabra.

La señorita quería que yo mismo le hiciera una fotografía, ¡yo!, ¡a ella!, junto al hermoso *Alegría* desbordante, pintado en 1939 y que, según ella, yo podía fotografiar con total impunidad.

–*Mademoiselle, je...* –alcancé a decir.

Pero aquella francesa ¡era muy joven (veinte años, veinticinco)! ¡Y muy hermosa! Y casi sin quererlo, sin haber dado mi consentimiento, pocos segundos después me encontré sonriendo con torpeza y con su enorme cámara fotográfica entre mis manos. Creo que fue su belleza –o tal vez su alegría y juventud, o todo eso junto que irradiaba de su hermoso rostro francés– lo que determinó aquello que sucedería en los siguientes minutos. O quizá fuese el irresistible modo con que había pronunciado la última palabra –*photo*–, acentuando la última «o» y juntando los labios en forma de cereza; o puede incluso que me influyera su nacionalidad, por ser Francia un país por el que siempre he sentido una profunda simpatía y admiración, o, en fin, la feliz circunstancia (porque fue feliz) de que antes de que pudiera responder –o completar ese torpe «*Mademoiselle, je...*», con que había comenzado mi intervención–, ella ya me hubiera colocado la cámara entre las manos temblorosas. En efecto, la francesita ya se había situado junto a la *Alegría desbordante*, de Paul Klee, y me sonreía como nunca hasta entonces me había sonreído una mujer.

–*Mademoiselle, je...* –quise volver a decir.

La sutil fragancia de aquella desconocida –que pude respirar, casi inhalar, cuando puso su inmensa cámara entre mis manos–, me había complacido en grado sumo. Pero lo que más me había agradado, sin duda, era su sonrisa,

irresistiblemente coqueta, mientras la enfocaba y exploraba, protegido tras el parapeto de la cámara fotográfica y con la excusa del enfoque. Temblando – porque temblaba– y sudando –porque había empezado a sudar–, acerqué el zoom a la boca de la muchacha y vi sus labios sonrientes, y sus dientes, blancos y pequeños en ordenada fila, y su risa al fin, como la de un niño inocente que comete una travesura. Fue entonces cuando disparé la fotografía, mientras ella reía como una chiquilla, al tiempo que estiraba los brazos hacia arriba, presa de un frenesí completamente irracional.

De acuerdo, había desobedecido una norma –me decía, todavía con aquella cámara gigante entre mis manos diminutas–, pero aquel acto, por censurable y punible que pudiera ser para la institución en que trabajaba, no justificaba mi desmedido nerviosismo. Aterrorizado por la posibilidad de que mis colegas hubieran oído la risa de aquella joven, el corazón me había dado un vuelco y me temblaban las rodillas. En verdad, estaba a punto de desvanecerme.

Por una parte, estaba fascinado con aquella chica, tan risueña como locuaz; pero, al mismo tiempo, me espantaba pensar de los puntos de los que sería privado si lo sucedido llegaba a saberse. Porque no era sólo que hubiese permitido tomar una foto a una visitante, ¡es que era yo mismo quien la había tomado! Preferí no pensar en las consecuencias de mi acción, es natural; tampoco hubiera podido, puesto que mi bella y caprichosa francesita –no satisfecha con las dos fotos que ya había tomado en la Sala Klee– ¡se había empeñado en sacar una tercera! Esta vez me puse serio e imprimí a mi semblante toda la gravedad que pude.

–Ce n'est pas possible. C'est impossible!

Primero en francés, luego en alemán y por fin en esa deliciosa confusión de lenguas, típica de la turbación, dije que no, que no podía ser, que tenía que comprenderlo, que una cosa era tomar un par de fotos de recuerdo y otra sacar una tercera, injustificable desde todo punto de vista. Para ablandar su corazón, le dije incluso que corría el grave riesgo de sufrir una medida disciplinar si es que consentía. Esgrimí todos los argumentos imaginables, verdaderos o inventados –ya poco me importaba–. Pero la francesita, que desconocía el sistema de puntos que regía en el Museo de los Expresionistas,

no quiso avenirse a razones. Dijo que solamente me pedía una («*Ce n'est qu'une!*»), que prometía que ya no me pediría más («*C'est promis!*»), que tenía que hacerlo por ella («*Faites-le, je vous en supplie!*»). Una vez más vi sus encantadores labios con forma de cereza, en la «s» de «*supplie*». Y fue sin duda ese último y delicioso «*supplie*» lo que me convenció. Por ese dulcísimo «*supplie*» creo que habría sido capaz de cualquier cosa: permitir que acabara el carrete –si ése era su deseo–, irme con ella a Francia, casarme y darle hijos y ser para siempre, por ella, un extranjero, un emigrante en patria extraña, un traidor del pueblo alemán...

Pero ella no me pidió nada de eso, sino que se limitó a rogar:

–*Ce n'est qu'une!*

Y se la concedí.

–Moi? –dije totalmente incrédulo cuando supe que su intención ¡era fotografiarme a mí!

–*Vous! Vous!* –replicó ella, y rio una vez más, al tiempo que estiraba los brazos hacia arriba, presa de un exagerado frenesí.

–¡Pero es imposible! –contesté en alemán (*Das ist nicht möglich!*)–. ¿No se da cuenta de que es ridículo? ¿Para qué quiere una foto mía? (*Wozu wollen Sie eine Photo von mir?*)

Había empezado a ruborizarme.

Una vez más, mi francesita no se avino a razones. Y siguió riendo con los brazos estirados hacia arriba, tras arrebatarme su gigantesca cámara de mis manos temblorosas, blandas y sudorosas por la emoción.

Mientras me enfocaba –azorado como un muchacho–, pensaba en la severa medida disciplinar de la que muy pronto sería víctima. Si ya el castigo que recaería sobre mí por haber hecho una fotografía en mi sala sería memorable, no menor, seguramente, lo sería aquel que se me impondría cuando se supiera (porque habría de saberse) ¡que me había dejado fotografiar! En otras palabras, me estaba jugando el empleo. A aquellas alturas, no podía esperar salir indemne de aquel episodio.

Tal era mi angustia por todo esto que, por un momento, temí que en la foto que estaban a punto de hacerme pudiera salir con un semblante angustiado y preocupado. Y yo no quería salir con esa cara, no, eso nunca, si

es que era así como ella me recordaría, allá en la lejana Francia. Pese a todo, cuanto menos angustiado y preocupado quería parecer –al menos hasta que apretase el dispositivo–, mayor era mi impresión, casi mi certeza, de que mi rostro parecería el de un hombre muy preocupado y angustiadísimo, motivo por el que lo pasé muy mal hasta que la francesita disparó aquella tercera y última foto.

También me angustiaba (¡para qué negarlo!) que en esa tercera y embarazosa foto apareciese con la típica expresión de embobado, con la inconfundible mueca –tan penosa– de quien mira a una mujer con la típica mirada del deseo. Porque era evidente que era así –con esos ojos perdidos y suplicantes– como miraba a la mujer que me enfocaba entre adorables y explosivas risitas.

–¡Pero no! –proseguí, cuando en mi fuero interno ya sabía que esa tercera foto era irremediable (*Mais non! Ach, nein!*)–. ¡No merece la pena! –insistí– (*Es ist nicht gültig*). Pero ¿para qué la quiere usted? (*Wozu? Wozu?*)

Y mi francesita reía.

Conforme prometió, tras aquella embarazosa fotografía, la joven guardó su gran cámara entre los pliegues de su abrigo. Sin darme tiempo a tranquilizarme (por un instante, creí estar ya fuera de peligro), la joven me pidió mi dirección («*Votre adress*», dijo, como si me diera una orden) y me escribió la suya en un papelito. Acto seguido, me aseguró que me enviaría mi foto, sin adivinar que a mí –como es comprensible– me habría gustado mucho más que me enviara la suya.

Obediente a su mandato, también yo escribí mi dirección en un papel; y lo hice con letras de molde –muy grandes– para que una mala caligrafía no la llevase a desistir de su intención de enviarme la foto prometida. Con mano temblorosa, le extendí mi papelito, que ella guardó en su bolso, junto a su formidable cámara fotográfica. Por segunda vez tuve entonces la oportunidad de embriagarme con su exquisita fragancia.

Poco después, se despidió agitando la mano como quien lo hace desde la ventanilla del tren y se alejó en dirección a la siguiente sala, dejándome con el corazón agitado y las manos temblorosas. Leí el papelito: *Yvonne Ber. 92 Rue de Purenne. 75003 Paris*. «¡Una parisina!», me dije, y guardé aquel

papelito, tras doblarlo, en el bolsillo trasero de mi pantalón.

Durante algunos minutos caminé de una esquina a la otra por la sala, con las manos cruzadas a la espalda. Sonreía. Era muy feliz. Me sentía contento de mi breve aventura, ahora que ya había terminado. Tan orgulloso y satisfecho estaba de mí que ese mismo día saqué varias veces aquel papelito del bolsillo trasero de mi pantalón. Lo desdoblaba y, como si no supiese lo que allí estaba escrito, volvía a leerlo. Leía como si aquel nombre y aquella dirección pudieran revelarme algo que aún no me habían revelado. Leía con la emoción a flor de piel, como quien lee una carta de amor, como el amado que lee la nota donde sabe que encontrará la hora y el lugar de la cita con la mujer amada. Y en voz muy baja –no fuera a oírme nadie–, llegué a decir: «Alois e Yvonne», disfrutando de la hermosa sonoridad de nuestros nombres, dichos uno tras otro: Alois e Yvonne, Yvonne y Alois. ¿No era delicioso? ¿No era prometedor?

•

Durante un año (¡todo un año!) llevé aquel papelito doblado en el bolsillo trasero de mi pantalón. Durante un año (¡todo un año!) lo sacaba y desdoblaba ocasionalmente para leer una y otra vez el nombre y el apellido de aquella mujer, su dirección. ¿Por qué lo leía? ¿Qué buscaba al leer cada día aquellas pocas palabras? ¡Cuánta soledad había en aquel papel y cuánta compañía fue capaz de otorgarme! No me avergüenzo: un hombre puede ser feliz sólo con la dirección y el nombre de una mujer.

Con esa melancolía en que necesariamente sume todo amor, me preguntaba por qué nunca me habría escrito la francesita –conforme había prometido–. Por qué no me habría enviado las tres fotos o, al menos, la última. Se había olvidado de mí, ésa era la única conclusión. Y yo mismo –lo confieso– me olvidé de ella, poco más o menos un año después de nuestro encuentro. No fue un olvido inocente: una noche saqué el papelito del bolsillo, lo arrugué hasta convertirlo en una bolita y lo arrojé a la papelera. «Adiós, francesita», podría haber dicho.

Pese a mi falta de esperanza y, en definitiva, de amor, muy poco después

de aquel gesto, recibí una carta certificada de la chica parisina. Yvonne Ber no había escrito nada en esa carta, ni una palabra. Pero me enviaba dos fotografías: la segunda que había disparado (ella junto al famoso *Alegría desbordante*, de Paul Klee) y la tercera (mi retrato), ante la que experimenté la vergüenza más abrasadora. Como había sospechado y temido el 5 de febrero del año anterior, el rostro del caballero fotografiado reflejaba claramente su congoja y preocupación. Y aquel hombre (yo) dejaba ver lo enamorado que estaba: precisamente las dos impresiones que había pretendido que ella nunca tuviera de mí. Yvonne, en cambio, salía muy favorecida en su foto: estaba ahí en toda su plenitud, casi podía oler su fragancia. Y hasta podía oír aquella risa suya, tan incontenible, tan coqueta y juvenil. Y casi podía ver cómo estiraba sus brazos hacia lo alto, presa de una extraña convulsión. Agradecido, enamorado, acaricié el rostro de la francesita con mi pulgar.

Han pasado varios años desde que tuvieron lugar estos sucesos y todavía hoy llevo esta fotografía en mi cartera. Si alguien la viera ahora, pensaría que sólo podía ser mi hija o mi nieta. Pero yo necesito llevarla conmigo: desde su fotografía, la desconocida Yvonne Ber lleva ya años sonriéndome.

54

Sucedan demasiadas cosas en un museo para que uno tenga tiempo de reparar en los cuadros. En un museo, los cuadros son casi siempre lo más accidental; en algunos casos podría prescindirse de ellos por completo sin que el museo dejara de tener un gran interés cultural. No digo que los cuadros del Museo de los Expresionistas –sobre todo los de Paul Klee, que no era propiamente un expresionista– no sean interesantes; sólo afirmo que lo mejor de este museo es todo lo que no son los cuadros: las paredes, los focos, el extintor, el regulador de la temperatura... Cualquier visitante –y con mayor razón los vigilantes– sabe que lo menos atractivo de los museos de pintura son las pinturas. Lo más atractivo de cualquier museo es el museo mismo: el hecho

de exponer algo ante alguien. Lo bonito de las cosas no es tenerlas sino exponerlas; las cosas son hermosas en cuanto que se muestran.

Lo que más me ha interesado siempre de una conversación, por ejemplo, son los silencios que preceden a las frases –breves pero enjundiosos–, así como los silencios, algo más largos, que suelen crearse entre las intervenciones de quienes dialogan. Lo que menos me ha interesado de los libros de texto –otro ejemplo– siempre ha sido el texto; desde muy joven he preferido concentrar mi atención en la cubierta y la interlínea, en la encuadernación, en las láminas o en el lomo. Claro que también es cierto que lo que más me ha fascinado de los cuadros expresionistas han sido las letras, es decir, las firmas con que los artistas dan sus lienzos por terminados.

Al observar las firmas de los expresionistas y, sobre todo, al comparar unas con otras, he aprendido mucho de la personalidad de algunos pintores. Porque no pueden indicar lo mismo las grandes letras, siempre mayúsculas, con las que Kokoschka firmaba sus óleos –llegando a veces a convertir la firma en el tema del cuadro–, que la caligrafía diminuta, casi mezquina, del pintor Max-Hermann Pechstein, el cual, a la hora de firmar, parecía querer ocultar su autoría. Tampoco puede significar lo mismo la K metida en un círculo con que Kandinsky firmaba sus óleos, que el rectángulo –por seguir con la misma letra K– con que Klimt enmarcaba los suyos; que, en fin –y sigo con la K– esa K perfectamente legible, casi infantil, con que Klee firmaba sus cuadritos, firma que, al parecer, estampaba mucho antes de concluirlos, como si tuviera miedo de que pudiera aparecer alguien que se los arrebatará.

También yo –como Klee– he firmado mis memorias antes de haberlas concluido. Y también yo, como probablemente hiciera él, he leído con orgullo todas y cada una de las letras de mi nombre escrito, dado que me gusta más mi nombre –como a Klee el suyo– cuando se lee y se escribe que cuando se dice y se oye. He mirado, pues, mi nombre (esas dos palabras que constituyen mi nombre, esas diez letras que constituyen las dos palabras de mi nombre) como si ésa fuera la verdadera obra artística, más que lo que ratifican esas diez letras en dos palabras y en una firma. Al igual que mi admirado Paul Klee, he estampado pronto mi firma para saber así desde el

principio que este libro soy yo: una parte de mí, aquella que logro decir en las muchas palabras que se resumen en las dos de mi nombre. Y también yo, como Klee (uno de los pocos hombres al que no sólo me habría gustado parecerme, sino ser), he firmado mi pequeña y gran obra antes de haberla concluido: para saber así que es mía, para saber así que dejará de serlo y para enorgullecerme y humillarme por ser tan grande y tan pequeño a la vez.

Dejando de lado el discurso de las K, es sabido por todos que Max Beckmann firmaba siempre en negro (su color favorito) en una esquina (generalmente la superior derecha) y con el nombre ligeramente inclinado hacia arriba. Por el contrario, Emil Nolde cambiaba siempre de color, conforme lo exigiera la armonía del óleo que tuviera que firmar. Por su parte, Robert Delaunay solía firmar con plumilla, seguramente por su tendencia a dedicar sus dibujos y apuntes a sus amigos: «*À mes amis Georges et Georgette*», «*Affectuesement à Marcel et Yvonne*», «*À ma chère Sòphie*».

Este asunto de las firmas daría de sí, ciertamente, para una tesis doctoral. Marc Chagall, por ejemplo, utilizaba mayúsculas y minúsculas en la escritura de la palabra «Chagall», algo más insólito de lo que parece. A Piet Mondrian, en fin, le bastaban sus iniciales para dejar constancia de que el cuadro que había pintado (o que no había pintado –pues buena parte de sus cuadros, sobre todo los últimos, tenían grandes superficies en blanco–) era una de sus inconfundibles retículas.

Todo este análisis podría servir para reparar en la relevancia de firmar: acto que suele realizarse del modo más frívolo, inconsciente de cuánto se da de sí con unas pocas letras y rayas. El movimiento insignificante de la mano en el grandilocuente instante de la firma se convirtió para mí, tras mi estudio sobre las firmas de los expresionistas, en algo de fabulosa trascendencia que procuraba evitar.

•

Entre los muchos «misterios del museo» –y el de la firma de los pintores no es ni mucho menos el menor–, los más destacados fueron, a mi entender, por sólo citar algunos: la inexplicable sombra que caía sobre una de las paredes

de la Sala Delaunay, entre los cuadros *Primer disco* y *Ritmo sin fin* – fenómeno del que nadie pudo determinar nunca la causa–; la extraña música de violines (algunos sostenían que se trataba de un solo instrumento) que podía oírse en una de las paredes de la Sala Chagall –si es que reinaba en ella el suficiente silencio–; las hendiduras en el banco, las inclinaciones de los cuadros y las siglas escritas en la pared (P. J. d.; L. E. d.; J. E. d., y otras) que, durante largos meses, aparecieron en la sala de Beckmann –adonde, tras aquel episodio, ningún vigilante quiso ya ir destinado–; la multitud de bártulos de todo tipo que aparecían en el cuarto de objetos perdidos sin que vigilante alguno los hubiera encontrado en ninguna sala (lo que hacía pensar que se habían llevado expresamente al museo con la intención de abandonarlos alevosa y clandestinamente en esa habitación); y, en fin, el número de baldosas de la Sala Mondrian, que renuncié a averiguar. Valga esta enumeración como muestrario de los muchos «misterios del museo», hacia los que mi actitud cambió por completo, pasando del inicial malestar e irritación a una gozosa aceptación e, incluso, a una provocación explícita durante los últimos tiempos.

En realidad, todo es un misterio, sólo se puede vivir cuando todo es un misterio; cuanto no es un misterio, resulta insoportable. Por ello compadezco a quienes no sólo una visita al museo, sino ya la simple palabra «museo» evoca aburrimiento. «Aburrimiento» y «museo» son sinónimos para gran parte de la población alemana. Estoy de acuerdo en que el museo es uno de los lugares más aburridos que existen; pero, al mismo tiempo, y precisamente por ello, es un lugar interesante. A decir verdad, no creo que pueda vivirse con intensidad sin la experiencia del aburrimiento. El aburrimiento es el más grave insulto a la vida: si hay Dios, no creo que haya nada de los humanos que le ofenda más. Y de esto es de lo que he querido hablar en este libro: de la perla que se esconde dentro de lo cotidiano, del milagro de lo banal.

Todo lo cotidiano puede ser excepcional: la entrada de un moscardón en la sala, el bolso que alguien olvida en un banco y que yo abro sin permiso, la belleza de una joven señorita con quien cruzo una mirada... Disfrutando de lo excepcional, no puedo ocultar que mis días favoritos son aquellos en los que en apariencia no sucede nada. Sólo en esas jornadas, grises y anodinas, soy

capaz de rescatar la belleza y la novedad del mundo, y de mirarlo como si nadie lo hubiera visto jamás. Pienso en el milagro de un rizo que cae sobre una frente femenina y que, según la luz que se proyecte sobre él, parece rubio, rojizo, castaño...; y en un pendiente con una pequeña piedra preciosa en su extremo, colgando de ese misterio antropológico que es la oreja humana; y en las pulseras que tintinean invisibles en las muñecas; y en un collar de perlas, discreto y soberbio, en el pecho, blanco y azul, de una dama.

Pienso también en las pisadas que se acercan o se pierden en la lejanía; en la magnífica sinfonía de toses que puede escucharse algunas mañanas de otoño; en los incontables matices de la iluminación –asunto del que sigo sin cansarme y del que acaso escriba en el futuro–; en las muchas gentes que salen del museo con una expresión diferente (reblandecida, estilizada) a la que tenían cuando entraron.

Y pienso igualmente –con la admiración del testigo– en el milagro de que un pie vaya tras otro, en perfecta sucesión; en las muchas veces que los párpados se cierran sin entorpecer la vista; en la luz de los rostros cuando sonríen; en la magia de que salga por la boca el chorro de la voz; en el calor y la compañía que una mano brinda a la otra; en las miradas que se bajan por respeto o por pudor; en el gesto elegante de un caballero que cede el paso a una dama; en la sonrisa coqueta de esa dama que agradece el gesto con una inclinación de la cabeza casi imperceptible; en la concentración y el silencio con que un visitante contempla un cuadro, como si esperara que le revelase algún secreto; en el primor con que está atado el cordón de un zapato; en el susurro de dos amigos que intercambian una confidencia o una simple opinión; en la tos que se contagia y pasa de uno a otro como el testigo en una carrera de relevos; en la mosca que vuela y que se posa y que vuela; en la mota de polvo que flota en el contraste de la luz; y en esa luz, en fin, que riega el embaldosado como si fuese agua.

De pronto, una voz: un visitante trajeado, de mediana edad, recorría el museo sin cesar de hablar por su teléfono móvil. ¿Es que no podía postergar aquella conversación?, me preguntaba yo, indignado. ¿Es que no podía aquel hombre estar sencillamente en silencio ante un cuadro? Fui hasta aquel desconocido dispuesto a exigirle que prescindiera de su teléfono durante la visita. Y cuando estuve junto a él, oí que susurraba:

–Acabo de entrar en la Sala Klimt. Es muy luminosa. Estoy frente a un óleo titulado *Las amigas*, donde se distinguen dos mujeres, una desnuda y otra vestida. La desnuda me recuerda a ti.

Poco después, en otra sala, oí cómo decía:

–Ahora estoy frente a *Flota de guerra*, de Lyonel Feininger. Vimos algunas de sus telas en nuestro viaje a Múnich. Es un lienzo inquietante, Marianne. No sé si te gustaría.

Aquel desconocido hablaba por teléfono con una tal Marianne, que presumí que sería su novia o esposa, a quien iba contando, con el detalle que le permitía su elocuencia, cuanto pasaba ante sus ojos, tanto de los cuadros como del museo.

Al saber que éste era el tema de su conversación, mi actitud hacia aquel hombre cambió por completo. No sólo desistí de mi intención de pedirle que interrumpiera de inmediato la comunicación, sino que deseaba con vehemencia que la prosiguiese, para poder así continuar atento a la misma. Por otra parte, sus explicaciones eran mucho más interesantes y palpitantes que las de los guías.

También a mí –lo confieso– me habría gustado haber tenido entonces una Marianne a quien llamar, aunque sólo fuera para marcar su número de teléfono y susurrar:

–Hola, Marianne. Soy Alois. Estoy ante un cuadro muy hermoso. Me gustaría que estuvieras aquí para verlo conmigo.

O tal vez para decir:

–Hola, Marianne. Soy Alois. Estoy ante un hombre que habla por teléfono con su mujer y he pensado en ti.

Con estas memorias, de un simple y anónimo vigilante de museo, pretendo lo mismo que aquel enamorado del teléfono móvil: contar en voz

baja, a quien quiera leerme o escucharme, lo que he visto en veinticinco años, acompañado por los expresionistas. Como la maestra de escuela con quien topé años atrás en mi primera visita, como ella con sus niños, también yo quiero susurrar a mis lectores:

–¿No es bonito? ¿No es bonito?

•

Por su abultada joroba y la consiguiente deformidad de su cuerpo, un pobre viejo –que poco antes había entrado renqueante en mi sala– no podía sino mirar al suelo; los cuadros habrían tenido que estar colgados mucho más abajo para que hubiese podido disfrutarlos. Sin embargo, aquel anciano cheposo iba de uno a otro, guiado seguramente por un sexto sentido, propio de los jorobados. O quizá tan sólo por el ritmo de los demás visitantes, con cuyos pasos lograba orientarse. ¿Para qué habría ido al museo aquel viejo achacoso?, me pregunté hasta que, movido por la misericordia, me acerqué hasta él.

–¿Necesita ayuda? –le dije.

Mediante un gran esfuerzo, el jorobado giró la cabeza. Aquella simple articulación del cuello tenía que haberle resultado muy dolorosa.

–No es necesario, joven –respondió, salivoso.

Sus ojos no llegaron a cruzarse con los míos, tal era la gravedad de su dolencia.

–Se agradece, se agradece... –pudo añadir.

Le miré con compasión, casi con amor. ¿Qué habría venido a hacer al museo aquel hombre?, pensé. Y después, entre indignado y quejumbroso: ¿no podría hacerse algo en los museos por los jorobados?

Pocas cosas hay en la vida que me resulten más conmovedoras que ver a un hombre frente a un cuadro. ¿Qué estará mirando?, me pregunto cuando veo que alguien se detiene realmente ante alguno de los lienzos de mi sala. ¿Verá realmente lo mismo que yo?, querría saber también. Los hombres vienen a los museos en busca de belleza, y para mí no hay nada más emocionante que la búsqueda de la belleza. ¡Resulta tan estremecedor ver a

todos los visitantes aquí, en respetuoso silencio, mendigando su pequeña ración de belleza!

•

–Por favor, ¿la salida? –preguntó aquel viejo cheposo a dos vigilantes que conversaban animadamente en la sala contigua.

Observé con dolor cómo aquellos colegas –entre risitas, que a duras penas contenían– ¡le señalaban un camino falso! No comprendo por qué entonces no me acerqué hasta el pobre jorobado para decirle de nuevo:

–¿Necesita ayuda?

Tal vez habría visto una vez más cómo giraba la cabeza hacia mí, en incómoda y dolorosa compostura, para luego decirme, salivoso:

–Se agradece, se agradece...

56

Atraído por su potente zumbido, vi cómo una mosca de gran tamaño –sin duda mayor del habitual– se posó en uno de los lienzos de Paul Klee, donde resultaba muy visible, no sólo por sus dimensiones (tanto más sobrecogedoras, por no decir terroríficas, cuanto más reparaba en ella), sino porque avanzaba lenta y graciosamente sobre una superficie pintada de blanco. Desde aquel blanco –donde estuvo poco más de un minuto– la mosca pasó a una extensión rojiza, casi ocre, y también allí pude acompañarla en su trayecto (rápido en ocasiones, pero cauteloso siempre –como si, dotada de racionalidad, entreviera algún peligro–). Como había previsto, al final la mosca llegó al color negro de la tela, donde me fue casi imposible distinguirla y seguir sus movimientos. Para no perderla de vista, miré lateralmente, acercándome al lienzo todo lo posible. En cuanto di con ella (estaba tan inmóvil que parecía un elemento de la pintura, como una mosca pintada), me aproximé más aún, pero sin perder mi prevención. De alguna

forma, aquella mosca sabía que estaba siendo objeto de una atención especial, como prueban los juegos malabares y de equilibrio que hacía con las patas delanteras, que frotaba una contra otra con extraño furor.

Gracias a esta proximidad, pude percatarme por primera vez de su verdadero aspecto, asunto sobre el que –por la característica movilidad de las moscas– no había podido reparar hasta entonces: de su forma, de su color, de la maravilla de sus ya mencionadas patitas, finas pero eficaces, deslizándose sincronizadas sobre la tela pintada.

Por haber respirado ruidosamente a su vera o porque tuvo miedo de mi prolongada inspección –a la que, sin duda, no podía estar acostumbrada–, la mosca voló cuando menos lo esperaba, para detenerse poco después. Esta vez no lo hizo en el cuadro titulado *Ella ruge, nosotros jugamos*, de Paul Klee; prefirió posarse en su marco, por el que avanzó algunos centímetros. Y en esta ocasión no tuve tiempo de aproximarme, pues la mosca voló de nuevo; y mucho más lejos, como si pretendiera despistarme. Dio algunas vueltas sobre mi cabeza, describiendo primero círculos y luego en zigzag, con la clara intención de desconcertarme, ora aproximándose a los focos que pendían del techo, ora alejándose de ellos, quizás en busca de algún refugio en el que descansar de la vigilancia a que la había sometido. Pero no estaba dispuesto a que se me escapara, así que la seguí con la vista durante todo aquel largo vuelo; quizá también con la cabeza. No quería perderla, pero la perdí, si bien la recuperaría poco después. Aquél fue un vuelo de unos tres o cuatro minutos, no más. Hasta que, por fin, se tomó otro descanso: esta vez en el cuadro *Separación vespertina*, que tanto me gustaba. De ahí –donde estuvo poco tiempo–, la mosca pasó a la pared, por la que descendió en línea más o menos recta casi hasta el pavimento. Animado por el espíritu de competición, que nunca me ha sido del todo ajeno, yo quería que aquella mosca llegase lo antes posible al pavimento y hasta le daba ánimos en mi fuero interno para que se apresurase y no cesara en su empeño –como suele suceder con las moscas, que olvidan pronto todo lo que emprenden.

–¡Venga, venga, que sólo te quedan unos centímetros! –le decía yo, admirado por la rapidez y agilidad de sus patitas, finas pero recias.

Aun así, la mosca se detenía con frecuencia en cualquier punto de la

pared, ajena a mi reciente y apasionado interés. Desobedecía mis consignas e incluso retrocedía algunos pasos, seguramente a sabiendas de lo que me fastidiaba aquel estúpido e injustificado retroceso.

Un visitante que entró en mi sala logró distraerme y estimé incorrecto seguir en su presencia con mi entretenimiento, así que reprimí mis deseos hasta que estuve nuevamente solo. Pero, para entonces, mi mosca (ya era mía) había desaparecido. Para alentarme, me dije que aquel insecto no podía andar muy lejos. Miré en cada cuadro, en cada uno de los colores de cada cuadro, en cada marco, en cada pared –que exploré con suma minuciosidad–, en el techo incluso: nada, había volado; había perdido su compañía.

•

Hallándome al día siguiente una vez más frente a la *Separación vespertina*, vi a mi mosca en el punto exacto en que la había perdido la jornada anterior. Como si no se hubiera movido de ahí desde entonces, como si me hubiera estado esperando desde hacía veinticuatro horas.

–¡Ah! ¡Aquí estás! –dije.

Había empezado a hablar con ella.

Por un momento dudé de su identidad. No sabía si aquella mosca era «mi» mosca, es decir, la mosca-Klee –como di en llamarla–, o una mosca nueva. Las dudas surgieron porque la nueva mosca parecía más pequeña y torpe que la antigua, también más perezosa e indiferente hacia mí. Aproveché su inmovilidad y me acerqué hasta ella cuanto pude, temeroso de espantarla, ahora que conocía lo susceptible que podía llegar a ser. Y estuve observándola muy de cerca con la lupa que me había comprado para copiar al copista y que desde entonces llevaba en el bolsillo: la cabeza y el tronco, las alas traslúcidas, las patitas que movía en un milagro de sincronía. No había duda: era ella, la misma, la mosca-Klee, ¡la mía! Había pasado la noche allí, en la Sala Klee, concluí; y ahora estaba conmigo. Sentí una alegría honda e irracional, como si en lugar de encontrarme frente a una mosca –negra y horrenda–, hubiese hallado a un viejo amigo tras largos años de separación: un antiguo compañero de colegio, una novia de juventud... Como si hubiera

recibido una buena noticia: el viejo compañero quería verme; la antigua novia había estado todos estos años pendiente de mí...

Como si hubiera leído mis pensamientos y aprobase mi alborozo, la mosca-Klee abandonó en aquel instante la pared de la Sala Klee y, de un salto, se posó sobre mi mano derecha. Comprendí de inmediato que, a su modo –como no podía ser de otra forma–, aquella mosca deseaba entablar amistad conmigo. Al principio estuvo muy quieta, como si fuera a saltar sobre una presa; es posible que necesitara comprobar hasta qué punto yo era de fiar. Al constatar que no la espantaba y que, por ello, nuestra relación podía tener cierto futuro, la mosca-Klee se desplazó por uno de mis dedos. Durante los primeros segundos de aquel pequeño paseo por mi mano, mi mosca logró hacerme unas cosquillas irresistibles. Pero luego me acostumbré a esta sensación de cosquilleo y casi me gustaba. ¡Cuánto habría dado por poder acariciarla! Pero me contuve; sabía que no era oportuno o, al menos, no todavía.

Al igual que pocas semanas antes, cuando andaba ocupado con la montañita de polvo –que quizá por haber amado tanto terminaría por destruir–, también aquí fui yo el responsable de que, por algún movimiento involuntario, mi mosca se asustase y se alejara a una velocidad de la que nunca la habría creído capaz. Me aproximé hasta el lugar del techo en que se había detenido –inalcanzable para mí.

–Ven –dije.

Pero ella no quiso venir. Creo que tenía miedo.

Aquella mosca gorda y veloz –tan entrañable como horrenda– estuvo en mi sala nueve días, si bien sólo pude gozar de su presencia durante siete, pues otro empleado vigilaba la Klee durante el fin de semana. Aquellos siete días pude ocuparme de algo en lo que nunca había estado ocupado y en lo que nunca había imaginado que podría llegar a ocuparme alguna vez: la vida de una mosca, sus costumbres.

Finalizados esos siete días, la mosca-Klee desapareció para siempre de mi sala. Es posible que volase hacia otra de las salas del museo, a los cuadros de otro artista, con otro vigilante. O que se muriese de hambre (pues nunca la vi

alimentarse) o de cansancio (volaba demasiado), no lo sé. Pero sé que la busqué en vano durante varios días y que lamenté su marcha como se lamenta la partida de un amigo.

Bien es verdad que algunas semanas más tarde entró en la Sala Klee otra mosca, completamente diferente, casi la antítesis de la anterior: ésta, por ejemplo, era mucho más menuda e inquieta y, por ello, la perdía más a menudo. A causa de aquellos vuelos suyos, mucho más constantes y desgarrados que los de la mosca anterior, estimé a este insecto mucho menos. Además, esta segunda mosca sólo estuvo dos días conmigo. Y nunca fue «mi mosca», como la otra, a la que había dado en llamar mosca-Klee para distinguirla de todas las demás –que nunca recibirían de mí la dignidad de un nombre.

Supongo que son muchas las moscas y los insectos, de distintas clases, que he podido ver a lo largo de los veinticinco años durante los que he prestado servicio en las salas de este museo. Presumo que también habría, seguramente, una mosca-Macke en la Sala Macke, por ejemplo, y una mosca-Klimt en la Klimt, así como una mosca-Beckmann, en fin, y una Dalí. Sí, estoy seguro de que existe una mosca-Kokoschka, que vuela de retrato a retrato, y una mosca-Schiele, delgada y retorcida, y una mosca bailarina y soñadora en la sala de Chagall, volando junto a sus gallos y rabinos, en compañía de sus violinistas y recién casados. Claro que también podría ser que, tras estar conmigo, mi mosca-Klee pasara a la Sala Grosz y que se convirtiera entonces, para entretenimiento de su vigilante, en la mosca-Grosz; y que luego volara hasta la Heckel y a la Pechstein y a la Delaunay, para posarse allí delicada y pudorosamente sobre algún desnudo femenino.

Aunque todas estas moscas hayan existido, sólo cuando vigilaba en la Klee estaba preparado para maravillarme con una. Ahora que mi mosca se ha marchado de mi vida, creo poder adivinar lo que tanto me emocionaba cuando la veía. Ahora sé que lo que vi en aquella mosca –de apariencia insignificante– no fue sino la vida misma, agitándose para que mis ojos aprendieran a descubrirla. Ahora sé que aquella mosca era Dios: un Dios que vino a verme durante nueve días y que se posó en mi mano y que caminó a lo largo de mi dedo pulgar, un Dios que había tardado sesenta años en

reconocer. Así es: Dios mismo me estaba esperando en todas las salas del museo y en todas las moscas del mundo, sin cansarse nunca de emprender el vuelo para posarse después, con divina paciencia, en las superficies de las telas, para que fuese allí donde yo lo reconociera. En realidad, no creo que haya habido un acto más religioso en mi vida que el de la contemplación de aquella mosca.

Y séptima:
Gabriele Münter

Cuando un gran artista pinta un cuadro, no puede imaginar las horas que otros –los vigilantes de museos, por ejemplo– pasarán frente a él, bajo su influjo. Si esos llamados artistas supieran las miles de horas que pasamos los vigilantes de museo frente a sus cuadros, si supieran cómo y cuánto configuran sus obras nuestra forma de mirar –transformando así nuestros rostros–, dejarían para siempre de pintar o, al menos, pintarían mucho menos. Y es probable que, conscientes al fin de la gravedad de su misión, lo hicieran con mayor delicadeza y responsabilidad. En realidad, los pintores son unos completos irresponsables y tanto más irresponsables cuanto mayor es su talento y capacidad. Más aún: la irresponsabilidad suele ser un buen criterio para medir la grandeza de una inteligencia y el empuje de un talento.

Desde que supe que la Sala Klee era mi lugar en el mundo, que es tanto como decir desde que tuve noticia de que el anterior vigilante de la Klee, a quien había reemplazado, había vigilado esa sala durante veinte años –esto es, casi tantos como los que yo llevaba en el museo–, tuve el deseo, cada vez más acuciante, de conocer a este predecesor mío, por el que, como suele suceder con todos nuestros predecesores, no había manifestado hasta entonces ningún interés. Bien porque Paul Johannes Münter –que era así como se llamaba– no participaba jamás en las reuniones sindicales o porque yo mismo no era muy dado a descuidar mi propia sala y frecuentar el bar del museo, lo cierto era que nunca había coincidido con el vigilante Münter, a quien, al llegar a la Klee, tanto deseaba conocer. No es que pretendiera

agradecerle lo que, sin darse cuenta, había hecho por mí al cederme el puesto en su sala. Pretendía más bien –por extravagante que pueda parecer– contemplar su rostro, que después de tantos años en esa sala, y por estar precisamente allí, habría quedado configurado de una forma muy concreta.

Era imposible que el rostro de Paul Johannes Münter –a quien conocía sólo por el nombre y por el hecho de haber vigilado la Klee durante veinte años– hubiese quedado sin el influjo del genial pintor alemán. Es probable que nadie en el mundo sino el vigilante Paul Münter pudiese hablarme –y revelarme, aun sin hablar– cómo puede influir la obra de Paul Klee en la vida de un hombre. Consciente de cómo mi trabajo en la Klee había configurado mi rostro (al igual que años atrás lo había configurado Kokoschka –sobre todo por medio del retrato de Herwarth Walden, personaje al que misteriosamente muchos de los vigilantes que habíamos vigilado la sala-Kokoschka habíamos llegado a pareceros–), deseaba cotejar el rostro del vigilante Münter con el mío para comprobar si las arrugas de mi frente, así como las bolsas violáceas que ya se insinuaban bajo mis ojos, se parecían a las suyas o no. También necesitaba averiguar cómo serían mis futuras arrugas, en el supuesto de que también yo envejeciera en la Paul Klee, como preveía y deseaba. La hipótesis de que envejeciera del mismo modo y manera en que lo había hecho el tal P. J. Münter no parecía del todo descabellada, habida cuenta de que ambos habíamos visto los mismos cuadros durante años. Por ser éste el sentido más hondo de mis pesquisas, puede afirmarse que lo que anhelaba era verme a mí mismo –o a aquel que yo llegaría a ser– en mi predecesor: un hombre que ya había pasado por donde a mí todavía me tocaría pasar.

No pude dar con el vigilante Paul Johannes Münter, pero sí con su tumba. Al parecer, mi precursor había muerto pocos meses después de dejar su trabajo en el museo. Ante la noticia de esta muerte, lo primero que pensé fue en mi propia muerte: si él había fallecido en cuanto se había marchado de la Sala Klee –fuera de la cual, seguramente, no sabía ni quería vivir–, no resultaba improbable que yo fuese a correr la misma suerte en cuanto la dejara y me jubilase. El segundo pensamiento fue que sólo podría hacerme cargo de su rostro –del último de los que tuvo en vida– por medio de

fotografías, si es que alguna vez se había hecho algún retrato fotográfico y, lo que era igualmente importante, si es que había alguien que los conservara.

Sin dejar ver mi auténtico interés por el rostro del difunto Münter, y con muchas dudas respecto a que mi petición fuese atendida, me puse en contacto epistolar con la viuda de mi antecesor, a quien manifesté por escrito mi vivo interés por ver algún retrato de su malogrado marido.

—¡Ah, sí! —dije al ver por primera vez a la viuda de Münter a las puertas de mi casa, sorprendido de que hubiese respondido a mi demanda.

Porque el paquete que aquella dama tenía bajo el brazo no podía contener más que las fotografías de Paul Münter, cuyo rostro, finalmente, iba a conocer.

—Pase —musité esperanzado.

E invité a la mujer a que entrara.

•

A finales de los setenta y principios de los ochenta, estuvo a mi servicio un ama de llaves espantosa y vulgar. Para referirse a su cargo, aquella ama de llaves utilizaba la expresión «chica de servicio» —pese a no ser ya una «chica», sino una mujer entrada en años—. Por mi parte, persistí en hablar de ella con la clásica denominación de «ama de llaves», que a ella disgustaba por motivos que todavía desconozco y que, desde luego, no me supo explicar. Estuve con ella —o ella conmigo, o más exactamente en mi casa— hasta que me di cuenta de que no la necesitaba en absoluto, aunque no hubiera sido espantosa y vulgar. Fue entonces cuando la despedí y cuando me percaté de lo vulgar y espantosa que aquella mujer podía llegar a ser.

Bien por su movimiento de caderas, cuya cadencia y compás podía recordar remotamente al suyo, o por la novedad de una presencia femenina en mi domicilio —donde no entraba mujer alguna desde hacía años—, la viuda del vigilante Münter me recordó a la vulgar y espantosa ama de llaves que había tenido, sin necesidad alguna, a finales de los setenta y principios de los ochenta, cuya memoria parecía perdida en el tiempo. Esta imagen se esfumó por completo en cuanto la viuda tomó asiento justo en el sitio donde yo solía

hacerlo, frente al ventanal desde donde se divisa el museo. Ya fuera por sus manos, que agarraban con firmeza un paquete envuelto en papel de estraza, o por su mirada perdida, entre melancólica y apocada, me pareció entonces que de haberla visto así, justo así, Oskar Kokoschka no habría dudado un instante en retratarla.

–Parece usted un Kokoschka –dije entonces, sin pensarlo.

No me respondió, no sé siquiera si logró entenderme.

Hoy, aproximadamente un año después de los hechos que ahora narro, siempre que pienso en Gabriele y en mí juntos, pienso en un cuadro en el que aparecemos Gabriele y yo juntos. Pero también cuando pienso en Gabriele a solas, sin mí, la imagino en un cuadro en el que aparece Gabriele a solas, sin mí. La veo, en fin, como una obra de arte; y veo nuestra relación –dicho sea ya desde ahora– también como una verdadera obra de arte. Por eso creo que es inmortal.

Siempre sospeché que sería en el museo donde encontraría a mi futura esposa. Por eso, cuando veía en alguna sala a una mujer que me agradaba, me decía: ¿será ella? Pero no era ella, nunca era ella.

Al ver a la desconocida de la gabardina atravesando el patio de las columnas, pensé: «¿Será ella?». Meses después me daría cuenta de que, más que la mujer de mi vida, la dama de las columnas era algo así como un anticipo: un signo para que me mantuviera alerta.

A Gabriele Münter –la mujer de mi vida– pude encontrarla sin duda gracias al Museo de los Expresionistas, pero no en una de sus salas, como había imaginado, sino en mi propia casa, abrazada a un paquete del que no parecía estar dispuesta a desprenderse, tal era la fuerza con que lo agarraba. Quizá por su viudedad, o por ser algo mayor que yo –o, simplemente, porque los mejores dones nunca los reconocemos de inmediato–, no supe ver en el acto en Gabriele a la mujer que había esperado sesenta años. Tuvo que pasar algún tiempo hasta que me dije: es ella. Y quise decírselo de inmediato: «Eres tú, ¿no es cierto?».

Nada sucede exactamente como imaginamos; la imaginación nunca sabe ser tan espléndida como la realidad.

•

Cuantas más fotografías veía de Paul Münter (y Gabriele las tenía bien clasificadas y pegadas en un bonito álbum) y cuanto más tiempo permanecía contemplándolas –actividad de la que no me cansaba, quizá porque ahora son muy pocas las cosas que logran cansarme–, más lamentaba no haber conocido personalmente a quien había tenido tan cerca durante los veinte años en que vigiló la Sala Klee. Mi pesadumbre no se debía sólo a que el tal Münter compartiera conmigo mi asombroso parecido con el retrato de Herwarth Walden, a quien todos los vigilantes, en particular los de la Kokoschka, terminábamos por parecernos, como si el tal Walden representara la imagen arquetípica del vigilante ideal, sino a la indiscutible semejanza de sus facciones con las mías, sobre todo en las fotos en que el ex vigilante tenía mi edad actual.

A juzgar por las fotografías –que Gabriele extrajo con extrema lentitud del paquete del que parecía no querer desprenderse–, Münter y yo nos habíamos ido pareciendo gradualmente: quiero decir que, así como apenas nos parecíamos de jóvenes, cuando ni él a su edad ni yo a la mía habíamos ingresado todavía en el Museo de los Expresionistas, nuestros rostros se fueron igualando con los años, hasta que el parecido fue indiscutible al llegar a los cincuenta y nueve. Si nuestro proceso de acercamiento físico continuaba al mismo ritmo, dentro de unos años mi apariencia externa sería exactamente como la suya. En otras palabras: yo sería exacto a Paul Johannes Münter, me gustara o no. Si aquel hombre se parecía tanto a mí a los cincuenta y nueve o, para ser más exactos, si yo me parecía tanto a él cuando él contaba cincuenta y nueve años, después de veinte día tras día en la Klee, lo más probable era que cuando yo tuviera sesenta y siete –edad a la que falleció–, mi parecido con él fuera indiscutible: un auténtico fenómeno de circo, cosa que me divertía y desasosegaba al mismo tiempo.

Según pude comprobar, mientras pasaba las páginas del *Álbum del vigilante* –como ya desde entonces empecé a llamarlo–, las facciones de Paul Münter se habían dulcificado de forma paulatina hasta que, en las últimas

fotos, tomadas poco antes de su repentino fallecimiento, Münter parecía un auténtico iluminado: tal era la beatífica serenidad que reflejaba su rostro, por otra parte, típicamente germánico.

Tras mucho contemplar aquellas fotos –convencido al fin de que aquel álbum ajeno era, en el fondo, el propio–, reparé en que también de la viuda de Münter, hasta entonces muda y sonriente en su sillón, emanaba cierta serena complacencia aunque no del mismo modo que de su difunto marido, de cuyo rostro irradiaba una extraña luz interior. Gracias a esta cálida y acogedora luz, comencé a sentir hacia aquella mujer, ya desde el primer día, una alta consideración. Gracias a esta estima –además de por mi interés real por las fotos de Münter, que es tanto como decir por las mías–, di permiso a la viuda de Münter a que me visitara semanalmente, si es que le agradaba la idea. Un mes más tarde le sugerí que viniera dos veces por semana. Y poco después, en jornadas alternas. Propuse que viniese a verme los lunes, miércoles, viernes y domingos, día en que su visita, por estar yo más libre, era más larga.

Al final de aquel período de visitas –sin que habláramos explícitamente en ningún momento de ese absurdo régimen–, permití a Gabriele que me visitara a diario, como ella misma, un poco cansada de tanta formalidad, llegara a sugerirme. Claro que también yo la visitaba en su domicilio, sobre todo los días en que ella no venía al mío, si bien prefería que fuera ella quien viniese a mi casa, pues desde la suya no se veía el Museo de los Expresionistas –visión de la que, en modo alguno, ni siquiera por Gabriele, me quería privar.

Nunca admití que la había hecho venir con otra intención que la de ver las fotos del difunto Münter. Así que cada día Gabriele me sacaba, siempre del mismo paquete de papel de estraza, el *Álbum del vigilante* en cuanto tomaba asiento en mi sitio, junto al ventanal que da a la fachada trasera del museo. Yo se lo agradecía, pues tan intensamente como tiempo atrás había necesitado estar cerca del museo –o comprar libros de arte y de museos de arte–, me veía ahora urgido a estudiar una y otra vez aquellos retratos del difunto Münter, sobre todo los últimos que le hicieron, para así familiarizarme con un aspecto que, en el futuro, no podía ser sino el mío.

En cierta ocasión –y no sin una larga presentación para que se diera cuenta del valor de mi gesto–, le mostré a Gabriele lo que nunca había mostrado hasta entonces y lo que no había pensado mostrar nunca, puesto que constituía algo así como mi legado para la posteridad: el *Álbum del equilibrista*. Tal había sido la entonación de mis palabras, tal la solemnidad de la que había revestido mi discurso de presentación, que cuando finalmente tuvo mi *Álbum* entre sus manos, Gabriele me miró con agradecimiento profundo, casi enamorado, pidiéndome permiso con los ojos para abrirlo. Se lo di. Lo abrió y pasó las páginas de mi *Álbum del equilibrista* con la misma lentitud y el mismo amor con que días atrás, semanas atrás, yo mismo había pasado las páginas del *Álbum del vigilante* –que ella había depositado en mis manos, tras extraerlo con extrema lentitud de su paquete envuelto en papel de estraza.

Así las cosas, durante algunas tardes, pasamos del *Álbum del vigilante* al del *equilibrista*, pero luego volvimos al del *vigilante* y, poco después, una vez más al del *equilibrista*. Ella estaba sentada en mi sitio, frente al ventanal; yo frente a ella, también junto al ventanal. Entre ambos, sobre una mesa circular, descansaban los dos álbumes, cuyas páginas pasábamos en ese silencio inconfundible que precede al amor.

La tarde que me olvidé de abrir el álbum de Paul –sin que Gabriele se olvidara de traérmelo– y la misma tarde en que ella se olvidó de abrir el mío –sin que tampoco yo me olvidara de traérselo– llegó inadvertidamente, como llega todo lo bueno. Aquel atardecer no pasamos las páginas de nuestros respectivos álbumes como solíamos hacer, en silencio, o acaso con algún sencillo comentario. Nos limitamos a conversar amena y amigablemente.

Sólo a la hora de la despedida, mientras estrechaba su mano –conforme acostumbraba–, vi el álbum de Paul sobre la mesa, y sólo entonces me di cuenta de que había permanecido cerrado durante dos horas. Presumo que también fue entonces cuando Gabriele vio el *Álbum del equilibrista* bajo mi brazo; e imagino que también ella pensaría, entre avergonzada y contenta, que no se había acordado de él en las últimas horas ni una sola vez. Desde aquel día quedó claro que cuando me visitaba, lo hacía sólo por mí, por nosotros, lo que no impidió que ambos siguiéramos llevando, uno a la casa

del otro, nuestros respectivos álbumes durante meses, y que los pusiéramos sobre la mesita, uno junto a otro, tan cerca como en el fondo deseábamos estar ella y yo.

Ni Paul ni el equilibrista interferían nunca en nuestras conversaciones; de hecho, apenas hablábamos de ellos. Sin embargo, a los dos nos gustaba que estuvieran ahí, en sus respectivos álbumes, entre nosotros, como los compañeros discretos y silenciosos que siempre habían sabido ser. Al fin y al cabo, ellos habían sido quienes nos habían ayudado a conocernos. Ellos fueron los responsables de nuestra creciente estima y de lo que poco a poco fuimos descubriendo como los adolescentes que, por fortuna, todavía éramos: el amor.

58

El inicio de las relaciones amistosas y, finalmente, amorosas entre Gabriele y yo no significaría para ella ni para mí que nos olvidáramos de Paul Münter, aunque sí de sus fotografías, por las que admito haber perdido todo el interés. Ese interés lo perdí por completo el día en que acepté (y tuvieron que pasar varios meses) que el verdadero motivo de todas aquellas visitas –semanales, alternas y diarias– era conocer mejor a su esposa, de quien me fui prendando paulatinamente.

Hacia Paul J. Münter siempre guardamos –tanto Gabriele Münter como yo– la más alta consideración: tanto más alta, en mi caso, porque gracias a él había conocido a Gabriele, y tanto más alta, en el de ella, porque mi parecido con él iba haciéndose casi milagroso. Para ella, el encuentro conmigo era algo sobrenatural: era como si en mí hubiera reencontrado a su difunto esposo, sólo que bastante más joven –cosa que ciertamente prefería, por mucho que también le agradase el último y venerable aspecto que tuvo Paul.

Todos los sábados por la mañana Gabriele y yo íbamos al cementerio a visitar la tumba de mi predecesor, sobre la que dejábamos algunas flores que compraba su viuda y que yo disponía en un jarrón –quehacer en el que soy particularmente hábil.

Si mi rostro a los cincuenta y nueve años era tan parecido al de Paul Münter a los cincuenta y nueve años, y si los dos habíamos trabajado en el mismo museo y amado a la misma mujer, no puede extrañar que cuando visitaba su tumba tuviera la sensación de que estaba visitando la mía, aquella que sin lugar a duda tendría algún día, probablemente en el mismo cementerio, acaso junto a la de Paul, pues unidos como habíamos estado en vida –por Gabriele Münter y por Paul Klee–, era muy probable que también lo estuviéramos en la muerte, puesto que ésta tiende a hacer justicia allí donde la vida no ha sabido establecerla.

Poseído por la impresión de estar dejando ramos de flores sobre mi propia lápida, llegué a pensar en cuál de mis colegas sería aquel que, tras mi fallecimiento, se casaría con la viuda de Paul Münter, también entonces viuda mía. También este nuevo vigilante (mi sucesor en la Klee, y sucesor también en el amor a Gabriele) dejaría, probablemente, hermosos ramos de flores en mi tumba con la sensación de que los dejaba sobre la suya.

59

Al tener noticia de la existencia de una famosa pintora expresionista con el mismo nombre y apellido que Gabriele Münter, comprendí que debía recabar algunos datos sobre la vida y obra de esta artista, convencido de que por esta vía indirecta –absurda desde un punto de vista racional– obtendría alguna información sobre quien ya era mi amada y pronto llegaría a ser mi esposa. Preocupado por la existencia de una Gabriele Münter famosa –que hacía de la mía, inevitablemente, una Gabriele Münter secundaria o advenediza–, leí que la Münter pintora, por ejemplo, era de carácter reservado, como mi Gabriele; que también ella había tenido un amor desdichado en su juventud; que sus

progenitores habían pertenecido a la burguesía acomodada de Prusia, exactamente como mi Gabriele; y, en fin, otras tantas y reveladoras *coincidencias* entre ambas.

Bien porque iba en busca de esas coincidencias y sólo de ellas –tendencia habitual en todo enamorado– o porque realmente había una notable afinidad en el temperamento y la historia de las dos Gabriele, lo cierto es que tras la lectura de todas las biografías que encontré de la pintora –así como de los tratados teóricos en que se analizaba su pintura–, al estar frente a mi Gabriele tuve la impresión de que la conocía mejor. Cuando supo de mis métodos de investigación –alentados y sostenidos, como no podía ser de otra forma, por el espíritu del amor–, mi Gabriele sonrió como sonreía su tocaya, la pintora Münter. O, al menos, como sonrío en el retrato que de ella hiciera Kandinsky en 1916, gracias al cual sigue creciendo mi afición por el pintor ruso. Ante la similitud de aquellas dos sonrisas –que Kandinsky había sabido pintar y sobre la que yo me proponía escribir–, comprendí que entre las dos mujeres existía verdaderamente un vínculo secreto, en virtud del nombre que compartían.

Pero mi satisfacción ante el descubrimiento del misterioso lazo que unía a ambas entre sí se desvaneció por completo cuando la mía –no la de Kandinsky– se presentó en casa con una amiga.

–Mira, Alois –dijo mi Gabriele–, ésta es Gabriele.

En un primer momento, no di importancia al hecho de que aquella amiga –de aspecto muy diferente a mi esposa se llamara como ella. Pero, con franqueza, quedé desconcertado cuando supe que también esa buena mujer, como la pintora, se apellidaba Münter: era, pues, la tercera Gabriele Münter de la que tenía noticia.

–¡No puede ser! –exclamé.

Y las dos mujeres rieron, evidentemente satisfechas. Al parecer, les divertía compartir el nombre. Por sus múltiples gestos de complicidad y por sus constantes risitas –que empezaron con timidez para, al cabo, desembocar en carcajada–, era innegable que mi reacción fue justamente la que habían esperado. Me revolví incómodo en mi asiento mientras ambas reían como chiquillas: la mía en tonos graves y prolongados; la otra, en cambio, mucho más aguda y entrecortada. Éstas no fueron las únicas o principales diferencias

en su modo de reír, muy femenino en ambos casos: la primera, mi esposa, se echaba hacia adelante, tapándose la boca, llena de pudor, con el probable objeto de ocultar sus dientes, mientras que la segunda abría su inmensa boca con descaro, dejándome ver buena parte de su dentadura. Este contraste entre personas que compartían algo tan propio y genuino como el nombre llegó a confundirme. Pero afortunadamente ya no conocí a ninguna otra Gabriele Münter más, fuera o no pintora.

•

No me hacía muy feliz que mi prometida compartiera su nombre con otras mujeres; pero, más allá de este fastidioso hecho, lo que sí me proporcionaba gran felicidad, por contrapartida, era la sonoridad del nombre de Gabriele, así como la de su noble apellido. En efecto, yo decía «Gabriele, Gabriele» y me gustaba. Y luego «Münter, Münter», y también me gustaba. Y decía, en fin: «Gabriele Münter, Gabriele Münter» una y diez veces, como un estribillo, y entonces mi satisfacción era plena, pues si ya era buena la sonoridad de ambas palabras por separado, cuando las unía resultaba insuperable. En realidad, no sé qué habría hecho si el nombre de Gabriele Münter no me hubiera gustado.

Si el placer que obtenía al decirme las palabras «Gabriele» y «Münter» – fuese una tras otra o por separado– ya era grande de por sí, mucho mayor era cuando al nombre de mi amada añadía el mío: «Alois y Gabriele», por ejemplo, o «Gabriele y Alois», lo cual sonaba todavía mejor. ¿Podría alguien dudar –por mucho que pudiera haber otras Gabriele Münter en el mundo– que ambos habíamos nacido para estar juntos? Por mucho que hubiera existido Paul Johannes Münter, Gabriele Münter era definitivamente mi mujer.

He tenido que llegar casi a viejo para encontrar a la mujer de mi vida, si bien es cierto que Gabriele no es sólo la mujer de mi vida, sino también la de la vida del difunto Paul. Paul J. Münter y yo éramos hombres de una sola mujer; sin embargo, Gabriele Vogel, viuda de Münter, es, en cambio, una mujer de dos varones, al menos hasta el presente, pues nadie asegura que tras

mi fallecimiento –en caso de que acontezca antes que el suyo–, no pueda encontrar un tercer marido, sea vigilante de museo o no; o, incluso, un cuarto más adelante y otros tantos tras sus consiguientes defunciones.

No haber encontrado una compañera hasta los cincuenta y nueve años no ha sido para mí una fatalidad, como podrían imaginar aquellos que la han encontrado en su juventud. No digo esto sólo por la compañía y las atenciones que hoy me brinda y que presumo que seguirá prestándome en los años que me queden –los últimos, cuando la soledad sea más ardiente y mayor el desvalimiento. Hallar a Gabriele a los cincuenta y nueve ha sido bueno porque es así como he aprendido a esperar y, en consecuencia, a poder apreciar lo que se me estaba concediendo. Antes era demasiado pronto; incluso el año pasado habría sido demasiado pronto; todo amor antes de la vejez es, en el fondo, prematuro. Es posible que en otras épocas de la historia fuera diferente, pero la edad perfecta para el amor es hoy los sesenta años: nos ahorraríamos muchos sinsabores si comprendiéramos esto.

Si mi vida ha sido un camino hacia adelante –un crecimiento y no una degeneración–, no debo sorprenderme de que lo mejor (y Gabriele forma, sin duda, parte de ello) se me haya reservado precisamente para el final: estos últimos años en los que la soledad es más ardiente y el desvalimiento mayor. Así las cosas, atribuyo la grandeza de mis pequeños e incesantes descubrimientos (también el del amor) al hecho de haber estado recluido en un solo edificio durante buena parte de mis días, sin más distracciones que las pocas –y son demasiadas– que brinda una sala de museo. La sabiduría doméstica de la que ahora gozo (la única que me interesa) la atribuyo al simple hecho de haberme sabido sentar. Así es: todo consiste en saber sentarse. Tal vez mi padre quiso transmitirme esta enseñanza en sus últimos años, esos en los que mayor es el desvalimiento y más ardiente la soledad.

No es que Gabriele acompañe mis pensamientos, pues apenas la hago

partícipe de ellos; ni siquiera sabe de muchos de mis sentimientos, que hasta estas memorias nunca me había atrevido a compartir. Pero Gabriele acompaña a mi cuerpo, y eso –como he tardado toda la vida en comprender– es mucho más importante que cualquier sentimiento que yo pueda albergar y, ciertamente, que todos los pensamientos que se me hayan podido ocurrir. Prefiero mil veces que abracen mi cuerpo que mis ideas, si es que alguna vez he tenido alguna que se pueda considerar propia. La presencia silenciosa de Gabriele, constante y fiable, me complace mucho más que las palabras de acuerdo o desacuerdo que pudiera brindarme, en caso de que decidiese compartir con ella lo que siento o pienso. En realidad, nos enamoramos sin apenas hablarnos, sólo poniendo en nuestras manos nuestros respectivos tesoros, nuestros álbumes. Fue gracias, precisamente, a esas pocas palabras por lo que llegamos a enamorarnos.

Como nunca sabemos cuándo empiezan las grandes cosas –dado que no nos corresponde a nosotros la primera palabra, como tampoco la última–, no puedo determinar el momento en que puse mis manos sobre las rugosas manos de Gabriele. Tampoco puedo precisar cuál fue el instante en que pasamos de la amistad a eso que se llama amor, si es que en verdad son cosas tan distintas. Lo ignoro porque nuestro amor no suprimía la amistad, sino que la elevaba a su máximo grado y expresión. Pero no ignoro, en cambio, que las manos de Gabriele me gustaron desde el principio, cuando las vi agarrando con fuerza aquel paquete envuelto en papel de estraza; cuando las vi extrayendo el *Álbum del vigilante* con extrema lentitud; cuando esas manos tuyas, tan expertas, pasaron las páginas de mi *Álbum del equilibrista*; o, en fin, cuando quedaron en su regazo sin hacer nada, una sobre otra, serenas.

Las manos avejentadas de Gabriele me gustan sobre todo cuando reposan, pues en su inmovilidad transmiten un extraño e inconfundible vigor. Cuando reposan, esas manos tuyas me recuerdan a las mías –que también he colocado muchas veces una sobre otra, en busca de calor. Y, por supuesto, a las manos de Paul Münter, a quien no tuve el gusto de conocer, pero a quien puedo imaginar sin dificultad con las manos en esa misma posición.

Una tarde de julio –las manos de Gabriele junto al *Álbum del equilibrista*, las

mías junto al *Álbum del vigilante*—, una voz que era la mía dijo de pronto «te amo» sin dejar de mirar sus manos. Había pasado tanto tiempo desde que había pronunciado estas dos palabras, tan elementales y necesarias, que ya no recordaba si realmente las habría dicho alguna vez. Tras mi declaración, las manos de Gabriele Münter se movieron ligeramente; de no ser porque las estaba mirando con el ardor que caracteriza a los enamorados, no habría advertido su ligerísimo temblor. Pero aquellas manos habían acusado el impacto de mis palabras: era así —pensé— como convenía interpretar su turbación.

—También yo te amo —me dijo entonces ella, y comprendí (sus manos habían empezado a acercarse a las mías) que finalmente llegaba a tierra firme tras una travesía de cincuenta y nueve años; comprendí, en fin (mis manos habían empezado a acercarse a las suyas), que sólo merece la pena aquello a lo que precede una larga espera.

Ella tomó entonces mi mano, la aproximó hasta sus labios y la besó. ¿Cómo expresar lo que sentí al ver aquella mano blanca sosteniendo la mía, tan oscura? ¿Cómo describir el contacto de sus labios de mujer en mi piel arrugada y marchita? Vi cómo mi mano subía muy despacio entre las suyas, acercándose a sus labios; y vi también cómo esos labios suyos se acercaban a mis manos, incapaces de esperar a que éstas llegasen a donde querían. Y no sabía qué me gustaba más: si el movimiento por el que las manos subían hasta la boca o aquel por el que ésta bajaba hasta las manos; ni siquiera sabía si prefería estos prometedores movimientos iniciales o el beso en sí, tan deseado.

Después, el beso. Pequeño. Tímido. Exacto. Gabriele y yo éramos, finalmente, los jóvenes que estábamos llamados a ser.

Tuvo que pasar mucho tiempo hasta que me atreví a enseñar a Gabriele la foto que me hizo la francesita en la Sala Klee: una imagen que llevaba

celosamente en mi cartera de bolsillo, pese a la aparente intrascendencia del episodio. Esconder aquel recuerdo de la pequeña Yvonne se me antojaba una infidelidad, inocente y pueril si se quiere, pero indigna e indebida. No haber hablado nunca con Gabriele de la muchacha probaba mi culpabilidad. Así que –preparando bien qué le diría–, decidí mostrársela en la primera ocasión propicia, temeroso de que mi francesita, por desconocida que le resultase y por lejos que estuviera, pudiera despertar sus celos de mujer.

Tras relatarle cómo había llegado aquella vieja fotografía hasta mí, la puse en sus manos. Me sentía azorado como el escolar a quien su maestro sorprende en una travesura, intranquilo por haberle ocultado uno de mis más íntimos secretos. La foto había amarilleado por los bordes y, por la frecuencia con que la sacaba de mi cartera, se había rajado por la parte superior, aunque el roto no llegaba a tocar, por muy poco, la figura de la retratada. Gabriele estuvo mirando aquella foto durante mucho tiempo: un tiempo que se me antojó desmedidamente largo; y en un silencio expectante que me hacía sufrir, impeliéndome a preguntar: «¿Qué te parece?». Pero me contuve, atormentado por el posible rechazo que le merecería aquella ingenua y fugaz relación.

–Es muy guapa –dijo Gabriele al fin, mientras me devolvía la foto. –Y todavía–: Me alegro de que hayas sido tan feliz.

Guardé con cuidado la fotografía en mi cartera para que no siguiera rajándose por la parte superior. Deseaba que Gabriele comentara algo más y guardé silencio para que pudiera hacerlo: necesitaba que manifestase más claramente su aprobación, que se alegrara conmigo de una imagen que – como una estampa religiosa para un creyente– había sostenido mi esperanza durante años. Pero Gabriele no añadió ni una palabra más.

–Es muy guapa. Me alegro de que hayas sido tan feliz.

Con aquellas dos frases, dulces y exactas, había dictado su veredicto.

–Apenas la saco ya de la cartera –dije al fin, sin atreverme todavía a levantar los ojos.

Al escuchar aquello, Gabriele rio abiertamente y, por un momento, me pareció oír en su risa la risa de mi joven y adorable francesita.

Deseoso de que Gabriele viera dónde había trabajado durante veinticinco años –y que lo viera con mis ojos y de mi mano–, un luminoso domingo de abril nos encaminamos juntos al museo, risueños y expectantes. No ha pasado un año desde entonces y era la primera vez que, en veinticinco años, iba al museo sin mi uniforme. ¡Sin mi uniforme! Tuve que sentirme tan diferente aquella luminosa mañana de abril que, fuera porque iba de paisano o porque estaba pletórico, el caso es que... ¡no fui reconocido por ninguno de mis colegas! Ni siquiera me identificaron en la portería o en el guardarropa, donde fuimos atendidos como dos visitantes más. A causa de este trato neutro y formal, durante los primeros minutos me comporté ¡como si no conociera el museo en absoluto! Vagaba de sala en sala como si fuese un turista desorientado; y no me ofendió que compañeros con quienes me veía a diario desde hacía años no supieran ver en mí a quien ya habían visto tantas veces. No se lo reprocho: toda la personalidad del vigilante, o al menos buena parte, está en el uniforme, según había presentido siempre. Sin mi uniforme – gracias al que había hecho tantas excursiones por mi pantalón–, yo no era ya quien había sido; sin mi chaqueta de funcionario, sin mi gorra de plato, ataviado con aquel traje de domingo y con una mujer a mi lado, podía inventarme una vida distinta.

En verdad, no fue todo gracias al uniforme o, mejor dicho, a su ausencia. También influyó que Gabriele estuviera junto a mí, cogida de mi brazo. No puedo recriminar a quien viéndome siempre solo y de uniforme no fuera capaz de reconocerme acompañado y sin él. Junto a la excitante clandestinidad que me daba mi anonimato, sentía una alegría indescriptible por el calor que me brindaba la mano de Gabriele, que apretaba cariñosamente mi brazo poco más arriba del codo. No sabía qué me hacía más feliz: si llevar a Gabriele del brazo o dejar que fuera ella quien me llevara a mí. Por eso, para secundar la grata sensación de orgullo que me invadía, era yo quien la guiaba a veces, para al cabo dejarle a ella la

iniciativa. ¡Me sentía tan orgulloso de ser amado, de ser guiado, de poder amar y guiar! ¡Y vez sentí ese estúpido deseo, tan comprensible, de quien quiere mostrar al mundo el trofeo de su amor. ¡Miradme! ¡Soy yo!, tuve ganas de gritar. ¡Y esta es Gabriele, mi mujer!

Aquel luminoso domingo de abril no hice con Gabriele un trayecto arbitrario, ni siquiera el itinerario oficial –sugerido en su día por el pequeño señor Kriegemann–, sino uno de carácter más íntimo y personal: el que yo había transitado en los veinticinco años transcurridos entre aquellas paredes. Y concentré en pocas horas para ella lo que yo había vivido a solas en muchos años.

Subida la escalinata de la fachada principal y traspasadas las puertas giratorias, le señalé las lámparas que cuelgan como excrecencias del techo de la nave abovedada. Poco más tarde hablaría con Gabriele de la vigilante de los caramelos para la tos, en cuya mirada hallé el agradecimiento más profundo e irracional; y del jorobado de Coblenza (¡se agradece, se agradece!), salivoso y burlado; y de mi ángel rubio y fugaz, a quien finalmente había conseguido atrapar –como probaba el hecho de que ella caminara junto a mí, agarrada con fuerza de mi brazo.

Pronto llegamos a la Sala Macke, donde mostré a Gabriele la ventana desde la que se divisaba el patio de las columnas y le indiqué el punto en que aparecía la mujer de los tacones –así como la columna tras la que desaparecía, exactamente a las diez de la mañana.

Pasamos enseguida a la Kandinsky, que había dejado de ser la Sala Kandinsky para albergar la obra de Munch, pues una vez más habían cambiado la distribución –como solía suceder con los Kandinsky y los Munch, a los que no acababan de encontrar su lugar–. Como bien sabía mi padre –que pasó buena parte de su vida cambiando los cuadros de sitio–, en otras paredes, con otra luz, a otra altura, los cuadros dejan de ser los mismos. Los de Munch en la Sala Kandinsky, por ejemplo, ya no parecían los de Munch. Pero a Gabriele le gustaron de igual modo. Tanto a Paul Johannes como a mí –sus «maridos», como a ella le gustaba llamarnos– nos había conocido gracias a esos cuadros, por lo que Gabriele sentía hacia ellos un

respetuoso agradecimiento.

A falta de los Kandinsky, fue ante los Munch donde relaté a Gabriele el episodio del casillero vacío y el del director invisible, así como algunos pormenores de mis torpes inicios como detective, en pos del misteriosísimo secretario de nariz aguileña, a quien siempre recordaré como el doble agente. Fue allí, en la Kandinsky, donde hablé por vez primera de los graciosos saltitos de baile de Arnheim Klappsch, del llanto desgarrador de Herta Loeffler –frente al tranvía 46–, de la tabernera Kollwitz, esposa del patrón Moritz, el de la Franziskaner, una mujer hacia quien me había sentido inexplicablemente atraído durante aquella época de investigación policial.

Tras justificar como pude mi irremediable fracaso como detective (y todo poeta es un detective fracasado), una vez que hube relatado la anécdota del ingeniero Rihs –aquel hombre enjuto, siempre vestido de blanco, que afirmaba no estar preparado para dejarme entrar en su negocio de colorantes–, pasamos a la Sala Beckmann, donde recordé el altercado de las toses, la provocación de las ventanas y la polémica de los trípticos, historias todas tan lejanas como imborrables para mí. Le expliqué acto seguido la tesis de Maxglan, la de Sinclair y la de Henn, y le informé de quién era el pequeño y odiado señor Kriegemann y de cómo se le negó –no sin afán de revancha– su ingreso en el sindicato de vigilantes. Como si hubiera podido oírme, fue el propio Kriegemann quien apareció en aquel instante en el umbral de la Max Beckmann, que atravesó como acostumbraba, con gran rapidez.

–Es él, ¿no es cierto? –me preguntó Gabriele.

Y asentí, y sonreí –creo– como lo hacía el propio Kriegemann, enseñando su dentadura amarilla.

Antes de pasar a la Kokoschka, indiqué a Gabriele dónde estuvo instalado el buzón de sugerencias; y ambos formulamos en secreto, sin necesidad de escribirla ni de expedirla, nuestra sugerencia particular.

De tanto mirar el retrato de Lotte Franzos –ya en la Kokoschka–, Gabriele empezó a parecerse a ella. Y luego a Bessie Bruce, y hasta a Herwarth Walden (como yo mismo y todos los demás vigilantes –como si el tal Walden encarnara al vigilante modélico y universal, en el que todos los vigilantes del museo podíamos reconocernos–). Enseguida comenzó a parecerse a Anton

von Webern, con quien, francamente, tenía muy poco en común; y fue entonces cuando le hice partícipe de algunas de las historias que inventaba para los visitantes de mi sala a partir de sus conversaciones, así como de mis interminables cábalas sobre lo que une y diferencia a la raza humana.

Fue allí, en la Kokoschka, ante sus famosos retratos, donde le hablé del viejo copista que movía el caballete con gran ímpetu hasta colocarlo en la posición justa, y de cómo abría sus tubitos de pintura con sus manos de puercoespín, para luego sonreír al explorar los lienzos con su lupa: una lupa que ya es para mí el símbolo perfecto del amor al arte y a la obra bien hecha. Los ojos se me humedecieron al recordar al viejo copista en su sillita de tijera, preparando su paleta con amor –el único modo en que debe ser preparada–. Y al acordarme de cómo ordenaba sus pinceles, de mayor a menor grosor; y de cómo se quedaba obnubilado ante las cuadrículas de su lienzo y ante su pincel, que mojaba con reverencia litúrgica en el frasquito de aguarrás.

Todavía en la Kokoschka (sin lograr que el recuerdo del copista me abandonase, pues la sombra de este hombrecillo –¿o debería decir su luz?– nunca ha dejado de afectarme), le hablé a Gabriele del niño Andrei –el hijo de Von Jawlensky–, al que tuve secuestrado en mi taquilla; y de cómo retumbaban las perchas en el guardarropa vacío, tras la trágica muerte de Herta, desnucada en su bañera. Pero esto fue ya en la sala dedicada a Mondrian, donde pude ejercitarme con gran provecho en el arte de la conjetura.

Fue aquella la época en que creció mi colección de libros de arte y sobre museos de arte; y cuando me entretuve en imposibles ejercicios de cálculo sobre las baldosas del pavimento, obteniendo siempre diferentes resultados; y cuando apareció en el techo una canica, un mapa de Alemania, de Italia, un personaje con sombrero y melena, un niño con zancos al que dos arrogantes albañiles cortaron esos zancos y sajaron las piernas, y el cuerpecito entero para pintarlo de blanco –de uno de los muchos blancos que había en el museo.

–¿No es bonito? ¿No es bonito? –llegué a susurrarle a Gabriele, como en su día dijo una maestra de escuela a sus niños.

Incluso llegué a esconderme de ella durante algunos segundos, como hiciera conmigo veinticinco años antes, veintiséis, un hermoso ángel rubio.

En la misma Sala Mondrian invité a Gabriele a tocar la pared y a que viajara por los montes y valles de mi pantalón, junto a mi excursionista invisible –que aquella mañana de abril, casi al final de nuestra visita compartida, se deslizaba por la falda de mi amada y escalaba hasta la cima de sus rodillas para precipitarse luego por el abismo y estrellarse contra el pavimento o, por el contrario, para dar un doble salto mortal (¡hop, hop!).

Para que Gabriele pudiera ver y sentir todo aquello –para que supiera que el tiempo puede detenerse sólo con sentarse y cerrar los ojos–, rogamos al vigilante de la sala que nos permitiese acomodarnos un momento en su puesto. Acostumbrado como estaba a las más variopintas extravagancias por parte de la gente, el vigilante Diederich Bruckner nos obedeció sin rechistar, curioso y sorprendido nuestra petición.

Cuanto más eran los misterios y milagros que compartía con mi mujer, tanto mayor e insoportable era mi amor por ella, por el museo mismo: por la montañita de polvo, ahora desaparecida; por mi *Álbum del equilibrista*, en eterno diálogo con el *Álbum del vigilante*; por el gran ventanal de la Sala Matisse, frente al que siempre había dos o tres vigilantes silenciosos, enmudecidos. Y ahí llegamos Gabriele y yo al final de nuestro itinerario por los expresionistas. Y fue allí donde al fin dejé de hablar, consciente de que al igual que con las palabras –acaso mejor– también podía amarse con los silencios, en la pura contemplación. Por eso mis ojos se fueron encendiendo –y creo que también los suyos–; y mi rostro se fue iluminando –y también el suyo–; y nuestras manos se buscaron nerviosas para unirse al encontrarse, en ese ademán, único y universal, por el que dos se hacen y son uno.

Si pudiese trabajar en este museo otros veinticinco años, seguramente continuaría descubriendo otras tantas compañías secretas, quizá todavía más que en los años anteriores, pues ahora soy un verdadero experto en detectar presencias. Ahora me doy cuenta de lo acompañado que he estado siempre: siempre he tenido la sombra de los objetos, las voces de los visitantes, mi reflejo en un cristal; siempre he gozado de una figura femenina atravesando el patio de las columnas, de un papelito con un nombre y una dirección, de

una guardarropera que me esperaba rodeada de perchas y de un niño secuestrado en mi taquilla. Por si esto fuera poco, he probado las deliciosas salchichas de un vendedor ambulante; he contemplado miles de bodegones distintos en el escaparate de Herbert Lehman; y he admirado, con la lupa en el bolsillo, el generoso arte del copista, tan anónimo como necesario. También he aliviado la pesadumbre del pequeño señor Kriegemann; he hecho excursiones por mi pantalón y, en fin, he visto a Dios mismo en una mosca que vino a visitarme a mi sala durante nueve días. Con todo esto, y con todo lo que me quedaría por escribir para hacer justicia a la vida no podría decir que mi existencia ha sido la de un solitario.

Gabriele y yo caminamos todavía largo rato, pero ya no como el resto de los visitantes y ni siquiera como el resto de los humanos. Como la noche en que, rodeado por fantasmas, patiné de sala en sala –liviano e inmortal–, también aquella mañana de abril (fuera brillaba un sol enloquecedor) tuve la impresión de que perdía peso y..., sí, ¡tanto Gabriele como yo comenzamos a volar! ¡Sí, volábamos! A poca distancia del suelo al principio –es cierto–, pero enseguida a un metro de altura, a dos, casi tocábamos el techo, pero sin que esto lograra sorprendernos. Volábamos con toda naturalidad: gráciles, elegantes, como auténticos profesionales del vuelo en los museos. Volábamos tomando las curvas a gran velocidad, sin miedo alguno, a sabiendas de que habíamos nacido para ello y de que ése era, después de todo, el orden natural y bueno de las cosas.

Atravesamos la Sala Feininger por los aires, y la Schiele, tan peligrosa, y la Klimt, cuyos cuadros mostré a vista de pájaro como si yo mismo fuera su propietario. Mostraba cada lienzo como si yo fuese quien lo hubiera pintado; y el arquitecto que hubiese construido el museo siglos atrás. Como si el amor me hubiese hecho consciente, finalmente, de quién era yo en realidad.

Volando, planeando, llegamos a la Sala Klee, al cuadro donde descubrí que Dios estaba en una mosca, que Dios era esa mosca, que bien podía Dios –si es que era Dios– convertirse en una mosca.

También yo, como Gabriele, debía mucho a Paul Klee: mucho más de lo que el propio pintor habría podido imaginar nunca, y mucho más,

seguramente, de lo que pudieran deberle sus más incondicionales admiradores. De modo que de ahí en adelante y gracias a él, seguimos el vuelo los tres juntos: Gabriele, la mosca-Klee y yo. Volábamos como si nos conociéramos desde los orígenes del arte, desde los albores del mundo, en medio de cabriolas, posándonos donde nos venía en gana, para descansar, para contemplar, para jugar y escuchar el sonido del silencio, que es el verdadero sonido de las cosas.

Y así estuvimos hasta llegar a la nave de techos abovedados, donde dimos algunas vueltas en torno a las lámparas que cuelgan como excrecencias. Y al final, llegados a la puerta giratoria –que giraba, como tantas veces, sin nadie dentro–, salimos mágica y silenciosamente como los ángeles rojos y amarillos de Chagall.

63

De camino al museo, frente a un campo de fútbol encharcado, cada mañana topaba con un establecimiento de comestibles que me despertaba el apetito como ninguna otra visión lo había logrado antes. Mis jugos gástricos protestaban ruidosamente antes incluso de que pudiese ver el escaparate de aquella tienda, donde se mostraban los quesos más apetitosos y los jamones más tentadores que haya visto jamás. Cuando llegaba frente al escaparate de Lehman –propietario de aquel negocio–, aunque no lo quisiera, aunque hubiera decidido pasar de largo, terminaba por detenerme como un chiquillo ante una tienda de golosinas o un almacén de juguetes. Ya bajo el poder de la gula, miraba con delectación los alimentos que aquel comerciante –una de las personas con más sentido artístico que haya conocido nunca– había colocado en su escaparate de la forma más atractiva y original.

En efecto, el comerciante Herbert Lehman –a quien he conocido este año y con quien, en cierto sentido, puede decirse que he entablado amistad– estaba consagrado en cuerpo y alma a su establecimiento y, más en concreto, a la preparación de su escaparate, al que dedicaba todos los días casi una hora

para que su aspecto atrajera la atención de los clientes. A las cinco y media de la mañana, ataviado con su sempiterno mandil, Lehman abría su comercio entre cancioncillas y sonoros bostezos. Acto seguido, como si de un artista se tratase, apilaba las latas de conserva en altísimas pirámides; componía soberbias cestas de fruta –sobre todo con naranjas, manzanas y piñas, pero también con plátanos y uvas, consiguiendo las combinaciones de color más bellas y alegres–; abría y partía tabletas de chocolate, y las desperdigaba por aquí y por allá, de forma que el transeúnte desprevenido, y aun el avisado, no pudiera sino detenerse ante ese escaparate para finalmente entrar en el negocio y comprar allí algún producto (muchos, por lo general).

Porque tal era el primor con que aquel comerciante preparaba el escaparate de su tienda, tal la altura y tales las figuras geométricas que conseguía con sus latas de conservas que, con frecuencia, yo deseaba ir de mi casa al museo y del museo a mi casa sólo para disfrutar de la visión de aquellos bodegones –auténticas obras de arte, dignas de cualquier museo.

Por ser limitado el número de comestibles de que dispone un comerciante en su establecimiento, limitadas tendrían también que ser las combinaciones compositivas de esos mismos alimentos en un escaparate que –por espacioso que pudiera ser y por aprovechado que estuviese hasta el último rincón– tenía después de todo unos límites bien acotados. Sin embargo, los bodegones de Herbert Lehman no sólo regalaban la vista de los transeúntes ocasionales (y raro era quien, al verlo por primera vez, pasara de largo), sino que lograban sorprender a los clientes fijos e, incluso, a los más veteranos. La verdad es que nunca se podía adivinar qué expondría Herbert aquella mañana en su escaparate: cereales, refrescos, garbanzos, bombones, pescados... Y tan intachables eran aquellas composiciones en su exuberancia (no había nada que añadir o quitar) como en la sobriedad –y es que había días en que el escaparate parecía casi vacío, estrategia escenográfica utilizada por el comerciante Lehman para mostrar más expresivamente las propiedades de los pocos alimentos expuestos.

Tal era el apetito que aquel hermoso escaparate lograba despertar en mí que, a mi regreso del trabajo, incluso estando el local cerrado, con el escaparate cubierto por una mampara, se avivaban mis jugos gástricos, quizá

por el mero recuerdo de lo que en él había visto por la mañana. Sin ánimo de exagerar, puedo afirmar que el escaparate de aquel establecimiento me atraía más que la mayor parte de los cuadros expresionistas y mucho más, ciertamente, que los alimentos que tenía en mi casa, los cuales, incluso cuando los había comprado en la tienda de aquel comerciante-artista, carecían de todo atractivo, bien por su aislamiento (en el establecimiento cada alimento reforzaba el esplendor de los demás) o porque yo no sabía colocarlos tan artísticamente como Lehman. No debía entrar, lo había comprobado: en ningún caso debía ceder a la tentación.

Para evitarlo –tanto a la ida al museo, por las mañanas, como a mi regreso al atardecer– cruzaba a menudo a la acera de enfrente, para así sobrellevar mejor los irresistibles reclamos del tal Lehman, hábil, probablemente, como ningún otro comerciante en Alemania. Todo en vano. Pese a la mucha gente que debía atender tras el mostrador, su propietario me descubría siempre, ¡y hasta me hacía señales desde lejos! Tal era la insistencia y el entusiasmo de aquellas señales, tal el afecto y la alegría que transmitían, que yo siempre terminaba por claudicar y entraba, vencido por la amistad ya que no por el hambre. Bastaba que pusiera la mano en el pomo –la puerta tenía una campanilla que avisaba de todas las entradas y salidas–, para que el comerciante Lehman se pusiera a reír, sin motivo alguno, sólo porque sí. Era patente cuánto disfrutaba con su oficio; se veía que era un artista y que trabajaba para que la gente fuese más feliz.

–¿Qué? Al museo, ¿no? –me decía entre risas.

Y yo a él:

–Y usted en el establecimiento, ¿no es así?

Ambos sabíamos bien la respuesta a estas preguntas, pero las formulábamos pese a todo: él, riendo tras el mostrador; yo, obnubilado por las cestas de verduras, cuyas piezas refulgían como si Lehman les hubiera sacado brillo una a una.

Tras decirme: «¿Qué? Al museo, ¿no?» y responder yo: «Y usted en el establecimiento, ¿no es así?», con frecuencia me quedaba preso del atractivo que todos los comestibles del sello Lehman, tan bien expuestos, ejercían sobre mí. Aquella fascinación era tan poderosa que –tras no pocos devaneos

por los pasillos de la tienda—, terminaba por comprar algún alimento, no sin antes admirarme del cálido y agradable olor que me acogía en aquel local, impidiendo que me marchara pronto.

Admiraba sobre todo las composiciones que Lehman hacía con sus latas, meritorias desde todo punto de vista: parecía que aquellas torres se desmoronarían de un momento a otro, que no era posible que alcanzaran tanta altura —con las extrañas figuras que componían— sin una estructura oculta que las sustentara y que consintiese sus complejísimas formas. Como es natural, aquellas imponentes arquitecturas atraían a toda la chiquillería del lugar, la cual —como yo mismo— no podía sino apreciar la paciencia y habilidad de Lehman para ofrecer en su escaparate (¡todas las mañanas!) una obra de ingeniería distinta.

—¿No le da pena deshacer lo que tanto le ha costado? —le preguntaba, en las pocas treguas que le concedía su clientela.

Pero él no respondía. Tan sólo reía y jugaba con una de sus manzanas, lanzándola de una mano a la otra con notable fuerza. Mi deseo de interceptar el recorrido de aquellas manzanas era cada vez mayor, casi irresistible. A veces, Herbert mordía esas manzanas suyas: sólo un mordisco, quizá dos; y luego las dejaba en algún rincón de su tienda —en la báscula, sobre las cajas, sobre el mostrador— para coger de inmediato una nueva con la que recomenzar el juego. En realidad, más que comerciante —más incluso que un diseñador de bodegones efímeros—, creo que Herbert Lehman era sobre todo un jugador.

Junto con las inmensas posibilidades compositivas que encerraba el mundo de las latas de conserva, a los chicos del barrio les llamaban la atención los juegos de manos que Herbert Lehman hacía con sus manzanas, tan rojas y redondas como no creo que puedan existir en otra tienda de Alemania. Y es que Lehman solía tener siempre una manzana en la mano o en el bolsillo de su sempiterno mandil; con ella jugaba mientras conversaba con sus clientes, arrojándola con fuerza de una mano a la otra sin que jamás se le cayera. Claro que también las lanzaba al aire, a gran altura, casi hasta tocar el techo, pero sin golpearlo nunca, y las recogía cuando ya parecía que se le iban a caer o, por el contrario, que se habían quedado milagrosamente

suspendidas en el aire. Agradecido por la generosidad y el entusiasmo de su público infantil –que aplaudía sus proezas con frenesí–, a veces extraía del bolsillo de su mandil una segunda manzana, y hasta una tercera, practicando sorprendentes juegos malabares que revelaban su pasado circense.

–¡Qué bien juega con las manzanas! –proclamaban los niños boquiabiertos.

Y yo mismo se lo dije alguna vez, fascinado por su habilidad.

Como es obvio, yo no era el único adulto que iba a su tienda para verle jugar con sus manzanas o para admirar la soberbia presentación de sus comestibles. Muchos entraban sólo para reírse con el abnegado y gentil propietario de aquel establecimiento. Incluso los días que me proponía de forma expresa resistir a su contagiosa risa, conseguía hacerme reír.

Le agradaba la concurrencia, eso lo sabíamos todos: el rostro se le iluminaba cuando la gente se agolpaba tras su mostrador, con las manos extendidas para pagar lo que habían comprado. O acaso sólo con los ojos abiertos desmesuradamente, sin poder decidirse. Para disfrutar de esta visión el máximo tiempo posible, Lehman atendía a su clientela bastante despacio.

–¡Qué hermosura! –decía en esos casos entre dientes, dejándome adivinar lo inmensamente feliz que era aquel hombre, tan sencillo como excepcional.

Sí, Herbert Lehman era muy feliz en aquel mundo de colores y de olores, en aquel mundo tan creativo como yo no podía imaginar que pudiera serlo una simple tienda de comestibles. Daba gusto verle tan satisfecho de sí, tan conforme con lo que la vida le había deparado.

–¡Sus bodegones tendrían que estar en un museo! –le decía yo en esas ocasiones; pero él no me contestaba y se limitaba a reír.

Después de toda una vida entre comestibles, por las conversaciones que mantuve con él, puedo asegurar que Herbert Lehman comprendía bien no sólo las propiedades digestivas de todos los productos que vendía, sino, por decirlo así, el concepto metafísico de cada alimento, al que trataba como si realmente tuviera alma o conciencia. ¿Por qué no vendrían los muchos pintores de bodegones a contemplar el escaparate de Herbert y aprender así, de una vez por todas, un poco del arte de la composición, disciplina en la que aquel comerciante, nacido en una aldea de Maguncia, era un auténtico

maestro?

Por las tardes, cuando podía quedarme en la tienda más tiempo, me admiraba de las muchas actividades que Lehman desempeñaba en su negocio sin dar muestras de cansancio, posiblemente porque amaba su oficio como pocos el suyo: descargaba del camión del abastecimiento pesados sacos y cajas, que arrastraba al almacén en un carrito de ruedas de neumático; clasificaba frutas y legumbres –arrojando a un cesto las podridas y ordenando las buenas por calidades, que conocía sin necesidad de tocarlas–; empaquetaba el café y cortaba el queso –que alineaba luego sobre tablas, de forma que los clientes pudieran degustarlo mientras realizaban sus compras–; sacaba moldes de la mantequilla (patos, estrellas, casitas...); horneaba magdalenas y rosquillas, que espolvoreaba con azúcar; llenaba garrafas de vino y vinagre, tarea que realizaba con el semblante extremadamente serio y concentrado; acomodaba las botellas de aceite de mayor a menor tamaño en una larga hilera; comprobaba que no hubiera moho en los tapones y arrojaba con fuerza a una esquina del almacén los que eran de baja calidad; desembalaba todos los suministros imaginables (lentejas, arroz, bizcochos, galletas...) y comprobaba los albaranes; cortaba el jamón en lonchas finas o gruesas, según se lo pidieran sus clientes; abría y cerraba el frigorífico unas diez veces por minuto, en ocasiones sólo para refrescarse y enjugar el abundante sudor de su frente; afilaba los cuchillos haciéndolos chocar uno contra otro, y mataba las moscas cuando le fastidiaban, pero sólo cuando le fastidiaban...

Más todavía que toda esta múltiple y variada actividad, me maravillaba el contraste entre lo mucho que él hacía en su trabajo y lo poco que yo en el mío, sin saber con exactitud si debía sentir por ello pena o alivio. Ser consciente de las diferencias entre su tarea y la mía me ayudó a sentir hacia aquel comerciante un respeto y afecto aún mayores, y fue así como empecé a verle casi como a un hermano de sangre a quien, por algún motivo, no hubiera podido conocer hasta entonces.

Por diversos que fueran nuestros respectivos lugares de trabajo, consideré que el empleo de Herbert en aquel establecimiento no era, después de todo, tan diferente al que yo desempeñaba en el museo. Desde que me hice esta

reflexión, comencé a interesarme por su pasado en su perdida aldea natal de Maguncia y empecé a llamarle por su nombre de pila: Herbert.

–Herbert –le dije.

Sólo eso. Sin necesidad de más –como sucede en las mejores relaciones–, Herbert entendió a la perfección lo que yo quería decirle y no le había dicho. Y me contestó de la misma forma, sólo con mi nombre:

–Alois –dijo.

Y rio luego, mientras se sacaba una manzana del bolsillo.

Ahora no puedo ver una manzana sin acordarme de Herbert Lehman; tampoco puedo entrar en una tienda de comestibles sin pensar en que también ese lugar, por prosaico que pueda parecer a quien no sepa mirarlo, puede convertirse en un auténtico escenario de la belleza.

El único momento en que no jugaba con las manzanas era por las noches, cuando cerraba el establecimiento al público y cuadraba la caja. En ese instante, se ponía un lápiz en la oreja, signo inequívoco de que se disponía a hacer las cuentas. Cuando las concluía, cuando conseguía cuadrar su caja, empaquetaba las monedas en papel de periódico y enrollaba los billetes en cilindros, que amarraba con una goma. Entonces, solos él y yo en su tienda, Herbert me hablaba de su hermano Erich, por quien sentía un sincero afecto. Pese a las muchas ofertas que había recibido para cantar de manera, digamos, profesional (habida cuenta de sus excepcionales dotes para el canto), el tal Erich no había abandonado nunca su oficio de cerrajero. Al igual que a Herbert le gustaba ser comerciante, a Erich, su hermano, le gustaba ser cerrajero.

–Le encanta el mundo de las puertas –dijo mi amigo Herbert, al tiempo que se pasaba una de sus manzanas de mano en mano.

Quise saber a qué se refería con la expresión «el mundo de las puertas».

–Ya sabe –me respondió–, abrir y cerrar las puertas. Es bonito, ¿no le parece?

–Sí –dije, sin saber a lo que se refería, y definitivamente convencido de que, junto a Herbert y a mí, en nuestra ciudad de Coblenza había, al menos, un tercer individuo, Erich Lehman, satisfecho y conforme con el ejercicio de su profesión.

Porque, después de todo, ¿qué diferencia hay entre estar en el mundo de los comestibles, en el de las puertas o en el de los museos?

•

Recuerdo muy bien la expresión de incredulidad y desconcierto de Herbert cuando una mañana –poco antes de comenzar su jornada laboral, al disponerse a meter el llavín en la puerta del almacén–, vio resquebrajada de arriba abajo la inmensa cristalera de su escaparate. Algún malnacido, quizás alguien que le envidiara por la prosperidad de su negocio, había arrojado una piedra contra el cristal.

–¿Por qué lo habrán hecho? –preguntaba mi amigo Herbert una y otra vez a todos con los que se cruzaba–. ¿Por qué lo habrán hecho? –me preguntó por la noche, después de haber cuadrado la caja.

Herbert Lehman no jugó aquel día con sus manzanas: no comprendía que su establecimiento pudiera molestar a nadie. Era como si, con aquellas pocas palabras («¿Por qué lo habrán hecho? ¿Por qué lo habrán hecho?», cuántas veces llegaría a repetir las...), el comerciante Lehman se enfrentara por primera vez, a sus cincuenta y cinco años, al problema de la maldad humana.

64

Como una palabra aprendida que acudía involuntaria a sus labios –fuera pertinente o no–, aquel vendedor de salchichas exclamaba cada pocos minutos:

–¡Anímese!

Todos los que nos aproximábamos a su negocio ambulante, que instalaba junto a la verja de entrada del jardín romántico, oíamos:

–¡Anímese! ¡Anímese!

Y tal era la insistencia con que aquel vendedor ambulante exhortaba a todos al buen ánimo desde tiempo inmemorial –particularmente a quienes

suponía más desalentados—, que en el barrio era conocido por muchos como el Señor Anímese.

Pues bien, el Señor Anímese dejó de preocuparse por el bajo ánimo de sus clientes el día en que él mismo —en otro tiempo tan sonriente y jovial— comenzó a parecer triste y desganado. En efecto, sus ojos dejaron de brillar y se ensombreció su rostro, hasta entonces franco y abierto como el de un muchacho al que aún no ha golpeado ninguna penalidad. Claro que todo esto lo advertí mucho después de que sucediera. De lo primero que me di cuenta — y es probable que varias semanas después del cambio— fue de que aquel vendedor de salchichas ya no decía «¡Anímese!», aunque pasaría aún bastante tiempo hasta que el vecindario ajustara el apodo a la nueva situación y dejara de llamarle Señor Anímese para recuperar la expresión con que siempre se habían referido a él: el Salchichas.

No puedo determinar con precisión cuándo dejé de ver su carrito junto a la verja de entrada al jardín romántico. Sólo sé que, al advertir de esta ausencia, me sentí como cuando vas a un parque y descubres que han quitado el banco en que acostumbrabas a sentarte. Por eso me alegré mucho cuando hace pocos meses —acaso un año después de su desaparición—, vi de nuevo su figura a lo lejos, junto al carrito, al lado de la verja del jardín que yo tenía que atravesar para ir hasta el museo.

Para entonces yo ya sabía que el Salchichas había perdido a su esposa de un cáncer, tras una larga y penosa agonía. Transcurrido aquel año infernal — en el calvario de los hospitales y de las medicinas, muerta ya su mujer—, el Señor Anímese apareció de nuevo con su carrito en su esquina habitual. Pero no todo era como antes: las salchichas estaban, ciertamente, igual de sabrosas; los panecillos seguían, por fortuna, tan tiernos y crujientes como un año atrás; el carrito era el mismo y también la tostadora en la que calentaba el pan, así como la gorra de pícaro con que aquel vendedor solía cubrirse la calva. Sin embargo, junto a la total desaparición del «¡Anímese!» (palabra que el Salchichas ya no pronunciaba nunca) y al visible oscurecimiento de su rostro, ahora esquivo, había otro cambio —menos perceptible a simple vista— en aquel pobre desgraciado. Tardé en dar con ello: el Salchichas servía sus salchichas mucho más despacio que antes, como si la muerte de su esposa

hubiera lentificado sus movimientos.

Al ver pinchar el panecillo en la barra tostadora con aquella extrema lentitud (como si temiera quemarse o como si fuera la primera vez que realizaba algo así y le asustara equivocarse), recordé que también yo había caminado más despacio por las salas del museo los días posteriores al trágico desenlace de Herta Loeffler, la encargada del guardarropa. Tuve que recapacitar. Tal vez era la propia muerte –pensé– la que provocaba aquella lentitud; quizá todo se fuera haciendo más lento tras la muerte de aquellos a quienes queremos.

Fuera la muerte la causante de aquel sorprendente cambio de ritmo o no, día tras día fui reparando en la transformación que se había producido en el Salchichas: miraba la tostadora como si sólo ella fuera la responsable de su desgracia; miraba el cuchillo como si fuese el arma perfecta con que vengarse de su lamentable destino; miraba el panecillo y la mostaza, sobre todo, la mostaza, como sin comprender bien de qué se trataba. Por la morosidad con que realizaba lo que antes había puesto en práctica con gran rapidez y habilidad, fui ratificando mi teoría: que, con la muerte de su esposa, aquel vendedor de salchichas había aprendido el valor de la lentitud, su necesidad. Tal vez no habría otro modo para aprenderla, me dije. Y en aquella circunstancia fui yo quien me alejé del carrito mucho más despacio de lo habitual.

Desde su retorno junto a la verja del jardín romántico –entre la Hochbrücke y la Sparkassenstrasse–, el propio vendedor ambulante tuvo que soportar que muchos de los que se detenían junto a su carrito le dijeran una y otra vez, con cruel insistencia: «¡Anímese, hombre, anímese!». No todos lo decían con mala intención. No todos sabían de su drama particular. A veces le daban ánimos nada más percatarse de su rostro apagado y enjuto, tan opuesto al que lucía un año atrás. En otras ocasiones, la palabra «anímese» llegaba después, mientras el Salchichas untaba con mostaza sus panecillos. Lo verdaderamente horrible era que aquellos «¡anímese!» producían el efecto contrario al deseado, con lo que en lugar de animarle iban apagando su rostro, hasta que llegó el día en que fue tan oscuro que incluso tuve la impresión de que el

Salchichas pertenecía a otra raza.

Por culpa de las muchísimas veces que él mismo había proferido antes esta expresión, la tentación de decir «¡anítese!» al hombre de las salchichas era muy fuerte. Pero yo la resistí. Nunca le dije que se animara y él me lo agradeció. Al contrario que el resto de su clientela, me limité a comprar sus panecillos, si bien es cierto que me detenía frente al carrito con más frecuencia que antes, quizá porque también yo caminaba ahora más despacio. Lo normal era que permaneciese en silencio y me permití únicamente comentarios genéricos, tales como:

–¿Qué? Frío, ¿no?

A lo que él respondía:

–Sí, lo propio para esta época.

O bien:

–Bonito día, ¿no es cierto?

Y él, tan parco como yo:

–Se acerca el verano.

Y así estuvimos ambos, con estas pocas frases, hasta que un día, mientras preparaba mi bocadillo, el Salchichas me espetó sin preámbulo alguno:

–¿Sabe que mi mujer murió de cáncer hace pocos meses?

Miré al suelo, como si sintiera vergüenza por lo que acababa de escuchar. Pero alcancé a decir:

–Sí, lo sabía.

Y él:

–Quiero agradecerle que no me haya dicho nada al respecto.

Nunca más hablamos de su esposa. Toda nuestra conversación se redujo siempre a las condiciones meteorológicas. Y a sus salchichas. Aquel vendedor ambulante decía que ya no las hacían como antes, que ahora eran de inferior calidad.

•

¿Por qué comencé a llamar «amigo» a este vendedor de salchichas si nunca llegué a intercambiar con él una palabra de carácter personal? Acaso

precisamente por ello: por el respeto a nuestro respectivo anonimato; por formar parte de mi paisaje con discreción, por estar allí durante tantos años, día tras día, en mi camino al museo –ofreciéndome, sin saberlo, la sensación de permanencia y fiabilidad. Porque sabía que me encontraría siempre con aquel vendedor allí, junto a la verja del jardín romántico; porque sabía el modo exacto en que untaría la mostaza y pincharía el panecillo en la barra tostadora; porque a su lado, sin palabras, había dado un paso en mi propio aprendizaje de la lentitud.

65

Dada la proximidad entre el punto de partida y el de llegada, desde mi casa al museo podía distinguirse el establecimiento de comestibles de Herbert Lehman, los jardines románticos del Schwarzenberg –con la estatua del emperador Guillermo I en la plazoleta–, el carrito del vendedor de salchichas, el negocio de colorantes del ingeniero Rihs y la chimenea de una fábrica de resina, allá al fondo. Poco más.

Así como en mis primeros desplazamientos al museo –que siempre hice a pie– apenas reparé en lo que encontraba por el trayecto, gracias al amor a Gabriele y a mis veinticinco años como vigilante, he aprendido a mirar lo que tengo a mi alrededor y a disfrutar no sólo ya de mi meta –el museo–, sino también del camino mismo –el paseo que me conduce a él.

Primero me fijé en los jardines del Schwarzenberg y en su estatua del emperador Guillermo I, a quien he saludado –con una ligera inclinación de la cabeza– durante casi todos los días de mi vida; luego –en la época en que más frecuentaba la Franziskaner– fui capaz de ver al ingeniero Rihs, presunto propietario de un negocio de colorantes (es posible que yo le viera precisamente porque él no deseaba ser visto); sólo al final, casi al final, he visto el establecimiento de ultramarinos de Herbert Lehman, el carrito con los panecillos y las salchichas e, incluso, la chimenea sin humo de la vieja fábrica de resina.

Lo esencial de la altísima chimenea de esta fábrica de resina en desuso es el humo: eso lo he sabido siempre; y por eso todavía espero poder verlo algún día. También sé que lo esencial de una boca es la sonrisa, y por eso la espero siempre. Y que lo mejor de una vida es el amor; que por eso —estoy seguro— sólo he podido encontrarlo ahora, en este principio de mi final. Esta mirada benevolente y positiva de la que gozo desde hace ya varios años es, sin duda, la más sabia, o al menos aquella a la que me ha conducido mi vida de espectador. Ese ojo que mira el mundo en sus mejores posibilidades es el que hace mayor justicia a las cosas, devolviéndoles su dignidad. Pero no hay mérito alguno por mi parte: si hoy veo sobre todo el bien, es porque éste ha sido siempre, en el fondo, lo más visible. Entonces —cabría preguntar—, ¿es que no ha habido nada irritante o aburrido, nada feo o amargo en mi vida de vigilante? ¡Claro que sí! Pero yo he escrito solamente sobre el bien, porque el bien es lo cotidiano. Por el contrario, casi todos prefieren escribir sobre el mal; les gusta fijarse en lo infrecuente y lo violento. Quienes ven sobre todo el mal (¡pobres diablos!) son miopes, ¡ciegos! Ellos sólo ven los fuegos de artificio; sólo oyen el estruendo de las explosiones, incapaces de apreciar la sabiduría del silencio y de lo pequeño, que es siempre lo esencial.

El escaparate de Herbert, la tostadora donde se calientan las salchichas, la chimenea sin humo y hasta Guillermo I..., todo eso no era sino un decorado en cuyo centro estaba mi museo. No habría podido descubrir ninguno de estos decorados sin haber visto antes, durante años, los cuadros del Museo: mi lugar en el mundo y lo que me enseñó a ver ese mundo.

Cuando ahora pienso en el museo, veo por fin el mundo en el que está enclavado. Ahora, cuando converso con Gabriele sobre el museo, me lo imagino siempre con esa larga y oscura chimenea sin humo al fondo. Quizá dentro de algún tiempo, cuando sea viejo, cuando sea el sabio que estoy llamado a ser, quizás entonces, en ese final, sólo vea la chimenea; y a la hora postrera, experto al fin en lentitud, maestro ya de lo invisible, quizás entonces ya sólo vea el humo.

Salida

No es posible determinar el origen exacto de estas memorias; pero, así como no puedo fijar fielmente su exacto principio, tampoco es fácil saber cuándo escribiré su final. Siempre es así: no nos corresponde ni la primera ni la última palabra. De hecho, hasta que no empecé a comprarme libros de arte y sobre museos de arte, hasta que no empecé a escribir en sus márgenes, no imaginé que algún día yo podría ser el autor de un libro, y ni mucho menos de unas memorias. Porque yo no soy escritor, soy vigilante; y porque, de no haber sido por mi esposa, nunca habría escrito ni una línea. Todo esto tienes que escribirlo, me dijo Gabriele al escuchar el relato de mi vida y al oírme hablar de la insoportable hermosura de las cosas.

Ahora que me aproximo al punto final de este manuscrito, puedo decir que sé que no serán muchos los que lo lean. Porque, ¿a quién puede interesar el vuelo de una mosca o unas excursiones por un viejo pantalón? ¿Quién puede tener interés en la historia de una humedad en el techo o en un papelito amorosamente doblado y guardado en el que sólo hay escrito el nombre y la dirección de una mujer?

Pero obedecí a Gabriele –mi esposa, la esposa de Paul Münter–, contento por haber encontrado, tras mucho buscarlo, alguien a quien obedecer. Perdemos media vida buscando liberarnos de aquellos a quienes debemos obediencia y la otra media, en busca de alguien a quien obedecer. Gracias a este mandato, en fin, comprendí que había recibido la vida para contarla.

Ahora sé que ninguna vida merece la pena si no hay alguien ante quien narrarla o exponerla.

Así que lo más grande de mi vida ha sido Gabriele, puesto que fue ella quien me hizo ver que mi vida era grande, ella quien me ayudó a entender que no existe una sola vida humana que no merezca ser contada. Pero lo difícil no es contarla, claro, sino encontrar a quien nos diga: «Cuéntala. Todo esto tienes que escribirlo». Yo, Alois Vogel, he tenido el privilegio de escuchar esta orden.

Yo sólo me inspiro donde hay cosas o personas inspiradas, que es tanto como decir cosas o personas amadas. No puedo inspirarme más que en la inspiración ajena; no puedo amar si no me aman. Por ello, estoy convencido de que los museos, en tanto que edificios dedicados a las musas, no son simples lugares de conservación y de exposición del arte –como tantos creen–, sino territorios de auténtica creación; y ello porque el arte nace de sí mismo.

Por esta razón, yo no compraba libros de arte y sobre museos de arte simplemente para leerlos, sino para escribir en ellos: en los márgenes y en las solapas, en cualquier espacio en el que pudiera escribirse alguna palabra. Utilizaba los libros, por tanto, como si fueran cuadernos, pues es en ellos donde mejor he escrito siempre sin comparación. He leído las primeras páginas de mis libros de arte –principalmente mientras estaba en la Mondrian, pero también antes y después– a sabiendas de que tarde o temprano encontraría una frase, o incluso una sola palabra, como una aguja en un pajar, que despertaría mis ganas de escribir. Este hallazgo –el de la palabra ajena que despierta la propia– podía posponerse más o menos, dependiendo de factores que nunca pude determinar con exactitud: a veces bastaban tres páginas para que la chispa se encendiera, o diez, o diecisiete; en otras ocasiones no eran necesarias más que unas pocas líneas, o una sola; no había una regla. Pero para mí estuvo claro, desde los inicios de mi historia de lector, que yo leía para escribir y que, en consecuencia, dejaba de leer en cuanto tenía ganas de escribir; y, en fin, que sólo retomaba la lectura cuando las ganas de seguir escribiendo se me habían acabado.

Estas memorias, por ejemplo, han sido escritas a impulsos, en respuesta a mis arrebatos de lector; luego, instado por Gabriele, las he ordenado y dado forma de libro. Y así es como me encuentro ahora: contento de haber comprimido mi vida –con mayor o menor fortuna– en estas páginas, escritas originariamente en páginas ajenas.

Así las cosas, me acostumbré a escribir en los libros de arte y, más en concreto, en los libros sobre museos de arte, a veces con letra ilegible hasta para mí mismo. No lo podía evitar; y es que es en los libros donde mejor escribo, mucho mejor, desde luego, que en las páginas en blanco o en los cuadernos –a los que poco a poco he ido renunciando, hasta el punto de prescindir de ellos por completo–. La página en blanco me paraliza; la página impresa, en cambio, estimula mi escritura.

Mientras reflexionaba sobre la razón de este comportamiento a la hora de escribir, supe que muchos escritores padecen –al ponerse manos a la obra– lo que llaman «terror a la página en blanco». Al no haber escrito mis memorias en páginas blancas sino impresas, es probable que, sin saberlo, haya padecido este mal. Ahora bien, más que escribir, este libro lo he descifrado una vez escrito: gracias a la impresión (no infrecuente entre escritores) de que el libro estaba escrito dentro de mí –y que mi misión era sólo transcribirlo al dictado, cual amanuense–, he podido escribirlo a gran velocidad; sin embargo, he dedicado mucho tiempo sólo para entender y pasar a limpio lo que había escrito, que es tanto como decir para entenderme a mí mismo.

Estas memorias fueron escritas en un primer momento sobre todo en las primeras y últimas páginas de los libros de arte y sobre museos de arte, que son las que están en blanco o casi en blanco; pero terminé por desechar esta costumbre, dado que precisamente por estar en blanco, o casi en blanco, ahí escribía peor. Así es: si alguna vez he sido capaz de escribir algo valioso y personal, ha sido en papeles en que ya hubiera algo impreso. Pasé luego a escribir mis memorias en los márgenes inferiores y superiores de esos mismos libros de arte y sobre museos de arte, y llegué a sacar de promedio unas tres líneas por margen, tanto en el inferior como en el superior. Agotados estos márgenes inferiores y superiores o, mejor dicho, poco antes de que se agotaran, pero consciente de que eran pocos los que ya quedaban en

blanco, empecé a escribir en los márgenes laterales, tanto en los dos más cercanos al lomo, donde se escribía mucho peor, como en los más próximos a la solapa, que eran donde más me favorecía la inspiración. Mientras escribía en los márgenes laterales, mientras avanzaba en mi escritura me planteaba qué haría si, concluido el libro, seguía con ganas de escribir. ¿Dónde escribiría entonces?, ésa era la pregunta, que llegué incluso a escribir, como si el solo hecho de escribirla fuera a proporcionarme una respuesta satisfactoria. La verdad es que no era posible hacerlo en la interlínea, pues era demasiado estrecha; ni entre palabra y palabra, donde apenas hubiese cabido una letra. Nunca tuve que responder en la práctica a esta cuestión (¿dónde escribir?), tan importante para mí como qué escribir, porque siempre se me acababan las ganas de escribir justo antes de agotar los márgenes, por lo que en todos los libros que leí en aquella época o, para ser más exactos, en los que escribí en aquella época, hay todavía algunos márgenes en blanco, sobre todo en las últimas páginas. Bien porque mi voluntad y ganas se agotaban o, sencillamente, porque cambiaba de libro y el problema dejaba de ser acuciante, el caso es que siempre tuve márgenes a mi disposición.

Dado que mantengo esta práctica de escribir en papeles impresos desde hace ya muchos años, de esta extraña costumbre he podido extraer algunas conclusiones que paso a enumerar:

Primera: Que cuantas más sean las palabras que hay escritas en una página y, por ende, cuanto más pequeño sea el espacio en blanco que quede en ella, mayores son mis ganas de escribir, así como mejor la calidad de lo escrito.

Segunda: Que escribo definitivamente mejor si las palabras que hay escritas junto a las mías están impresas.

Tercera: Que escribo con mayor acierto y originalidad cuanto más desconocido sea para mí el autor de la página en que escribo.

Cuarta: Que escribo más certera y brillantemente si la posición en que lo hago es incómoda: de pie, en cuclillas, sin nada donde apoyarme, por la calle, en un transporte público atestado...

Quinta: Que la calidad literaria de mi escritura es superior cuanto más alta sea la del texto en cuyos márgenes o interlíneas haya decidido escribir.

Sexta: Que también mi propia calidad literaria es superior cuando el cuerpo del texto junto al que escribo es de tamaño diminuto (los cuerpos grandes ensanchan mi espíritu, pero secan mi inspiración).

Y séptima: Que cuanto más arduo resulta descifrar mi propia caligrafía, más interesante es, por lo general, el contenido de lo escrito.

Por todo esto, no creo que lo de escribir en los márgenes sea un simple dato exótico y marginal: una rareza de escritor. Escribir en los márgenes habla clara e ineludiblemente de mi voluntaria y necesaria marginalidad: siempre me han interesado los escritores marginales y sólo ellos; siempre he leído con mucha mayor fruición las notas a pie de página que la página misma. De hecho, este libro podría leerse como una colección de notas a pie de página. De hecho, lo primero que leo en un libro no es lo que ha escrito su autor, sino lo que ha escrito alguno de sus lectores y, por tanto, no el texto, sino las anotaciones marginales. En realidad, más que los textos me interesan los ecos que esos textos producen, así como el hecho de que un texto tenga eco. Los únicos autores que me interesan son, por tanto, los que suscitan nuevos autores.

Este libro, por ejemplo, será leído por muchas personas, quizá por muchísimas, pero sólo algunos –los mejores de entre todos esos lectores– escribirán en sus márgenes: ya sea en los inferiores o en los superiores o, incluso, en los laterales. Pues bien, a ese lector-escritor, a ése que ha escrito en mi libro, más allá de que sea hombre o mujer (pero prefiriendo, evidentemente, que sea mujer), es a quien me interesaría conocer y estrechar la mano. Prescindiendo ahora de que sean muchas las personas que lean mi libro o pocas, de que sean pocos los que escriban en él o poquísimos, he escrito este libro con la convicción de que sólo uno lo leerá como conviene. Yo no sé, como es lógico, quién es esa persona; no sé para quién he escrito este libro. Pero estoy seguro de que alguien leerá mi libro algún día (y que escribirá en él) y que comprenderá de inmediato que mi libro (el «suyo») ha sido escrito exclusivamente para él. Que estas memorias son, en el fondo, también las tuyas. Sólo entonces cumplirá su destino *El estupor y la maravilla*.

Felix Sternheim y Helmut Henn habían recibido una placa conmemorativa con una elegante inscripción repujada, con ocasión de la jubilación del primero y de los veinticinco años del segundo al servicio del museo. Para celebrar aquellos eventos, sus colegas –así como la dirección– organizamos en su honor un bonito y sencillo acto de homenaje. Como era costumbre agasajar con un pequeño ágape al empleado que abandonaba el museo – llegada su jubilación–, durante largos meses estuve convencido de que también yo sería homenajeado el día de mi vigesimoquinto aniversario. Traspasadas las puertas giratorias de la entrada principal, mis compañeros me cantarían una canción, compuesta al efecto. Así había sido en el caso de Sternheim y Henn, y en ambas circunstancias las coplas fueron muy divertidas e inspiradas. Me recibirían con un fuerte aplauso, como el que recibió el vigilante Henn en su gloriosa jornada, o como el de Sternheim, más caluroso todavía. Pero no, el aplauso que yo recibiría no podría ser en modo alguno como el de Sternheim, a quien por su probada simpatía y bondad aplaudieron durante interminables minutos. Fuese como fuese, también a mí me aplaudirían. Con todos lo habían hecho. Era una costumbre. Tal vez incluso –esto no era costumbre– abrirían una botella de champán a mi salud y hasta era probable que me regalasen una placa dorada con una bonita inscripción, como la que recibieron Sternheim y Henn en su día de despedida. ¡Cómo temblaba Sternheim! ¡Cómo se humedecieron los pícaros y brillantes ojos de Henn! En verdad, lo de la placa no se había puesto en práctica más que en los últimos años, por lo que no debía sentirme defraudado si es que a mí no me regalaban una. Vendría el director Hohner y me felicitaría; vendría el secretario de nariz aguileña y me felicitaría; vendría el pequeño señor Kriegemann y la nueva guardarropera y me felicitarían. Y mis compañeros vigilantes. Y los empleados de la administración. Y hasta algunas mujeres de la limpieza. Todos me felicitarían. Quizá se unieran a mi fiesta algunos visitantes desconocidos, atraídos por el bullicio; no hubiera sido la primera

vez que sucedía algo así.

El día de mi vigesimoquinto aniversario, subí los peldaños de la escalinata de entrada al museo con todas estas expectativas golpeándome en el corazón. Pero no encontré a ningún grupo de colegas ni superiores en la nave del techo abovedado, que era donde solían celebrarse estas efemérides. Nadie estaba allí, aguardándome con una tarta de aniversario, que yo había imaginado con sumo detalle. Eso me desconcertó. No obstante, enseguida me di cuenta de que la nave abovedada estaba sospechosamente vacía. No había ni un alma: ni tan siquiera la guardarropera, o el portero, o el guardia de seguridad, que nunca solía faltar. Todos estarán en la Sala Klee –me dije–, en mi sala. Y me encaminé esperanzado a los vestuarios, donde también reinaba el silencio más sepulcral. Estaba completamente convencido de que aquel silencio tan total no podía ser sino el prelude del festejo. Ya entonces, sin embargo –según lo recuerdo–, fui haciéndome a la idea de que lo de la tarta era excesivo en un caso como el mío. Una canción sí –me decía–, al menos una canción sí que me regalarán. ¡Pero una tarta! ¡Y una placa! No, no creía ya, mientras me cambiaba en los vestuarios, que me fuesen a agasajar nada menos que con una tarta y una placa conmemorativa. Después de todo, yo nunca había sido tan simpático o bondadoso como Sternheim, y ni mucho menos tan popular como Henn, un vigilante del que todos hablaban.

La esperanza que había albergado hasta entonces quedó herida de muerte cuando comprobé que tampoco había nadie en la Sala Klee. Aquella jornada –la del vigesimoquinto aniversario de mi llegada al museo– transcurría como una más, sin ningún festejo o ceremonia. Pero no me desanimé; aun en estas circunstancias, no me desanimé. Escruté las facciones de los colegas de las salas contiguas y tuve la impresión, casi la certeza, de que me observaban con miradas cómplices y torpemente huidizas. De modo que no me desanimé. Confiaba en que al final de la jornada mis amigos me rendirían su homenaje, puesto que realmente eran mis amigos, o eso me decía yo. Una fecha así no podían olvidarla, me repetía para darme ánimos. Olvidarla, no, no, insistía. Después de todo, algo tendrían que regalarme en mis bodas de plata, aunque sólo fuera un simple aplauso, sin champán, sin tarta, sin placa. O sin tan siquiera un aplauso, pero sí con algunas palabras de buen augurio:

«Enhorabuena, Alois», me dirían. «¡Que sea muy feliz, señor Vogel!», exclamaba el director del museo en mi fantasía. Ya no me importaba que no se hubieran preocupado por cocinar para mí, o al menos por comprar una tarta de aniversario.

Al concluir la jornada de trabajo –mientras me ponía de nuevo el traje de calle, frente a las taquillas del vestuario–, pensé que de un momento a otro mis compañeros y superiores saldrían de alguna esquina cantando y riendo alborozados. El poder de estas imágenes interiores era tan intenso que hasta me parecía sentir su aliento a mis espaldas. Imaginaba con toda nitidez –posiblemente mejor que si realmente lo hubiera vivido– cómo me jalearían todos en medio de efusivos abrazos y de las felicitaciones más calurosas.

Sin embargo, nada de esto sucedió.

Al terminar de vestirme y de anudarme los cordones de los zapatos, nadie había entrado todavía en los vestuarios y nadie había salido de ninguna esquina para cantarme una canción o palmotear afectuosamente mi espalda. Más aún: caminé por los pasillos del museo y no me abordó nadie, nadie en absoluto, pese a que me volvía a cada rato, segurísimo de que la irrupción de los muchachos era cuestión de segundos. Y fue así como llegué a la nave abovedada, donde estaba el portero del edificio, en cuyo rostro se dibujaba su habitual falta de expresividad. También estaban allí el guardia jurado –que no me miró– y la guardarropera –que tampoco me miró–, y ninguno de los dos respondió al «hasta mañana» con que me despedí conforme acostumbro. Sólo el guardia alzó ligeramente la barbilla, en señal de despedida. Creo que alzó la barbilla, en señal de despedida. En realidad, no puedo asegurar si aquel movimiento de cabeza fue un verdadero alzamiento de barbilla, y ni mucho menos que ese pequeñísimo movimiento fuera alentado por la intención de despedirse. Con la dubitativa interpretación de este gesto fue como salí a la calle, bajé los peldaños y me alejé, completamente abatido, con las manos muy hundidas en los bolsillos de mi pantalón.

¿Completamente abatido? Todavía entonces, cuando ya nadie hubiese confiado, yo esperaba sinceramente que alguien me llamase desde atrás para decirme:

–¿Qué? Creías que nos habíamos olvidado, ¿no es cierto?

Sí, eso era exactamente lo que pensaba oír. Pero la verdad es que nadie me llamó desde detrás.

Tal vez creerían –pensé entonces, todavía con las manos en los bolsillos– que mi vigesimoquinto aniversario era al día siguiente, o al otro, o al año próximo. No podía creerme que lo hubieran olvidado, que todos lo hubieran olvidado: habíamos hablado de ello semanas antes; el propio Felix Sternheim lo había dejado caer en una conversación. ¡Y hasta había visto cómo le daban un codazo para que no echara a perder la sorpresa que me preparaban, que yo creía que me preparaban! ¡No podían haberlo olvidado cuando yo mismo había comentado pocos días antes con qué ilusión aguardaba mis bodas de plata! ¿Me habrían oído entonces? Pero ¿habría dicho verdaderamente aquello, como pensaba?

Por todo esto, ni siquiera estaba triste o abochornado cuando pasé junto a la estatua del emperador Guillermo I, a quien aquel día me olvidé de saludar con mi acostumbrado aire marcial. Estaba demasiado confundido para estar triste o abochornado, demasiado perplejo: sólo estaba desconcertado, por lo que no puede sorprender que –en ese camino de vuelta– mi paso se hiciera torpe y lento; y que sintiera una abrasadora vergüenza por estar ahí, tan solo: un ardiente temor a que me vieran, una intensa e incómoda vergüenza de existir.

El trayecto de mi casa hasta el museo y del museo hasta mi casa puedo hacerlo con los ojos cerrados, pues no es sólo el que he recorrido más veces a lo largo de mi vida, sino que es el único que he hecho y he deseado hacer desde que vigilo en la Paul Klee. Pues bien, el día de mi vigesimoquinto aniversario –ese día que tanto había esperado– ¡me perdí de regreso a casa! Quedé desorientado como un niño que se suelta de la mano de sus padres, como un forastero en su primera noche en la ciudad. Al encontrar mi calle, al doblar la esquina, mi confianza en el ser humano –hasta entonces invicta– empezó a resquebrajarse. Y vi claramente cómo se agrietaba aquella vasija que era yo, cómo se dibujaba la grieta, profunda y serpenteante. También mi optimismo natural estaba herido, y mi esperanza, que flaqueaba, y junto a ella, como si fueran una misma cosa, mis pobres piernas de vigilante, que también flaquearon entonces, como si estuvieran enfermas. En aquella

lamentable condición física y moral, reparé en que había alguien a la puerta de mi casa, quizás esperándome.

–Han aguardado al último momento –pensé, sin saber ya si esta expectativa me alegraba o si más bien debía enfadarme, dado el suplicio de la duda por el que me habían hecho pasar–. Han jugado conmigo –me dije, sin querer convencerme todavía de que el día de mis bodas de plata pudiera pasar con más pena que gloria.

Aceleré el paso, encendido de nuevo por la ilusión.

Tuve que frenar mi marcha enseguida, puesto que cabía la posibilidad de que la persona que estaba frente a mi casa no estuviera esperándome necesariamente a mí. Mis pasos se hicieron aún más lentos cuando comprobé que no conocía a esa mujer y que, por tanto, no era probable que fuese ella quien viniera a felicitarme en nombre del museo, de parte de mis superiores y colegas.

Llegué hasta ella completamente descorazonado: toda la desilusión sufrida a lo largo de aquella terrible jornada –una de las más largas de mi vida profesional– se concentraba en aquel instante en mis piernas, debilitadas y temblorosas. Me sentía muy abatido, con los pies pesados, casi con ganas de llorar, cuando llegué hasta aquella mujer, definitivamente desconocida. ¿Cómo iba a darme algún regalo de aniversario si ni siquiera me conocía? ¿Cómo podía esperar que me hablase si nunca nos habíamos visto? Cuando nuestros ojos se cruzaron, llegué a pensar pueril y estúpidamente: «¿No me traerá usted algún regalo, algún regalito, algo sin importancia, un simple detalle?».

Creo que la miré con tristeza, con infinita tristeza y abatimiento.

–¿Señor Vogel? –oí–. ¿Es usted Alois Vogel?

Me había hablado, era evidente; no podía creerlo. Y hasta me di la vuelta, por si estuviera dirigiéndose a otro señor Vogel que no fuera yo, a otro vigilante de museo que llegara por detrás, quién sabe de dónde.

–Sí, lo soy –respondí con un hilo de voz.

Aquella mujer era la viuda del difunto Paul Johannes Münter, el hombre que había vigilado la Sala Klee durante casi veinte años y a quien, por esta circunstancia, tanto había deseado conocer.

La dama me expuso el motivo de su visita con gran amabilidad.

–Traigo las fotografías que me pidió –dijo Gabriele Münter, al tiempo que señalaba un paquete que llevaba bajo el brazo, envuelto en papel de estraza.

Algunas semanas antes, yo había escrito una carta a la viuda del tal Münter, sin saber entonces que no sólo compartía el apellido con una gran pintora alemana, sino también el nombre. No sin mucho dudarlo, me había decidido a escribir aquella carta para solicitar a esa viuda alguna fotografía que conservara de su difunto marido. Pretendía hacerme de este modo una idea de su aspecto físico, por el que sentía un enorme interés. Había oído que Paul Johannes, mi antecesor en la Klee, vigilaba los cuadros como si temiera que pudiesen escaparse.

Nunca imaginé que la Münter se presentaría en persona; pero allí estaba ella –eso era un hecho– y con las fotos de su marido bajo el brazo.

–¡Ah, sí! –dije entonces.

Y la invité a entrar.

En un primer momento, no entendí que aquella mujer –su persona– era el regalo que me hacía el destino para celebrar mi vigesimoquinto aniversario. En efecto, Gabriele Münter –mi actual esposa, la mujer a quien amo– fue mi regalo de aniversario: un obsequio infinitamente mejor que cualquier otro que hubiese podido imaginar, un obsequio incomparable con todas las felicitaciones del mundo, canciones de homenaje, tartas, placas conmemorativas y palmaditas en la espalda –que, en mi ingenuidad, creí que me brindarían mis jefes y colegas.

Pues bien, de una forma u otra, esto es lo que me ha sucedido siempre: siempre he recibido un regalo, siempre he tardado en reconocerlo; de una forma o de otra, nunca han coincidido los regalos que recibí con los que esperaba. Pero los recibidos –también esto es verdad– han sido siempre mejores que los esperados.

Son tantos los regalos que he recibido a lo largo de mis sesenta años, que hoy –día en que concluyo estas memorias– no puedo por menos de sentirme un privilegiado. Camino por la Herrengasse y me digo: «Soy un

privilegiado»; por el jardín romántico, y me digo: «Soy un privilegiado»; entro en la Franziskaner y me digo: «Soy un privilegiado», y lo digo tanto cuando traspaso el umbral de la cervecería y oigo «¡Kollwitz, Kollwitz!» como cuando me siento en mi rincón, frente a la reproducción de *El equilibrista* y al ventanal de los cristales empañados. También me digo que soy un privilegiado cuando llego a mi casa –desde donde veo el museo–, y cuando llego al museo –desde donde veo mi casa–. Me miro al espejo y digo: «Soy un privilegiado»; me pongo ante una obra de arte, en el museo, y digo: «Soy un privilegiado». Pero también lo soy cuando veo mi uniforme, al que siempre he sido fiel, o a Gabriele, mi regalo de aniversario. Así que esto es lo más justo que puedo decir, llegados a este último párrafo de mis memorias: que soy un privilegiado, un privilegiado. Y no me canso de repetirlo porque de la verdad no me canso nunca, por mucho que la diga. Más aún, tanto más me agrada decir «Soy un privilegiado...» cuanto más lo digo, pues ésa es la razón por la que existe la verdad: para ser dicha. Con agradecimiento, con orgullo, con la experiencia de los años y con el amor de una mujer, puedo decir ahora que yo, Alois Vogel, vigilante de museo, he tenido el privilegio de vivir. Bien mirado, no sé si vivir es un privilegio, pero lo cierto es que es así, como privilegiado, el modo en que me he visto cuando iba por la calle, caminando hacia el museo, o cada vez que saludaba al emperador Guillermo I, el verdadero fantasma del jardín romántico, o al entrar en la cervecería de mi barrio, donde siempre me ha esperado una cerveza fría, junto a mi equilibrista. Así, privilegiado, me he visto cuando me he puesto frente al espejo de casa, o frente a una obra de arte, o frente a mi uniforme de servicio, al que siempre he sido fiel, o frente a mi esposa, que ahora está conmigo, mientras escribo, entregada y silenciosa, con su mano sobre mi hombro.

2002-2003

POSTFACIO

La mirada atenta en *El estupor y la maravilla*, de Pablo d'Ors *Alonso Varo Varo*

La atención me fue conduciendo al asombro

PABLO D'ORS
Biografía del silencio

En un contexto literario como el actual, en el cual prevalece un tipo de novela de corte posmoderno, la obra de Pablo d'Ors (Madrid, 1963), en su luminosidad y ánimo de trascendencia, resulta atípica y de algún modo extemporánea. Procedente de una familia de intelectuales y artistas, entre los que destaca el ilustre escritor y crítico de arte Eugenio d'Ors, Pablo d'Ors se sintió atraído por las letras desde una edad temprana. Sin embargo, no será hasta las postrimerías del siglo XX que se produzca su debut literario con una colección de cuentos titulada *El estreno* (2000). Desde entonces, d'Ors ha publicado siete novelas y dos ensayos de corte narrativo. Si bien d'Ors obtiene un rápido reconocimiento crítico con su primera novela *Las ideas puras* (2000) —obra finalista del premio Herralde—, es a partir de sus últimos textos, y especialmente con su escritura ensayística, que ha encontrado una mayor difusión comercial.

Ordenado sacerdote en 1991, la confluencia entre lo teológico y lo literario siempre ha estado presente en la escritura de d'Ors. El autor madrileño se doctora en Filosofía y Teología con una tesis titulada *Teopoética, una teología de la experiencia literaria* (1996), en la cual reflexiona sobre la correspondencia entre el fenómeno estético y el extático, entre experiencia artística y experiencia religiosa. Esta simbiosis entre arte y religión se extenderá en diferentes grados a lo largo de su carrera literaria. No

obstante, como bien ha aclarado en varias ocasiones el autor, su única novela con un talante manifiestamente religioso es *El olvido de sí* (2013).

Marcado por su etapa escolar en un colegio alemán y sus estudios literarios posteriores en Praga, tanto el imaginario como el estilo novelístico de d'Ors son profundamente centroeuropeos. Escasamente influenciado por las letras hispanas –apenas Eugenio d'Ors, Ramón J. Sender, Miguel de Unamuno, Cervantes y Quevedo han dejado cierta huella en su escritura–, la obra narrativa de d'Ors se inspira fundamentalmente en escritores como Hermann Hesse, Franz Kafka, Milan Kundera, Thomas Bernhard y Günter Grass. También podemos encontrar en su escritura trazas de la poética del vacío de poetas como Edmond Jabès y Paul Celan, así como cierta familiaridad estilística con la obra del japonés Haruki Murakami. La escritura de d'Ors rescata el tema novelístico del amor por lo prosaico, más concretamente, de lo extraordinario que late en las entrañas de lo trivial. Lejos de aceptar el paradigma contemporáneo, la obra de d'Ors insiste en recuperar esa dimensión sagrada y misteriosa de la existencia que ha quedado oculta tras la máscara cínica y trivial del nihilismo posmoderno:

Arte y espiritualidad están profundamente hermanados, se quiera o no [...]. Entiendo que haya que contar las sombras, yo mismo lo hago. Pero también hay que contar la luz, puesto que existe. El problema no es el nihilismo, sino la frivolidad. La celebración de la emancipación de lo sagrado es un fenómeno típicamente adolescente. El misterio está ahí; quien no lo vea es que sencillamente no ve. (Varo 213)

Como apunta d'Ors, una de las implicaciones innecesarias del impulso secularizador de nuestra época es la privación de un horizonte de misterio. Bajo el influjo de una posmodernidad nihilista que se sustenta, paradójicamente, en una fe absoluta en los logros de la tecno-ciencia, nuestro tiempo ha optado por excluir –como señaló Max Weber– lo mágico del mundo (200). En palabras del filósofo español Eugenio Trías, nos encontramos envueltos en un «mundo que celebra, como óptima emancipación ilustrada, esa expulsión “liberadora” de todo lo sagrado, secreto, “encerrado en sí”» (*Lógica del límite* 268). Como consecuencia de

esa segregación respecto al misterio deviene «lo banal, la encanallada trivialidad que ofrece el objeto de consumo posmoderno, que tan bien se aviene con un órgano receptor masificado y “disciplinado”» (258). Esta suerte de frivolidad que campa por doquier en el mundo contemporáneo es un subproducto del deterioro global del sentido. Nuestra época ensalza cínicamente la extinción de lo secreto y lo sagrado, acabando por convertir la irresolución axiológica y el relativismo incondicional en su único valor absoluto.

Una de las consecuencias inmediatas de este creciente abandono del misterio – característico de la cultura posmoderna– será la falta de asombro y admiración con la que el hombre contemporáneo experimenta su existencia. En nuestra época, el asombro, temple anímico que tanto Platón como Aristóteles consideraron fundamental en el origen del pensamiento filosófico, ha sido sustituido por una modalidad degradada¹. Este sucedáneo del asombro está muy alejado de aquella experiencia primordial de carácter extático e infinito señalada por María Zambrano en su obra *Filosofía y poesía* (16). Como advierte Jorge Eduardo Rivera Cruchaga en su ensayo *De asombros y nostalgias*, hemos cambiado el asombro, experiencia que antaño fuera considerada noble y excelsa, «por una cosa extremadamente epidérmica y superficial: lo hemos cambiado por la “curiosidad”, por la búsqueda incesantemente insatisfecha de lo nuevo, que rompa la monotonía hoy apenas soportable del vivir cotidiano» (23).

En *El estupor y la maravilla*, Pablo d’Ors responde a esta situación y nos presenta el testimonio de uno de esos personajes peculiares, desavenidos, solitarios y errabundos tan habituales en sus creaciones literarias. Alois Vogel –nombre del protagonista– nos relata sus memorias como vigilante en el Museo de los Expresionistas de Coblenza (Alemania)². Tras más de veinticinco años de experiencia en su cargo y motivado por el apoyo e insistencia de su mujer Gabriele, Vogel comprende que no existe tarea intrascendente y que su vivencia como vigilante, a pesar de revestir la ilícita máscara de lo anodino e insignificante, también merece ser contada³. El testimonio de Vogel plasma su particular visión del mundo y deja constancia de la historia de una transformación. Vogel relata cómo en este lento divagar

del vigilante por las diferentes salas del museo –dedicadas a artistas como: Franz Macke, Wassily Kandinsky, Max Beckmann, Oskar Kokoschka, Piet Mondrian, Paul Klee– aprende un nuevo modo de percibir que le conducirá a la contemplación asombrada no sólo de las obras de arte del museo, sino también del misterio que se halla encerrado en el universo más ínfimo y prosaico de la existencia.

El papel central que ocupa el arte en *El estupor y la maravilla* es manifiesto. La exposición constante y duradera del protagonista al influjo de las obras de arte será la fuerza catalizadora fundamental de su transformación. En la novela, d’Ors parece apuntar al valor salvífico del arte en una época como la nuestra, en la que el impulso secularizador ha arrastrado consigo el topos de lo sagrado y lo misterioso. La ambientación de la obra es afín a un período en el que, tras la crítica a las posturas metafísicas tradicionales y la vuelta de la filosofía trágica, el arte se convierte en vehículo exclusivo del lenguaje para acceder de forma analógica e indirecta al misterio. En una época en la que la voluntad inmanentista del nihilismo posmoderno termina por confundir la expulsión liberadora de lo religioso con el rechazo absoluto de todo aquello que excede las posibilidades de la razón, el arte surge como custodio y testigo del misterio. Según el pintor español Antoni Tàpies, pretender destruir la dimensión sagrada del arte supondría acabar con el arte mismo (82). En *El estupor y la maravilla*, d’Ors recuerda el contenido sagrado y transformador del arte y refrenda el papel fundamental que éste desempeña a la hora de aliviar las demandas espirituales del hombre contemporáneo.

La reivindicación del valor espiritual y sagrado del arte es una premisa común a determinados círculos del movimiento expresionista. No es casualidad que d’Ors seleccione como escenario de su novela un museo ficticio que concentra en sus numerosas galerías la obra de grandes maestros expresionistas. El propio Tàpies, representante español de los movimientos tardíos del expresionismo abstracto, exponía en su obra *Valor del arte* (2001) que el arte moderno, a pesar de que se había independizado de las viejas instituciones históricas, civiles y religiosas, continuaba moviéndose al mismo nivel trascendente de las imágenes y símbolos mediante los cuales se

aproximaban a la realidad última las antiguas sapiencias y religiones. La progresiva secularización de la cultura no está reñida con la espiritualidad, con el mundo de lo sagrado (Tàpies 81). Según el pintor, el arte moderno ha tratado de responder a las demandas espirituales de una época caracterizada por sus planteamientos superficiales y frívolos. Los manifiestos y testimonios de los expresionistas – entre los que destacan *Teoría del arte moderno* de Paul Klee y *De lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky–, así como los escritos de grandes teóricos de la modernidad, vienen a confirmar, según Tàpies, la poderosa fuerza espiritual y moral que ha impulsado muchos movimientos de nuestro tiempo llamados vanguardistas (104)⁴. A su vez, cabe destacar que en la selección de artistas que lleva a cabo d’Ors para ocupar las salas de su museo ficticio se encuentran varios de los componentes del grupo “Der Blaue Reiter”. Tanto Franz Marc como Wassily Kandinsky, ambos miembros fundadores del grupo, así como August Macke, Alexei von Jawlensky y Paul Klee disponen de un espacio importante dentro de la configuración del museo y desempeñan un papel fundamental en la transformación del protagonista. A su vez, el nombre de la esposa de Vogel, Gabriele Munter, hace un guiño a la pintora homónima integrante del grupo. Si bien es imposible hablar de un estilo común en Der Blaue Reiter, tal y como señala el profesor de arte Germán Rubiano, puede afirmarse que existía en todos sus miembros una convicción general acerca de la necesidad de lo espiritual en el arte⁵. En última instancia, el arte de este movimiento asume su función privilegiada a la hora de poner al ser humano en contacto con su esencia más profunda. Con la elección de un museo de arte expresionista como escenario principal de su novela, d’Ors parece invocar una de las escasas vías que, aunque embozada bajo el disfraz de lo profano, le quedan al hombre contemporáneo para recuperar el asombro ante el misterio del existir.

Antoni Tàpies se encarga de recordar en *El valor del arte* que una de las funciones principales del arte moderno occidental es constituir un camino que contribuya a sustituir la unción religiosa hoy perdida y abrir una alternativa «hacia las experiencias contemplativas o iluminativas» (48). Bajo esta premisa, el pintor catalán señala que los museos pasarían a satisfacer el hambre de absoluto que antes proveían casi con exclusividad las iglesias (77).

La configuración del museo como templo o lugar de comunión con lo sagrado es una constante en *El estupor y la maravilla*. Muy pronto, se hace evidente el carácter trascendental que el Museo de los Expresionistas tiene para Vogel. El protagonista admite haberse sentido desde que era muy joven extrañamente atraído por el museo y por la vida que creía que se desarrollaba en su interior. Para Vogel, la atracción que le provoca este espacio consagrado al arte no resulta comparable a la de ningún otro lugar (38). Una vez consagrado el espacio del museo mediante un lenguaje cargado de asociaciones y referencias simbólicas, Vogel pasa a continuación a recordar el efecto potenciador que desde edad temprana el museo ha ejercido sobre su imaginación. Cual templo contemporáneo, el museo es para el joven Vogel un lugar que encierra un misterio inexplicable: «me pregunté si habría algún lugar en el mundo como aquel museo, donde sucedían tantas cosas, pese a que nada sucedía» (55). La tendencia innata hacia al misterio, alimentada por la convivencia con un padre al que nunca llegó a comprender, se acrecienta infinitamente dentro de este espacio. El transcurso de numerosas horas dentro de las fronteras del museo agudiza progresivamente la curiosidad del protagonista que termina por interpretar ciertos acontecimientos o comportamientos aparentemente intrascendentes como puertas de acceso a una dimensión de misterio. Una previsible carta de traslado en su casillero, la prolongada ausencia del director del museo, el proceder del propietario de un negocio de colorantes, los encuentros diarios en el lavabo con el responsable de los vigilantes, así como otra serie de eventos cotidianos, se cargan de misterio a los ojos de Vogel.

Simone Weil, autora que ha dejado una huella manifiesta en la obra de d'Ors, hacía una invitación constante a adentrarse en la experiencia de lo misterioso en lo cotidiano. Los personajes de d'Ors no sólo aceptan encantados esta invitación a explorar lo misterioso en lo trivial, sino que también contribuyen activamente a la generación de nuevos enigmas. A pesar de la repetitiva sucesión de los días en el museo, los vigilantes hacen uso de juegos mínimos que les previenen de la rutina: la imitación mutua de sonidos y toses, la interrupción de los hábitos de los colegas mediante la apertura o cierre de sus ventanas; cualquier excusa es válida en el universo de los

vigilantes para escapar de la monotonía. A su vez, el personal del museo parece conjurarse, tácitamente, para la creación de misterios irresolubles. Un caso representativo de esta dinámica lo constituye el enigma de la sala Klimt, donde repentinamente comienzan a encadenarse una serie de sucesos inusitados. A la aparición casi diaria de abundantes migas de pan en el suelo de la sala, le siguen la inclinación persistente de los cuadros cada mañana y la sucesiva inscripción de varias siglas en las paredes de la habitación. A pesar de que tras varias reuniones con todas las partes implicadas se tienen claras sospechas de quienes son los causantes de estos peculiares disturbios –entre los cuales se halla el protagonista–, el equipo de trabajadores opta por dejar sin resolver estos inocentes enigmas. A los personajes no sólo les hace ilusión participar en la creación de un misterio, sino también colaborar en el proceso de hacerlo cada vez más grande y contribuir «a que quedase sin una explicación» (152).

Las expectativas inmediatas que le producen a Vogel la contemplación de un umbral o puerta a otro espacio dejan a su vez constancia de su inclinación natural hacia lo misterioso.

El protagonista, quien tiene la absoluta certeza de que «la curiosidad siempre se impone al hábito» (173), posee otras capacidades innatas –entre las que destaca un acusado sentido de la observación– que lo hacen un candidato idóneo para el puesto de vigilante. No obstante, Vogel nunca acaba por conseguir el cometido y objetivo de las empresas que se propone. Esta circunstancia queda ilustrada en el episodio detectivesco de la búsqueda del director invisible. A medida que el protagonista pretende ahondar en un misterio, inmediatamente surge otro elemento que capta de manera irremediable su atención. Vogel reconoce que junto al enigma del director invisible había otro que todavía le intrigaba más: «el del secretario del Museo de los Expresionistas, que pasaba sus horas libres en el Museo de las Artes Decorativas» (103). Los misterios se van sucediendo, alterando la mirada y la imaginación del protagonista. Incapaz de centrarse en cualquiera de ellos, pronto el enigma del secretario da paso al de su colega vigilante Arnheim Klappsch, que había salido del museo junto al supuesto secretario. Cuando tiene que decidir entre seguir a uno de los dos hombres, se decanta finalmente

por su colega, que fuera del museo comienza a caminar inusitadamente, «dando pequeños saltos, del todo ajeno a la opinión de los transeúntes e indiferente a su reputación» (104). Vogel toma consciencia de que toda persona, a pesar de su actitud cotidiana en el puesto de trabajo, es susceptible de sorprendernos con actitudes extravagantes. Sin embargo, tampoco este proyecto de investigación se puede llevar a cabo (104). Un nuevo misterio, materializado en el llanto de la guardarropera Hertha Loeffler, captará la atención del narrador:

Al igual que el hombre de nariz aguileña había logrado difuminar mi interés por el director invisible y del mismo modo que los saltitos de Klappsch fueron capaces de distraerme del misterioso comportamiento del secretario —de quien empecé a sospechar que trabajaba en dos museos—, Hertha Loeffler, la guardarropera, consiguió que me olvidase de que estaba sentado en la Franziskaner con la intención de desenmascarar al vigilante bailarín. (105)

La experiencia de Vogel personifica la siguiente afirmación de Simone Weil: «En cuanto se analiza la vida humana, la más común y la más natural, se ve que está hecha en su totalidad de una trama de misterios completamente impenetrables para la inteligencia que son imágenes de los misterios sobrenaturales» (*Intuiciones precristianas* 144-45). La concatenación de enigmas demuestra las fantásticas aptitudes del protagonista para convertirse en receptor del misterio. No obstante, también desvela la futilidad de sus indagaciones como resultado de la dificultad para concentrarse en cualquiera de ellas. A través de estos episodios, la novela plasma la distracción patológica como una de las causas principales de la incapacidad del sujeto contemporáneo para profundizar en el misterio y experimentar asombro.

La ligereza de la mirada del hombre contemporáneo y la carencia de una apropiada educación sensible son elementos que se hacen patentes en las reflexiones a posteriori de Vogel. El protagonista destaca la inadecuación de la sensibilidad del visitante hacia las obras de arte expuestas en el museo y, en consecuencia, hacia el verdadero misterio que se esconde en ellas. A través de las impresiones que le quedaron tras su primera visita al museo,

Vogel atestigua que el visitante habitual del museo «no dedica la mayor parte del tiempo de su visita a contemplar las obras de arte, sino a observar al resto de los visitantes » (17). Dentro de esta población mayoritaria, el protagonista distingue dos grupos: aquellos que se sienten mayormente atraídos por la belleza física de otros visitantes y aquellos otros que no visitan el museo tanto para ver como para ser vistos. En definitiva, la casi totalidad de los visitantes parece no tener ninguna intención contemplativa en su recorrido a través de las salas del museo. Cualquiera de los presentes dedica más tiempo «a leer lo que está escrito en la cartela del cuadro que el dedicado a la contemplación del cuadro mismo» (18). Sin ir más lejos, la sala más concurrida de un museo termina por ser siempre la tienda de *souvenirs*, lugar que, irónicamente, parecía despertar la paciencia de los turistas, «capaces de aguardar largos minutos hasta llegar al mostrador, donde observaban todo con sorprendente parsimonia» (58). El protagonista no se libra tampoco de la autocrítica. Vogel confiesa que durante su primera visita la razón principal por la que permanecía en unas salas más que en otras no se debía a lo mucho o poco que le gustasen los cuadros, sino en función de lo simpática que le resultara la gente (48). A pesar de su prominente sensibilidad, declara ser incapaz de distinguir una obra de arte de un objeto meramente funcional: «Tomé asiento en el único banco de la Kokoschka, no sin antes preguntarme si también el banco sería un objeto artístico, como la mesa de nácar de la sala anterior» (51). La única vía que encontrará Vogel para descubrir la valía de un lienzo provendrá de las medidas de seguridad que se establecen a su alrededor.

La falta de idoneidad para la contemplación artística de Vogel, que había declarado con anterioridad «ver los cuadros sin mirarlos verdaderamente» (67), representa el punto de partida, no sólo para él mismo, sino por extensión para el resto de sus contemporáneos. La respuesta a tal incapacidad le viene dada por un silencioso grupo de escolares y su maestra. Arrastrado por el visceral entusiasmo de los menores, Vogel opta por seguirles en su deambular por las salas. A medida que se contagia de las reacciones de los pequeños, el protagonista siente el poderoso deseo de volver a ser niño «para poder así asistir a las clases de aquella maestra tan entusiasta» y tener a

alguien que le enseñara a maravillarse, sólo a maravillarse (59). La iniciación a la que atiende un gozoso Vogel se singulariza a partir del extravío de uno de los niños que forman parte del grupo. Este niño solitario y desorientado dentro de los confines del museo se convierte de repente en el mejor guía del protagonista. Lejos de asustarse y correr desesperadamente en busca del resto del grupo, el niño vaga «de sala en sala, en la mayor de las soledades. Y de vez en cuando, ante algún cuadro» llegando a exclamar “¡Oh!” o “¡Ah!”, pero no porque admirase su belleza, sino simplemente porque le sorprendía y la registraba» (60). Esta escena nos ofrece el paralelismo entre el niño perdido y la condición existencial del protagonista e insinúa el camino que habrá de recorrer éste a lo largo de sus muchos años en el museo. El devenir vital de Vogel se hallará relacionado al deseo de recuperar la capacidad para asombrarse; la misma que tan naturalmente se destila en la actitud vital de los niños.

A partir de su contratación como empleado del museo, Vogel experimenta un largo proceso de aprendizaje de la facultad de la atención y, consecuentemente, un perfeccionamiento de la mirada⁶. Si bien su primera época como vigilante se caracteriza por la incapacidad para apreciar el arte que aquellas paredes atesoraban (157), con su traslado a la sala Kokoschka, nuestro narrador comienza finalmente a desarrollar una curiosidad pródiga y sincera hacia los cuadros. La presencia de un copista, que realizaba su trabajo en un modesto rincón de la Sala Kokoschka (179), será uno de los principales factores desencadenantes del cambio. La actitud desplegada por el copista en el ejercicio de su labor sirve de modelo para la iniciación de Vogel en el silencio, así como en una cualidad tan valiosa y «rara nuestros días» como la paciencia (186). A través del ejemplo que le ofrece el copista, Vogel se da cuenta de que, gracias al adiestramiento de la atención y el desarrollo de una concentración perfecta, la pintura puede contemplarse en toda su magnitud (183). La nueva mirada, concentrada y atenta al detalle más insignificante, se materializa en la lupa del copista⁷. Vogel confiesa la conmoción que le provoca la visión detallada, a través de la lupa, del retrato de Kokoschka reproducido por el copista:

Maravillado de cuán diferentes eran las obras en razón de la cercanía o distancia con que las observaba, descubrí un nuevo modo de mirar no ya los cuadros, sino todo, absolutamente todo, pues todo en aquella sala podía mirarse con lupa. Descubrí el secreto de la pincelada, en el que se esconde, probablemente, todo el misterio de la historia del arte. Y lo que es más importante: descubrí el asombroso mundo de lo pequeño, donde se oculta, sin ninguna duda, el misterio de todo lo visible y lo invisible. (188)

Tras esta experiencia, Vogel será incapaz de observar al copista sin profesarle una profunda admiración y respeto. Admiración que no proviene únicamente de la cercanía de estos enigmáticos artistas al secreto que encierra el arte, sino también hacia su conducta desinteresada. El copista se convierte para Vogel en paradigma de una actitud admirativa. La entrega total de estos individuos a aquello que admiran, sin importarles el caer en el más absoluto anonimato, constituye para el protagonista una prueba fehaciente de su elevada riqueza espiritual. La maestría del copista no sólo enseñará a nuestro narrador a mirar con nuevos ojos las obras de arte a su alrededor, sino que le ayudará a comprender que la adquisición de esta mirada va unida inevitablemente al desarrollo de una respuesta maravillada: «A mi admirado copista lo admiré durante horas, mientras él admiraba a Kokoschka. Y de él aprendí que al museo no se viene sólo a mirar, sino a admirar. Pero, ciertamente, no es posible admirar sin haber mirado antes» (187-88). El copista termina por convertirse a ojos del protagonista en el oficiante de un ritual sagrado dentro de los umbrales del museo.

Teresa Guardans, en su obra *La verdad del silencio: los caminos del asombro*, analiza a través de los testimonios de importantes figuras del pensamiento, las letras y la espiritualidad, el cómo y el por qué del asombro y si esta capacidad para el asombro es una característica propia de la naturaleza humana⁸. Valiéndose de un marco teórico configurado a través de la filosofía del límite de Eugenio Trías y el modelo gnoseológico de Mariano Corbí, la filósofa argumenta que es posible revertir el talante superficial de nuestra época y vivir la cotidianidad en actitud asombrada. Guardans expone su convencimiento de que la clave de este cambio radica en la orientación de las

capacidades humanas. A partir del cultivo, de la atención y el silencio, el ser humano es capaz de acceder a un reconocimiento asombrado de la existencia, donde la mirada asombrada aparece como una «experiencia vital reconocedora y reconocida, conmovida» (Guardans 7).

El testimonio de Vogel parece dejar constancia de este trayecto hacia el asombro. La percepción del protagonista se hace más penetrante a medida que avanza en su adiestramiento. Su trabajo de vigilante le ofrece la ocasión perfecta para entrenarse en el sosiego de la respiración y en el deleite de la quietud. El personaje principal atribuye la sabiduría doméstica que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida en gran parte a la naturaleza de sus obligaciones laborales. La mayor enseñanza que le ha proporcionado su cargo ha sido la de saberse estar quieto (357). Con la quietud y el sosiego mental, condiciones que Simone Weil consideraba necesarias para desarrollar la atención, Vogel afirma ser capaz de penetrar en la raíz del silencio y escuchar así «el verdadero sonido de las cosas» (370). Así, llega a atribuir el empobrecimiento espiritual de la vieja civilización europea a la incapacidad de la gente para tener los ojos cerrados durante cierto tiempo, resultándole incomprensible «que no enseñen a los niños a tener los ojos cerrados» (263). La falta de adecuación desde edad temprana de estas capacidades será determinante en la superficialidad de la mirada. Sólo a partir del dominio de los sentidos, el espectador de una obra estará capacitado para acceder a profundos estados contemplativos y así extraer el máximo provecho de su comunión con ella.

A este respecto, Antoni Tàpies afirmaba que eran muy pocos los que poseían la educación sensible apropiada para experimentar la correcta simbiosis con las obras de arte moderno. Son apenas unos cuantos:

[...] los que gozan de verdad de los auténticos beneficios que puede aportar la comunión con los contenidos del arte moderno. Es decir, se ignora todavía la gran función cognitiva y ética que el arte moderno podría desempeñar más a fondo, *si fuera bien explicado*, en la sociedad de este fin de siglo tan trastocado que vivimos. (38)

Artistas como Kandinsky tenían la esperanza de que el uso de las formas

semiabstractas y abstractas propias del arte moderno pudiera ayudar al desarrollo de una sensibilidad más fina y profunda en los espectadores. Sólo la falta de sensibilización del público previene al arte moderno occidental de convertirse en un camino privilegiado en la producción de experiencias contemplativas y estados de «identificación con la realidad profunda, muy parecidos a los de determinadas experiencias religiosas» (Tàpies 108). Estos intensos estados contemplativos, similares a los que Tàpies menciona, se convierten en centro de atención y materia de reflexión del protagonista de la novela de d'Ors. Vogel se siente atraído por la inmovilidad y la perfecta concentración que observa en determinados visitantes. El fuerte influjo que ejercen las obras de arte en estos estados contemplativos se asemejan a los efectos del enamoramiento o de la oración (195). El protagonista, a su vez, detecta el profundo impacto anímico que las pinturas producen en aquellos que pasan más tiempo bajo su influencia. En profunda resonancia con las palabras de Kandinsky –que afirmaba que «el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y modificar el estado de ánimo del espectador» (10)–, Vogel llega a comprender «que un rostro no podía ser el mismo antes de ver a Kandinsky que después; que no era el mismo sin ver a Mondrian que viéndolo o tras la contemplación de los cuadros de Von Jawlensky que sin esa contemplación» (94). Esta experiencia genera en el protagonista la certidumbre del poder que el arte ejerce sobre el espíritu humano.

De las numerosas pinturas del Museo de los Expresionistas, Vogel se encarga de señalar algunas que tendrán un profundo impacto a lo largo de su vida. Entre ellas destaca, junto a *El equilibrista* de Paul Klee, un retrato que Von Jawlensky realiza de su hijo cuando éste tenía apenas ocho años de edad. El retrato del pequeño Andrei, como le llama de forma cariñosa el protagonista, afectará profundamente su manera de mirar. Durante más de diez años, son muchas las ocasiones en las que Vogel cae absorto en su contemplación. A pesar de las numerosas horas frente al retrato, el vigilante afirma jamás haberse cansado de mirarlo, llegando a extraer la siguiente instrucción:

Sí, este pequeño niño me ha enseñado a mirar o, por decirlo mejor, a no cansarme de

mirar. Cuando algo fatiga, es que aún no se mira bien; quien se cansa de mirar algo no está todavía dentro de lo que mira. Por eso, precisamente, se cansa. En realidad, las personas empiezan a quererse cuando aprenden a mirarse; eso que llamamos amor consiste, después de todo, en mirar como conviene. Después de mirar algo adecuadamente, ya no podemos ser los mismos; después de mirar algo mucho tiempo, no podemos sino cambiar de vida. (228)

El cansancio de la mirada es producto de la falta de entrega del espectador. Sólo la absoluta inmersión en la contemplación, equivalente a la actitud del enamorado, posibilita la verdadera transformación. Uno de los atributos fundamentales que se advierten en este cambio será el talante benevolente de esta nueva mirada. Vogel, que se había caracterizado a su llegada al museo por tener cierta fijación hacia aquellos aspectos disonantes e incluso repulsivos de la realidad, conseguirá superar tal compulsión⁹. No obstante, el cambio no provendrá de la privación del comportamiento, sino de la mejora en la calidad y profundidad de su mirada. Gracias a la intensa contemplación del arte contemporáneo, el protagonista dice haber dado con la clave que descubre el secreto que se esconde tras lo feo y grotesco. El enigma se revela a aquellos que cuentan con la suficiente obstinación y paciencia. A pesar de que «cuando miramos algo mucho tiempo, sea lo que sea, terminamos por afirmar su fealdad e insignificancia, o incluso su ridiculez» (115), si miramos durante mucho más tiempo «esa insignificancia y fealdad, ese inevitable ridículo, se trastoca misteriosamente en belleza y sentido» (115). Incluso el ser más abyecto, caso del moscardón que visita la sala durante nueve días, es susceptible de encerrar en sí la semilla de lo sublime¹⁰. Bajo el nuevo mirar del protagonista, cualquier cosa es puerta-umbral a lo sagrado y hasta la manifestación más profana de la realidad termina por resultar inconcebible sin un trasfondo de misterio¹¹.

El aprendizaje del modo correcto de contemplar una obra de arte ofrece a Vogel el ejemplo idóneo para desarrollar una mirada ética hacia el mundo cotidiano. La contemplación estética requiere un grado de atención plena y conlleva al vaciado del sujeto para que el objeto percibido, ya sea una obra de arte, un moscardón u otro ser humano, inunde nuestra conciencia. Este

momento que d'Ors compara a la actitud de un enamorado, es para Weil el fundamento básico para desarrollar una actitud ética. Siguiendo la línea de pensamiento de Weil, el filósofo Josep María Esquirol afirma que «la atención es el primer movimiento con significación ética. El respeto requiere una atención, y la atención, un acercamiento, una aproximación» (16). Por lo tanto, no puede existir respeto sin una actitud atenta de entrega. La atención plena requiere la suspensión del yo como centro del mundo y la apertura sin condiciones al otro. Esta mirada atenta y ética es una mirada benévola que no sólo reconoce lo excepcional, sino que también rescata la belleza y la dignidad de aquello que percibíamos como habitual y cotidiano.

En la filosofía del límite de Eugenio Trías la capacidad de asombro del ser humano está intrínsecamente ligada al reconocimiento de los límites de su mundo y la apertura a esa región de misterio que es el hecho puro de existir. Trías puntualiza que el pasmo extático que caracteriza a la respuesta asombrada no es producto de un ente o una entidad concreta, sino respuesta espontánea ante «la pura existencia, el simple y desnudo estar en el ser, el puro y simple sentirse siendo» (*Ciudad sobre ciudad*, 59). Para Trías, la causa directa del asombro y la admiración es, en última instancia, la comprobación de que se existe. Si bien la primera respuesta asombrada de Vogel se produce en el museo a través de la contemplación atenta de las obras de arte, esta respuesta constituye únicamente un precedente al reconocimiento del misterio como naturaleza esencial que recorre toda la existencia. El protagonista desarrolla un renovado interés y admiración hasta por la mínima expresión vital. A medida que alcanza los frutos de su adiestramiento, el testimonio del vigilante se convertirá en registro experiencial de lo que supone llevar una vida asombrada: «he llegado a un punto en el que todo –hasta lo más pequeño, sobre todo lo más pequeño– me produce un hondo estupor. Ante cualquier cosa que vea, toque, guste, oiga huella, me sobreviene la impresión de estar frente a una maravilla. Y eso es lo que he descubierto en estos años: el estupor y la maravilla» (202).

Llama la atención como las palabras de Vogel parecen remitir a la noción romántica de la experiencia de lo sublime. Edmund Burke en su obra *A Philosophical Inquiry into de Origin of Our Ideas of the Sublime and*

Beautiful (1756) –precedente principal de la idea de lo sublime romántico– señalaba las grandes fuerzas de la naturaleza y los eventos extraordinarios como causas fundamentales a la hora de producir en la mente humana el estupor y la admiración que conlleva la experiencia de lo sublime¹². El testimonio de Vogel, sin embargo, extiende el encuentro de lo sublime, lo susceptible de causar el asombro, a lo más ínfimo o cotidiano. Al igual que afirmara Trías, el asombro del vigilante no se reduce a lo excepcional, sino que reclama el asombro ante el mero hecho de ser o de existir.

Vogel, cuya predisposición al misterio conocemos, termina por descubrir la raíz de lo misterioso –ese enigma que, según Trías, todo presente encierra y que es digno de asombro y admiración– en las expresiones más ínfimas de la realidad¹³. Las baldosas de la Sala Mondrián, una pequeña mancha en el techo, la gama de blancos en las paredes, un rayo de sol, el inexplorado reino de las sombras, una montañita de polvo en una peana expositora, los pliegues de la chaqueta del uniforme o los del pantalón, cualquier acontecimiento brinda al protagonista una ocasión para maravillarse. Una vez educada su percepción a los misterios dentro de los contornos del museo, el protagonista también halla lo asombroso fuera de sus fronteras. Con el paso de los años, Vogel es capaz de percibir una tienda de comestibles como un auténtico lugar donde se manifiesta la maravilla, a pesar de lo «prosaico que pueda parecer a quien no sepa mirarlo» (378). No obstante, el protagonista admite que no se habría percatado de ninguno de estos decorados exteriores sin haber visto antes, durante años, los cuadros del Museo: su lugar en el mundo y lo que le enseñó a ver este nuevo escenario (387). La enseñanza final que obtiene el abnegado vigilante tras su largo aprendizaje será que todo, al fin y al cabo, es un misterio; y es precisamente de eso de lo que ha querido dejar testimonio en su libro: «de la perla que se esconde dentro de lo cotidiano, del milagro de lo banal» (326).

Platón y Aristóteles señalaban al desvelamiento del mundo como motivo fundamental del asombro y al asombro como semilla del pensamiento filosófico. El misterio esencial del mundo se ofrecía como digno de admiración y a partir de este temple anímico la atención quedaba concentrada y disponía el espíritu para la indagación filosófica. Nuestra época no sólo ha

debilitado la correspondencia entre misterio, asombro y atención mediante un paulatino desencantamiento del mundo, sino que las dinámicas confluyentes de la sociedad de consumo y de la cultura del entretenimiento conducen a la saturación de la facultad de la atención. Bajo este escenario, la capacidad para el asombro del sujeto contemporáneo está limitada. No obstante, tal y como señala, Josep María Esquirol, «si la primera cosa clara es que el asombro lleva a la atención, la segunda es que cuando uno presta atención está más preparado para el asombro y la admiración» (89). Esta premisa bidireccional no sólo tiene validez como antídoto para rescatar al ser humano del estado de dispersión mental que promueve nuestra sociedad, sino también contra el estado de apatía que produce la cotidianidad¹⁴.

El relato de Vogel es paradigmático a la hora de mostrar que aquello que llamamos cotidiano no es más que el producto de una relajación de la facultad de la atención. A través del esfuerzo de atención, el protagonista recoge el fruto de su disciplina. El reconocimiento admirado de Vogel ante la gracia que permea la totalidad de la existencia, la visión de la vida como una maravilla que se desvela a cada momento, rememora las palabras de Ludwig Wittgenstein en su *Conferencia sobre ética*: «Voy a describir la experiencia del asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro» (42). A su vez, el asombro que experimenta el protagonista ante el espectáculo de la vida posee las cualidades de infinitud e insaciabilidad que señalaba María Zambrano (15). Este estado de perenne asombro es inseparable a una mirada benevolente y positiva capaz de devolver la dignidad que le corresponde a cada cosa. La bondad de la mirada de Vogel se manifiesta a través de su carácter inclusivo y descentrado. Hasta el evento más trivial merece toda la atención del vigilante. Esta mirada que en primera instancia resulta del entrenamiento en la contemplación del arte se convierte, en consonancia con las afirmaciones de Tàpies, en una alternativa al relativismo nihilista: ya que logra «solidarizar el conjunto de los seres, desvelar los sentimientos altruistas y hacer sentir un respeto infinito por el Todo» (27). No obstante, este tipo de experiencia reconocedora del misterio de todo lo existente desplaza el sentido vital de la razón a la intuición y del conocimiento al reconocimiento. La pregunta sobre el sentido último de la

existencia, lejos de inspirar la creación de un nuevo metarrelato, permanecerá sin respuesta y sólo el asombro incondicionado resultante del proceso de aprendizaje de la mirada dará cuenta del carácter milagroso de la existencia.

NOTAS

1. Para Platón el asombro –hipóstasis divinizada de *Thaumas*– es la pasión propia del filósofo, ya que «no hay otro principio de la filosofía que éste» (*Teetetos* 155 d). En cuanto a Aristóteles, el filósofo macedonio señala en su obra *Metafísica* que será gracias a esta pasión admirativa que los hombres comienzan a filosofar (A 2, 982 b, 12 s.).

2. El Museo de los Expresionistas de Coblenza es de naturaleza ficticia.

3. Determinado a escribir su autobiografía, el protagonista cae en la cuenta de que las notas que había ido tomando en los márgenes de las páginas de numerosos libros de arte y de museos de arte constituían ya de por sí, «sin apenas añadido alguno, un auténtico libro de memorias» (30-31). Como bien aclara el narrador en las últimas páginas del texto, esta práctica de escritura nace de su voluntaria y necesaria marginalidad: «siempre me han interesado los escritores marginales y sólo ellos» (396). La escritura marginal de Vogel, plasmada en sus notas a los márgenes, evoca y homenajea el último período de actividad literaria del escritor Robert Walser. Los *microgramas* de Walser constituyen pequeños textos narrativos que el autor suizo fue escribiendo a lo largo de una década en los márgenes de cualquier trozo de papel que cayera en sus manos.

4. En estos tratados de arte, encontramos corolarios como los siguientes: «la obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual» (Kandinsky 103), «el arte juega, sin sospecharlo, con las realidades últimas» (Klee 64), que vienen a sintetizar la idea central de estas obras.

5. Para más información, véase la reseña sobre «El expresionismo alemán» incluida en la publicación *Seminario conmemorativo del nacimiento de Walter Gropius, 1883-1983*.

6. Simone Weil señala que para prestar verdadera atención, hay que saber cómo hacerlo, ya que muy a menudo se confunde la atención con una especie de esfuerzo muscular (*A la espera de Dios* 69). Para la filósofa francesa, la atención consiste «en suspender el pensamiento, en dejarlo disponible, vacío y penetrable al objeto (...) Y, sobre todo, la mente debe estar vacía, a la espera, sin buscar nada, pero dispuesta a recibir en su verdad desnuda el objeto que va a penetrar en ella» (*Escritos esenciales* 119).

7. Vogel llega a afirmar que si la lupa del copista ha llegado a fascinarle tanto ha sido porque sus propios ojos, espejos del alma, han ido «transformándose a lo largo de los años en dos potentes lupas, capaces de ver lo diminuto» (190).

8. Guardans analiza la obra y testimonios, entre otros, de autores como Geneviève Lanfranchi, Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Simone Weil, Meister Eckhart, Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī.

9. Son numerosas las ocasiones en las que descubrimos al protagonista obsesionado con un rasgo físico disonante o repulsivo, ya sea el caso de una «prominente mandíbula inferior» (49), una «nariz descomunal»(53), unos «pies enormes» (153), una «nariz aguileña» (90), o la obesidad mórbida de la tabernera de la Franziskaner (114).

10. La referencia de Vogel sobre la mosca de la Sala Klee como expresión última de la realidad divina es reminiscente a las palabras del teólogo y místico Maestro Eckhart que afirmaba que toda la existencia, incluso en la forma de una insignificante mosca, está compuesta de la misma sustancia inefable (171).

11. A la pregunta de si lo despreciable merece tiempo y atención, el protagonista responde sin titubeos: «Sí, todo lo merece, sobre todo lo despreciable» (304).

12. La cita concreta de la que hablo es la siguiente: «The greatest Objects of Nature are, methinks, the most pleasing to behold; and next to the Great Concave of the Heavens, and those boundless Regions where the Stars inhabit, there is nothing that I look upon with more Pleasure than the wide Sea and the Mountains of the Earth. There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the Mind with great Thoughts and

Passions; we do naturally, upon such Occasions, think of God and his Greatness: And whatsoever hath but the Shadow and Appearance of the INFINITE, as all Things have that are too big for our Comprehension, they fill and overbear the Mind with their Excess, and cast it into a pleasing kind of Stupor and Admiration» (214).

13. Para más información sobre la raíz del misterio en el momento presente, consultar capítulo «La naturaleza jánica del tiempo» de *La razón fronteriza* de Eugenio Trías.

14. Esquirol declara que mediante el esfuerzo de atención lo familiar puede mostrárenos en toda su extrañeza y profundidad (76).

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994.

Burke, Edmund. *A Philisophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford: Oxford University Press. 1990.

D'Ors, Pablo. *El estupor y la maravilla*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Esquirol, Josep María. *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Gedisa, 2006.

Guardans, Teresa. *La verdad del silencio: por los caminos del asombro*. Barcelona: Herder, 2009.

Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elisabeth Palma. México: Premia, 1979.

Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Bueno Aires: Caldén, 1979.

Maestro Eckhart. *Tratados y sermones*. Trad. IlgeM. de Brugger. Barcelona: Edhasa, 1983.

Platón. *Teeteto: o sobre la ciencia*. Trad. Manuel Balasch. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

Rivera Cruchaga, Jorge Eduardo. *De asombros y nostalgias. Ensayos filosóficos*. Valparaiso: Punángeles, 1999.

Rubiano Caballero, Germán. «El expresionismo alemán. Seminario

- conmemorativo del nacimiento de Walter Gropius, 1883-1983. 17-27 de mayo de 1983.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1983.
- Tàpies, Antoni. *Valor del arte.* Madrid: Ave del Paraíso, 2001.
- Trías, Eugenio. *Ciudad sobre ciudad.* Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- . *La razón fronteriza* Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- . *Lógica del límite.* Barcelona: Ediciones Destino, 1991.
- Varo Varo, Alonso. «El estupor de lo cotidiano: Entrevista a Pablo d'Ors». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 32.1 (2016): 212-16.
- Weber, Max. «La ciencia como vocación». *El político y el científico.* Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza, 1987.
- Weil, Simone. *A la espera de Dios.* Trad. María Tabuyo. Madrid: Trotta, 1996.
- . *Intuiciones precristianas.* Trad. Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2004.
- . *Escritos esenciales.* Trad. Ramón A. Díez. Maliaño (Cantabria): Sal Terrae, 2000.
- Wittgenstein, Ludwig. *Conferencia sobre ética.* Trad. Fina Birulés. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía.* Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Índice

Dramatis personae

ENTRADA

1. Vigilantes y vigilados
2. Cercanía de la respiración

PRIMERA SALA: FRANZ MACKE

3. Del aburrimiento y la pesadumbre
4. La pasión según Alois Vogel
5. La primera visita
6. Caramelos para la tos
7. Se ruega no tocar
8. El asombroso mundo de lo pequeño
9. Fugacidad del ángel
10. Importancia del susurro
11. La dama de las columnas

SEGUNDA SALA: WASSILY KANDINSKY

12. El casillero vacío

13. Carta al director
14. Inventario y catálogo general
15. El hombre de nariz aguileña
16. La taberna Franziskaner
17. Días de vacación y espionaje
18. El doble agente
19. ¡Kollwitz, Kollwitz!
20. El negocio de colorantes

TERCERA SALA: MAX BECKMANN

21. El pequeño señor Kriegemann
22. La tesis de Maxglan
23. Hablar solo
24. Escribir en la pared
25. Rumores y maledicencias
26. Juego de las toses
27. Provocación de las ventanas
28. Polémica de los trípticos
29. Buzón de sugerencias

CUARTA SALA: OSKAR KOKOSCHKA

30. Copiar al copista
31. Espectador de espectadores
32. A través del cristal
33. Conversaciones interrumpidas
34. Necesidad del relato
35. Sentarse (I)
36. Teoría de los parecidos
37. Tratado sobre la diferencia
38. El niño Andrei

QUINTA SALA: PIET MONDRIAN

39. El arte de las conjeturas
40. El cuarto de los libros
41. Ejercicios de cálculo
42. Historia de una mancha
43. Tipología del blanco
44. Itinerario de un rayo solar
45. Sentarse (II)
46. El gran ventanal
47. Patinaje artístico

SEXTA SALA: PAUL KLEE

48. Cambiar los cuadros de sitio
49. Álbum del equilibrista
50. Excursiones por un pantalón
51. Polvo enamorado
52. Los enamorados del umbral
53. La francesita (I)
54. Los misterios del museo
55. El jorobado de Coblenza
56. La mosca y Dios

Y SÉPTIMA: GABRIELE MÜNTER

57. Intercambio de tesoros
58. Flores para un precursor
59. El nombre repetido de la amada
60. Las manos
61. La francesita (II)
62. Volando con Gabriele

- 63. El escaparate del mago Lehman
- 64. Del aprendizaje de la lentitud
- 65. Escenografía de la ilusión

SALIDA

- 66. Los márgenes
- 67. Regalo de bodas

Postfacio. La mirada atenta en *El estupor y la maravilla* de Pablo d'Ors, por
Alonso Varo Varo