

NATHALIE LÉGER

LA EXPOSICIÓN

TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS
DE CARLOS OLLO RAZQUIN

BARCELONA 2019



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *L'Exposition*

Publicado por

A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2008 by P.O.L. Éditeur
© de la traducción, 2019 by Carlos Ollo Razquin
© de esta edición, 2019 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.

Esta obra se benefició del apoyo de los Programas de Ayuda a la
Publicación García Lorca del Institut français de España

En la cubierta, la condesa de Castiglione (c. 1863-1866),
de Pierre-Louise Pierson

ISBN: 978-84-17346-67-6
DEPÓSITO LEGAL: B. II 492-2019

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *mayo de 2019*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

—Pero ella no es nada tuyo.

—No—dijo Louise.

—Ella no es nada tuyo.

—No—repitió ella dócilmente. Pero siguió mirando allí, frente a ella, algo que él no podía ver.

—Entonces.

—Entonces nada—dijo ella.

CLAUDE SIMON, *La hierba*

[Trad. Esteban Tusquets y Esther Tusquets,
Barcelona, Lumen, 1986].

Abandonarse, no premeditar nada, no querer nada, no distinguir ni deshacer nada, no mirar fijamente, más bien desplazar, esquivar, desenfocar y considerar lentamente sólo la materia que se presente, tal como se presente, en su desorden, e incluso en su orden.

Dicen que su belleza dejaba estupefacto, que era inmóvil y feroz. Al verla aparecer, la princesa de Metternich confesó: «Me quedé de piedra ante tal belleza prodigiosa: ¡qué preciosos cabellos, qué cintura de ninfa, qué tez de mármol rosado! En una palabra, ¡es una Venus descendida del Olimpo! Nunca había visto una belleza semejante, ¡nunca volveré a ver otra igual!». En su ferocidad, descansa en un sofá y se deja admirar como una presa, ausente en medio de la multitud, con la mirada fría, impassible. Su poder la hace odiosa, pues su belleza, dicen, derrota a las demás beldades. Es la época de la guerra de Crimea, y una marquesa constata que su llegada da «un toquecito oriental». Se busca la sombra de

algún defecto y se señala su ostentación como una falta de gusto: «Si hubiera sido sencilla y natural, habría transformado el mundo... Sin duda debemos felicitarlos de que la condesa no haya sido más sencilla...», afirmó madame de Metternich. Se admiraba su belleza como se iba a ver a los monstruos de feria.

La encontré por casualidad, en lo alto de una pequeña escalera de madera, en la vetusta librería de una ciudad de provincias, y también a mí me impresionó, pero por otras razones. Una mujer apareció de pronto en la cubierta de un catálogo, *La Comtesse de Castiglione par elle-même*. La crueldad, la violencia de la mirada de la mujer que aparecía en la imagen me dejaron helada, pasmada. Simplemente pensé sin comprender nada: «Soy yo misma... por ella... contra mí» en un balbuceo mental que sólo se disipó un poco cuando, ya en el autobús, oí a una mujer contar a otra el largo y lamentable relato de las circunstancias de sus celos. En el momento de bajar, para resumir, dijo: «¿Lo entiendes? Mi problema no es él, es ella, la otra». En el trayecto un poco sinuoso de la feminidad, la piedra con la que tropezamos es otra mujer. («La otra», así llamábamos en mi casa a la mujer por la que mi padre había dejado

a mi madre, hasta que se convirtió en su nombre, Laotra, apelativo que permitía anular su condición y convertirla sólo en una función: Laotra, la que no era legítima, la que no era la madre; haga lo que haga Laotra, se la odia, se la desea).

Entra, presa de la cólera, llena de reproches. Aparece por la derecha de la imagen como si hiciera su entrada en escena, saliendo por detrás del telón. Sostiene en una mano, que lleva pegada a la cintura, un cuchillo que brilla oblicuamente en su vientre. El rostro está serio: la boca fina, los labios prietos, el ceño fruncido, la mirada nítida y dura, los cabellos recogidos con la impecable raya en medio, adornados con una diadema de flores. El cuchillo, cuyo mango desaparece en el puño cerrado, vibra en el centro de la imagen, aunque apenas se ve, casi desaparece, pues la hoja luce tan clara que se confunde con el brillante satén del vestido; pero la punta cae en el centro exacto de la imagen y la parte en dos. Como si el volumen del vestido no bastara, ella sostiene la cortina entre sus dedos y la atrae hacia sí con un gesto extrañamente púdico. Sin embargo, no es su cuerpo lo que intenta ocultar, eso nunca, sino el velador de hierro blanco cuyo pie asoma por debajo de la cortina. La mujer que entra en esce-

na viene a matar. Pero ¿es un crimen de teatro? Sí, nadie lo duda, está en un escenario y procura que todo parezca verídico. Pero, como toda gran actriz, finge fingir. La mujer que entra en escena viene a matar.

Busqué en mi biblioteca el catálogo de la Castiglione, ese catálogo que había comprado y colocado en la estantería sin más. Volvieron a producirme de inmediato la misma sensación desagradable esas imágenes, esa ferocidad, esa melancolía sin profundidad, esa derrota. Nada en esa heroína provisional del Segundo Imperio, nada en el destino de esa mujer que pasó tantas horas delante de una cámara me resultaba familiar. Y sin embargo, al abrir aquel catálogo, tuve la extraña impresión de regresar a casa y, aunque aquella casa estuviera destruida, de regresar a ella atemorizada pero agradecida.

Trabajaba entonces en un proyecto sobre las ruinas, uno más, una carta blanca propuesta por la dirección de patrimonio. Según se explicaba en el encargo, se trataba de un proyecto sobre «la sensibilidad ante lo intangible», «la disolución de la forma», «la aguda conciencia de un tiempo trágico». Cada intervención debía hacerse en un monumento histórico, y me proponían el mu-

seo de C***: tenía que escoger una sola pieza de su colección y después «adornar el motivo», tal como lo expresó el encargado de la misión de la dirección de patrimonio con una risita incómoda, como si acabara de hacer una broma soez. A continuación había que poner de relieve la pieza elegida solicitando a otros museos el préstamo de obras contemporáneas. Inicialmente pensé en el reportaje de Robert Fenton, el fotógrafo británico al que la reina Victoria envió al frente de la guerra de Crimea. En un día ya remoto de 1885, tomó la extraña y famosa imagen de un pequeño valle monótono cubierto de balas de cañón, a menos que fueran piedras, o cráneos dispuestos regularmente en una naturaleza inerte. Yo había soñado con adquirirlo un día. Pero esta fotografía no formaba parte de las colecciones del museo. Fue entonces, mientras esperaba el inventario que el encargado de la misión había prometido enviarme, cuando busqué en mi biblioteca el catálogo sobre aquella mujer, la Castiglione, que yo había comprado y guardado enseguida, y en el que se encontraban varios documentos pertenecientes al museo de C***.

Un día oí en la radio la voz grave de Jean Renoir hablando de *La regla del juego*: «¡El tema me

dejó completamente satisfecho! Un buen tema siempre te toma por sorpresa, te arrastra». Durante años había pensado que tener un tema era lo menos importante para escribir. Muchos críticos, escritores célebres, periodistas, lo habían dicho y repetido machaconamente: para escribir hay que saber lo que se quiere decir, hay que decidir qué se quiere decir sobre el mundo, sobre la existencia, sobre... Yo no sabía que una no escoge el tema, el tema te escoge a ti. Aquel día, tomé un libro al azar y era uno sobre la serpiente pitón, sobre cómo devora la pitón, la mirada absorta de la presa engullida, tragada por esa criatura inmóvil y feroz, y me recordó cómo regurgitamos algo que un día hundimos en lo más hondo de nuestro ser, algo enorme pero disimulado, incomprensible, poderoso, más poderoso que una misma, y a menudo de apariencia discreta, un detalle, un recuerdo, nada del otro mundo, que sin embargo se apodera de ti para, inexorablemente, devolver lentamente algunos fantasmas inquietantes, extraviados pero tenaces.

Como la muerte, y una o dos cositas más, el tema es simplemente el nombre de lo que no es posible decir. Su apariencia es anodina, una palabra, una frase que se oye al azar; ésta, por ejem-

plo, leída u oída, ya no lo recuerdo: «Tenemos miedo de mirar a los ojos a la vergüenza». Pero ¿qué tiene que ver, por qué asociarlo inmediatamente, brutalmente, al tema, por qué pensar que esta frase pueda ser esencial? Truman Capote decía de *A sangre fría*: «Mi tema tiene un potencial increíble». Pero ¿de qué tema se trata, de la historia de dos asesinos tejanos de poca monta? La verdad es que ése es un tema irrelevante. La fuerza del tema es su odio: odio no por lo que hacen los personajes, sino por la empatía, por el deseo que despertaron en él, odio a esa atracción, y precisamente en tanto tema del libro, y de un libro esencial, le resultan insoportables al autor. Al final, la pena capital abre la trampilla, los asesinos de poca monta se hunden en el cadalso y el tema es ahorcado simple y llanamente. Capote repite gritosamente: «¡Hice lo posible por salvaros!». En respuesta a la carta blanca que me ofrecían para ocuparme del tema de la ruina, de julio de 2005 a diciembre de 2007 quise exponer una vida, la de aquella mujer, la Castiglione. El tema me atrapó, me absorbió por completo. Hice todo lo posible por salvarlo, es decir, todo lo posible para librarme de él, pero ya me había engullido subrepticamente.

«La reconocí sin conocerla», escribió Robert de Montesquiou recordando el día en que descubrió una pequeña foto de ella olvidada en el fondo de una caja en un anticuario. Y añade: «Querría recordar y concretar, gracias a frecuentes búsquedas y preciosos encuentros, los rasgos difusos y amenazados; me voy a esforzar por descubrir lo desconocido de este rostro». La reconoció sin conocerla. Tan sólo recuerdo haber olvidado.

Siete pantallas dobles de papel tensado sobre ligeros bastidores de madera, dispuestos a cierta distancia unos de otros. Siete paredes dobles, seis intervalos, un espacio acotado en medio del museo. Los invitados a esta velada excepcional se concentran alrededor de ellas. El artista Murakami Saburo se presenta: un sutil saludo, cuerpo de boxeador, está inmóvil frente a la opacidad del papel. Durante unos segundos, asistimos al recogimiento del artista. Un hombre concentra sus fuerzas y se sumerge ostensiblemente en sí mismo. Se zambulle en sí mismo. Durante unos instantes se sigue oyendo barullo hasta que todo el mundo guarda silencio. ¿Un gesto? No, se echa hacia atrás, y después sí, se lanza a través de las pantallas, se debate, se sumerge y desaparece en un ruido ensordecedor, se escucha bajo los gol-

pes la explosión ruidosa del papel, grandes superficies caen en largos jirones, el cuerpo del artista avanza con dificultad, perforando siempre, desgarrando, abatiendo, dislocado en medio del ruidoso hundimiento. Finalmente, emerge agotado del combate, se tambalea y cae; los invitados retroceden, él se pone en pie de nuevo, se repone, saluda, se acabó. La cosa ha durado apenas unos segundos. Detrás de él, la obra palpita, el papel desgarrado cae lentamente en la gruta que forman los bastidores. En adelante será así: el tema que nos ha engullido y escupido es esa ruina, ese pasaje abierto, ese espacio agujereado que se convierte en una obra en el museo.

Fue un día de julio de 1856, cuando la joven condesa de Castiglione acudió por primera vez al estudio de Mayer & Pierson, el estudio de fotografía de la alta sociedad. Sabemos que el estudio era lujoso: los grabados muestran salones, antecámaras, vastos pórticos, ventanales inmensos que bañaban de luz las galerías. Sin embargo, en las fotografías, no descubrimos más que un salón muy mediocre que parece una habitación de hotel (un armario burgués en un rincón, una alfombra con grandes flores y un pequeño sillón de terciopelo raído que amuebla torpemente un rin-

cón de la foto). Uno de los primeros negativos es un retrato en el que aparece con un niño y la nodriza. Ella, Virginia Oldoini de Castiglione, muy erguida, radiante, sin otra fantasía que la que le inspira la certeza de ser bella; el niño, sentado en el centro, ausente; y la nodriza, ligeramente retirada, interpretando a la perfección su papel utilitario, de tal suerte que consigue, merced a una agudísima conciencia de su posición social, que su rostro parezca desenfocado, casi ilegible.

El fotógrafo, Pierre-Louis Pierson, tiene treinta y cuatro años. Ha fotografiado a lo más granado de la alta sociedad francesa de la época: desde 1853 es el fotógrafo oficial del emperador. La corte, la aristocracia, las grandes fortunas se apresuran a acudir a su estudio. No es nada sorprendente que Nadar, el republicano, juzgue severamente las actividades del estudio Mayer & Pierson: «Sin preocuparse de la disposición de las líneas según el punto de vista más favorable al modelo, ni de la expresión de su rostro, ni siquiera de la manera en que la luz lo iluminaba todo, se instalaba al cliente en un lugar invariable y se obtenía de él un único negativo, monótono y gris, hecho aprisa y corriendo». Sin embargo es Pierre-Louis Pierson, este fotógrafo de

tres al cuarto, quien realizará la obra fotográfica más enigmática de su tiempo, una obra a la vez secreta y emblemática, al fotografiar a esta mujer durante cuarenta años, obteniendo sin pestañear negativos de su fasto y de su decadencia. Ella no tiene la menor necesidad de que él sea un artista, ni de que tenga escrúpulos, tan sólo necesita su destreza y su discreción. Se elogia «la sencillez de las poses que compone o, más bien, que permite adoptar a sus modelos»; se dice que les deja hacer, que dirige de lejos y sin decir mucho. De todo lo demás—de la escena, la intención, el arte, en una palabra—se ocupa ella, imposible discutir, es inútil. Pero hay algo que sigue resultando misterioso: ella no acude a fotografiarse para obtener un resultado, no es por la imagen por lo que visita al fotógrafo, ni por la escurridiza sustancia que cubre los pequeños rectángulos de cartón sobre los que se inclinará más tarde en vano, sino por el tiempo del posado; está allí por esa espera, por ese momento de perfecto olvido de ella misma a fuerza de pensar sólo en ella misma.

La bibliotecaria, encaramada a una pequeña tarima de madera, es muy amable. Parece apreciarme, me trata incluso con una ternura especial al reconocer mi torpeza ante el protocolo de

inscripción. Se podría decir que está dispuesta a protegerme de todas las vicisitudes administrativas, que no dejarán de presentarse; me da explicaciones, sonrío, me vuelve a explicar lo necesario, esta vez lenta, pausadamente, asiente, amable, cambia mi carnet de lector por otro, que a su vez me dará acceso a otro, el cual debería permitirme reservar sitio («Sobre todo tráigame sin falta el carnet de entrada, para que lo cambie a continuación por el carnet de salida, que me permitirá devolverle su carnet de inscripción»). Una y otra vez olvido sus instrucciones, me abandono a su condescendencia, al infinito susurro de sus indicaciones. Hasta que acaba por impacientarse. Tal vez sean mis despistes los que la exasperan, sin duda teme que abuse de su amabilidad o le inquietan mi excesiva ternura, mis sentimientos y tiene sentido del pudor, pero su irritación también se debe, estoy segura, al esbozo de conversación a media voz que mantuvimos sobre nuestras lecturas infantiles, y a las pocas frases que ha dicho sin más—inclinando la cabeza con aire ausente, o fingiendo estarlo, hablando como sin darse cuenta—, que casi parecían máximas o apresuradas generalidades sobre la melancolía de los libros leídos en otra época, hasta confesar-

me, bajando todavía más la voz y hablando más rápido: «Lo que más me entristece es que, por lo visto, he perdido para siempre la emoción de las primeras lecturas... Me acuerdo de ese cuento *La pastora de ocas*, de los Grimm, ¿lo conoce? Cuando la niña se inclina en el río y suspira “¡Ay de mí!”, las tres gotas de sangre vertidas por su madre en el pañuelito que le ha dado para protegerla le responden “¡Ay, si tu madre lo supiera, se le rompería el corazón en mil pedazos!”... de esa inquietud, de la conmovedora queja, del delicioso sentimiento de tristeza, ya no queda nada cuando empiezo un libro—dijo mientras deslizaba el carnet con mi número de asiento—, ¡no sabe cómo sollozaba leyendo *Lassie, el perro fiel!* ¡Qué lágrimas! No podía seguir leyendo, tal cual, era imposible; y ya ve, hoy nada, nada de nada». Para conjurar la amenaza de esta confidencia me dispongo a hacer mi propia confesión cuando otro lector se acerca; ella ya ha cogido su carnet, no sin lanzarme antes una mirada cargada de reproches. Luego recobra toda su bondad, y volvemos a los susurros y las confidencias. Incluso se ahorra las indicaciones, limitándose a señalar con un seco gesto la tarjeta que debo rellenar. Su rostro ha quedado en sombra, pero tal

vez sea porque está al contraluz, de espaldas a la alta ventana por la que entra un estallido de claridad. Tomo mi carnet y avanzo entre los murmullos mezclados con el rumor de las páginas que pasan los lectores, de los papeles y los viejos legajos; avanzo entre los cuerpos inclinados sobre las pilas, rostros que se ocultan del cielo y a veces se alzan, como emergiendo del fondo, inspirados, para tomar aliento, aunque siempre ciegos, sin querer ver.

Las páginas están reseca como el pequeño caparazón de un insecto antiguo. Toda la documentación sobre la condesa de Castiglione está reunida en grandes cuadernos, según me explican recopilada por el secretario de Montesquiou, un tal Pinard, cuidadoso y meticulado, que pegó cada documento y le puso una leyenda, escrita con una bonita caligrafía: el testamento de la difunta copiado a mano por un amigo, las necrológicas publicadas tras su muerte en 1899, los comentarios con ocasión de la venta de sus bienes en 1901, las cartas de quienes la conocieron y a los que Montesquiou interrogó: «Era demasiado bella para pensar siquiera en aproximarse a ella», escribe madame Odier con una preciosa caligrafía inclinada; Élisabeth de Clermont-Ton-

nerre relata el final de un baile en casa de los Nadaillac, ya de mañana, cuando bajo la luz demasiado cruda de un día de mayo, «vimos el sobrecogedor rostro de una belleza en la que el artificio desempeñaba un gran papel»; son numerosos los que escriben que ya no recuerdan nada, que lo han olvidado todo—mejor no remover las cosas, las viejas posesiones, los viejos trastos abandonados en un rincón del patio interior—. Montesquiou pega fotos descartadas en las que ya sólo se distinguen siluetas muy vagas: «Curiosa prueba casi imperceptible. La representa con la cabeza descubierta, a bordo de no sé qué navío, mientras los oficiales de marina la escuchan leer». Es una verdadera investigación la que efectúa sobre esta mujer, investigación sobre una aparición, sobre la «hermosa figura» que le preocupa. Empieza un capítulo, «Influencia», y en la página de un nuevo cuaderno convoca «la imperiosa necesidad que nos lleva en ciertos momentos hacia temas que se apoderan de nosotros, nos poseen hasta que ya no podemos respirar, ni apenas vivir, hasta obtener de nosotros la ayuda que necesitaban para manifestarse bajo ciertas formas». Levanto la vista hacia los ventanales de la alta sala. «Pero ella no es nada tuyo». «No». «Entonces». «Entonces

nada». Más tarde, caminando por las calles desiertas, distingo, bajo un porche, el final de una conversación: entre la mezcla indistinta de voces, en el alegre alboroto de las despedidas, me llega la última frase, dicha como un discreto adiós: «Buscamos algo muy, muy pequeño». El otro ríe suavemente en la oscuridad. Los dos se alejan. La puerta se cierra entre ellos.

Para hablar de ello, más valdría ceñirse a lo que dicen los pintores: «Yo definiendo mi motivo», dijo Cézanne a Gasquet. ¿Qué es el motivo? «Un motivo, mire, es esto...», dice Cézanne uniendo las manos. Las acerca lentamente, las junta, las estrecha, las anuda entre sí, cuenta Gasquet. «Eso es lo que hay que lograr. Si una pasa por encima de la otra o por debajo, todo está perdido». ¿Cuál es mi motivo? Algo pequeño, muy pequeño, ¿cuál será el gesto? Miro el rostro, en el *Retrato con el velo levantado* de 1857, la mirada baja, la boca como cansada, los labios completamente cerrados, la expresión de duelo. La tristeza de esta mujer es espantosa, una tristeza sin emoción, la verdadera derrota interior, el abatimiento, la desolación. La fotografía puede dar una imagen de todo ello, pero para que se convierta en motivo hace falta otra cosa, hace falta