

LA TEMPESTAD

Juan Manuel de Prada, 1997

EXTRACTOS

Agradecimientos y advertencias: “Es una novela desaforada, romántica en la más extensa significación del término, beligerante contra el realismo. El relato policíaco, el folletín y la intriga, incluso los resortes de la literatura pulp y el cine de bajo presupuesto me han servido de esqueleto para expresar mis sentimientos más desolados y mis zozobras más íntimas, y también para hacer una vindicación del arte entendido como religión del sentimiento.”

I. Alejandro Ballesteros acaba de doctorarse con una tesis sobre *La tempestad*, cuadro pintado por Giorgione a principios del XVI, y acusa la terrible erosión infringida por esta dedicación “de casi cinco años (14). Había dilapidado mi juventud en la exégesis de ese cuadro (12), una juventud de la que ya sólo me quedaban algunos rescoldos (14).” Otras expresiones de agotamiento: “Había descartado las efusiones núbiles (14)”, “crecer es deteriorarse (17).”

Además de su decrepitud, el lastimoso Ballesteros reconoce una infamante experiencia en servidumbres morales, adquirida a lo largo de un lustro ejerciendo de recadero del catedrático Mendoza, “un riguroso observante de los privilegios que concede el escalafón, [que] no se privaba de encomendarme tareas denigrantes que aplastasen mi estima (20).” A cambio, la universidad le ha concedido una beca con la que subvenciona su viaje.

Desde su llegada, se suceden fenómenos que instalan al viajero “en un ámbito de irrealidad (16).” “La nieve caía sobre la laguna, cuajándose al instante. Yo contemplaba aquel fenómeno que desafiaba las leyes físicas con agradecido estupor: no sabía que la nieve pudiese descender sobre el mar y mantenerse intacta, sin llegar a derretirse (16).”

No menos prodigiosa es la súbita resurrección de su virilidad ante la sola visión de Dina Cusmano, su patrona, mujer ya entrada en años y en carnes: “Aunque había alcanzado los cuarenta, se mantenía en ese estado de sazónada madurez que va asimilando las arrugas sin escándalo (22).” El pecho abultado de la mujer provoca en Alejandro “un ramalazo incongruente de deseo, casi una erección (22)”, que él justifica por su condición de “hiperestésico (25).”

Esa misma noche, desde la ventana de su habitación, ve morir a un hombre, víctima de un balazo a quemarropa. “Es difícil y obsceno soslayar la mirada de un hombre que se desangra hasta morir (11).” El atentado se produce mientras Ballesteros mantiene una conversación telefónica con Gilberto Gabetti, director del museo de la Academia, sede de *La tempestad*, y el joven no duda en salir a la calle en calzoncillos y descalzo, para en pleno mes de enero, en medio de la noche y la nevada, cruzarse a nado un brazo de canal y llegar hasta el moribundo. Pese al frío, el joven echa chispas, a juzgar por sus exclamaciones: “La hostia puta. Me cago en

la hostia puta, qué hago, joder (31).” El muerto era Fabio Valenzin, prodigioso falsificador de arte, también tentado por el latrocinio.

II. En Venecia conocen a Dina como la Viuda Negra porque mató a su marido. Ella y Ballesteros son llevados a la prefectura para declarar ante el inspector Nicolussi. Durante el interrogatorio, nos enteramos de que el palacio donde mataron a Valenzin es propiedad de un millonario de Illinois, aunque actualmente su único habitante es Tedeschi, un vigilante borracho y putero, que había colaborado con Valenzin en el expolio de alguna iglesia. Gabetti se presenta en la comisaría como garante de Ballesteros, a quien acoge como huésped en su casa, con la consiguiente irritación de Dina, que tenía otros planes para el joven.

III. Mientras la góndola los conduce a la casa de Gabetti, éste, que ha leído la tesis de Ballesteros, disiente de su empeño por explicar el cuadro “empleando la inteligencia (57).” Según el experto, “Giorgione sólo obedecía al imperio brusco de la pasión o a la tortura de sus desolaciones. No busque símbolos ni misticismos ni intrincadas mitologías en su obra. *La tempestad* representa un estado de ánimo en comunión con el paisaje (57-58).” Recordando que Giorgione “fue el primer pintor que aplicó directamente el color en sus telas, sin dibujo previo (59)”, Gabetti concluye: “Giorgione era un intuitivo. Si realmente hubiese querido representar mediante alegorías un asunto [premeditado], ¿no cree usted que primero habría ejecutado un bosquejo a carboncillo? (59).” Finalizada la reconvencción, Gabetti demuestra su falta de acritud hacia Alejandro llamándolo “pillín” (59).

Dejando el Gran Canal, “la góndola nos introdujo en el distrito de Cannaregio, donde la ciudad ya perdía su condición de escaparate y se iba haciendo decididamente guarra (60).” Allí desembarcan frente a la iglesia de la Madonna dell'Orto, donde Chiara, la hija de Gabetti, restaura un Tintoretto, lo que da lugar a que el narrador enumere una serie de consideraciones sobre la obra: “la ejecución veloz, el trazo enérgico, casi desmañado (63) el amasijo de figuras (64) un amasijo de colores furiosos y perspectivas imposibles (65) demasiado desbocado, demasiado temperamental (67).”

Ante la presencia de Chiara, Ballesteros evoca al poeta: “Rostro amado donde contemplo el mundo, / donde graciosos pájaros se copian fugitivos, / volando a la región donde nada se olvida (64).” Segunda mujer que se pone a tiro, segunda efusión amorosa del joven. Todo hace pensar en el catedrático Mendoza como responsable de la inhibición de su libido. Lo cierto es que a esta “falsa delgada (...) las bragas se le hundían entre las nalgas, favoreciendo su movilidad y temblor (65).”

Al conocer la muerte de Valenzin, Chiara derrama algunas lágrimas: “Era muy amigo mío (68).” Luego, acompaña a Ballesteros a su nuevo alojamiento. La entrada de la casa, anegada, fuerza a descalzarse al invitado, “cada vez más resignado a una existencia anfibia (74).” Como la mujer le precede, “hice lo que siempre hago cuando una mujer me antecede: mirarle el culo y divagar líricamente acerca de sus proporciones (75).” El lirismo de Alejandro queda reflejado en la evaluación siguiente: “copioso y mollar (75).”

Esa noche “dormí muchas horas, con ese sopor espeso de los borrachos en plena resaca [pero] a trompicones, convocando en mi fantasía retazos de un aquelarre que no llegaba a concretarse (75).” Cuando despierta, se horroriza al comprobar que “era ya de noche (80).” Con sigilo, sale de su habitación y se asoma a

la de Chiara para contemplar su sueño a través del balcón. Desde allí, la acaricia y besa de un modo ilusorio. Pero no es el único furtivo. “Ya me iba a retirar cuando descubrí otra figura en la habitación: era Gabetti (85).”

IV. “Durante una décima de segundo (...) se había entablado entre nosotros un reconocimiento recíproco que tenía algo de reto silencioso y delimitación del terreno, una medición de fuerzas que se había saldado con mi retirada. Ambos éramos merodeadores de una intimidad que no nos pertenecía (...) pero la mía sólo podía interpretarse como un ejercicio de insolencia que convierte al huésped en un allanador de moradas (85).”

También Gabetti se retira. “Aunque procuró imprimir a su retirada todo el sigilo que le permitía el conocimiento sensitivo de la casa, no pasó inadvertido a mi oído (87).” A la mañana siguiente, Chiara parece conocer el espionaje nocturno de Ballesteros. El joven se sonroja, pero no se arrepiente como demuestra la fruición con que recuerda sus muslos, su vientre, sus senos: “Quizá resulte digresivo cuando describo a Chiara, pero la belleza es siempre digresiva e irremediable (92).”

Ballesteros se reconoce dado a sobrellevar con resignación tiranías y dependencias: “Soy una persona que ha hecho de la pasividad una norma de conducta. Es cierto que la pasividad puede granjearnos tiranías o dependencias, es cierto que nos hace acatar la injusticia, pero también es cierto que nos evita quebraderos de cabeza (94).” Quizá con el poder, pero no con nuestra naturaleza. El mayor quebradero de cabeza de Ballesteros es tenerla llena de semen retenido: “El celibato puede llevarse con mayor o menor donosura, incluso con engreimiento, pero detrás de la fachada hay una trastienda que contiene calzoncillos con zurrapas y también alguna noche desalmada, cuando las sábanas son un desierto y los párpados se resisten a descender su piadosa cortina (100).”

Ballesteros vuelve al hostel para recoger su maleta. Desde el pórtico de la entrada, sorprende una conversación entre Dina y Nicolussi. “La pared del soportal se adaptaba como una hornacina a mi espalda célibe, mi espalda incólume, de la que ningún dios se había dignado arrancar una costilla (100).” Así se entera de que Valenzin ocultaba el fruto de sus fechorías en el albergue.

Desde su escondite, Ballesteros sorprende, cómo no, un flash de Dina: “vislumbré sus muslos oprimidos bajo la lycra (quizá se rozasen entre sí a la altura de la ingle). Cerré los ojos para que no me arrebatase la concupiscencia (102).”

Oculto, espera la salida del inspector y la viuda para hacer uso de la llave que Dina le entregó la noche anterior. “Creo que no llegué a temblar cuando encajé la llave en la cerradura, pero no por entereza del ánimo, sino porque la inmovilidad me había anquilosado (103).” Una vez dentro, profana la habitación de la casera: “(allí dormía Dina, seguramente destapada y boca arriba, con toda la noche concentrada en su pubis) (104).” Sobre la cama, unos panties, un sostén, “unas bragas austeras para mitigar la llamada oscura del pubis (104).” Y, también, la maleta de Valenzin: “iba a descerrarla, aunque tuviese que emplear dinamita (104).” Con ella, va hasta el palacio donde asesinaron al traficante. Aunque de esta puerta no tiene llave, penetrar en el edificio le resulta fácil. Dentro lo recibe Tedeschi: “Lo esperaba, porque usted y yo somos los únicos a quienes interesa que resplandezca la verdad (107/108).” Ballesteros le confía todo lo que vio aquella noche, la máscara del asesino de Valenzin, un anillo arrojado al agua del canal. Finalmente, se

lamenta: “No acierto a explicarme por qué me meto en tantos líos, yo tenía mi vida arreglada y en paz. -Aquí mentía, la paz es un desarreglo y un artificio (111).” Entre los dos hombres se establece una sinceridad tan espontánea como inverosímil. En todo caso, en este capítulo el autor consigue un buen equilibrio entre retórica y acción, y todo el texto está impregnado de figuras de gran belleza.

V. Tedeschi conduce a Ballesteros al cementerio de San Michele. Allí, le señala a Giovanna Zanon, la ex de Gabetti, “una mujer muy delgada, cuya belleza no retrocedía ante la madurez, una de esas bellezas que estimulan la idolatría y la genuflexión. [Su sonrisa] me llenó de zozobra, también de una especie de fascinación.” Pues menos mal que Ballesteros ha descartado las efusiones núbiles. La mujer lo invita a subir a su motonave, cuyo lujo desconcierta al doctor en arte: “no supe determinar si la decoración era versallesca o prostibularia.” Una vez a bordo, ella la emprende contra Gabetti y Chiara, “ese par de estafadores.” Ballesteros se indigna, pero su protesta es flojilla: “el rubor me restaba autoridad.” Giovanna continúa: Gilberto quería “un hijo que fuese el depositario de sus enseñanzas. Yo puse mi fecundidad a su disposición, pero no hubo manera [alusión a la impotencia y esterilidad de Gabetti]. Así que adoptamos una huerfanita. Gilberto la fue moldeando a su gusto, en un ejercicio de adoración del que yo quedaba excluída.”

“Giovanna Zanon caminaba con un principio de descoyuntamiento, con esa gracia filiforme de las cigüeñas y los esqueletos. El culo lo tenía demasiado plano para mi gusto, pero mis gustos no coinciden con las directrices de la moda, más bien se oponen a ellas.” Ballesteros es llevado frente al cuadro de Bellini que había sido robado de la Madonna dell'Orto. Luego se enzarza con su anfitriona en un magreo que no pasa a mayores por la llegada del marido cornudo, Taddeo Rosso. Trae consigo los disfraces para el “baile de máscaras que celebrarán a la noche siguiente en su palacio, coincidiendo con la inauguración de los carnavales.” Ballesteros acepta el disfraz de médico de la peste que le ofrecen. Después de la comida, Giovanna reanuda el acoso a su invitado: “caminaba como las mantis religiosas cuando se yerguen para iniciar la ceremonia del cortejo, que es también la ceremonia de la depredación.” El joven elude de nuevo el contacto y escapa, aunque no sin antes haber sido puesto en antecedentes sobre el triángulo que formaban Gabetti, Chiara y Valenzin.

Al volver a casa de Gabetti, pide a Chiara que le enseñe su estudio. Mientras la chica se ducha, él ojea sus cosas “con esa curiosidad nada delictiva que nos impulsa a saber más sobre las personas que amamos y a infringir el coto vedado de su intimidad, aun a riesgo de descubrir en ese coto motivos que corrompan o enturbien nuestro amor.” En un cajón encuentra fotos hechas por Valenzin, en las que aparece Chiara desnuda, repitiendo la postura de la mujer de *La tempestad*. La chica le cuenta su relación con el falsificador. Una llamada de Gilberto les avisa de que éste les espera en la Academia.

VII. Chiara sólo lleva el albornoz, entreabierto. “Antes de que pudiera precaverse, la atraje hacia mí y la besé en los labios.” Mientras se dirigen a la Academia, ella le coge una mano y le explica: “Te parecerá un museo en miniatura. Fue creado por decreto de Napoleón y abastecido con pinturas procedentes de la amortización.” Cuando están llegando, Chiara le previene: “Espero que vayas bien preparado. Gabetti no deja títere con cabeza.” Ballesteros no se intimida y comienza su explicación ante *La tempestad*: “Zeus procuró por todos los medios acostarse con su hija Afrodita, [que] no cedía al cortejo paterno, y entonces Zeus, para humillarla,

hizo que se enamorase de un mortal, [eligiendo] al bello Anquises, rey de los dárdanos. Una noche, mientras Anquises dormía en su choza de pastor, Afrodita yació con él. Cuando se separaron, Afrodita le reveló su identidad y le hizo jurar que guardaría en secreto el encuentro. Anquises, arrastrado por su bravuconería, no tardó en rendirse al perjurio y Zeus le arrojó un rayo, [hiriéndole] en las piernas. Anquises ya nunca pudo mantenerse erguido sin ayuda de un báculo. En cuanto a Afrodita, parió al hijo que había concebido con el perjuro y lo llamó Eneas.” Así, *La tempestad* representaría a Afrodita amamantando a Eneas, bajo la mirada de Anquises, sobre quien Zeus se apresta a descargar su castigo.

Ante esta intrerpretación, Gabetti esboza un tímido rechazo, basado en la “secuencia natural de los acontecimientos”, como si ignorase que en la pintura medieval, la temporalidad solía resolverse mediante escenas simultáneas. Su argumento es fácilmente rebatido por Ballesteros, al invocar “la síntesis iconográfica”, que permite reunir en una sola escena acontecimientos referidos al presente, pasado y porvenir del tema retratado. Con esto, el implacable profesor enmudece definitivamente. “Iba a ensañarme con Gabetti, pero (...) procedente del zaguán, nos llegó un rumor clandestino.” Gabetti baja a inspeccionar y recibe un golpe. Al mismo tiempo, la claraboya se desploma sobre Ballesteros y otro agresor salta sobre él, aunque el joven logra hacerle huir arrancándole la oreja de un bocado. Gabetti decide ocultar el hecho a la policía y Chiara lo respalda. Sintiénndose intruso, Ballesteros va a reunirse con Tedeschi, quien, después de curarle las heridas, se sumerge en el canal en busca del anillo de Valenzin. Ballesteros se siente “un poco abochornado, con mis adiposidades y michelines.” El anillo tiene grabadas dos columnas rotas, exactamente iguales a las que aparecen en *La tempestad*, y una leyenda. “Moriatur anima mea cum philistiim” (Muera mi alma con los filisteos).

VIII. “Dos días en Venecia me habían enseñado que la lógica no sirve para la vida, del mismo modo que la inteligencia no sirve para el arte, porque el arte es una religión del sentimiento. Dos días en Venecia habían refutado cinco años de trabajo. El hallazgo del anillo me inclinaba a pensar que *La tempestad* no era sólo un entramado de símbolos. -El asesino de Valenzin no quiere dejar pistas, -reflexioné-. El asesino sabe que esa sortija lo delata, quizá porque él mismo se la había regalado, quizá porque su sello alude vagamente a un asunto que atañe a ambos, y sólo busca el modo de deshacerse de ella, y se acerca al balcón para arrojarla desde allí. Yo creo que Valenzin fue contratado para robar *La tempestad*; también creo que el anillo era un obsequio de su cliente.”

Ballesteros deja a Tedeschi y se dirige al Albergo Cusmano, donde encuentra a Dina atada a una silla, amordazada y golpeada. Tras soltarla, trata de consolarla, besándola y acariciando sus senos, pero le asalta el recuerdo de Chiara. “Me aparté para restablecer la distancia que exige el celibato, con esa sensación de fracaso que nos transmiten las derrotas cuando no llegan a dirimirse en el campo de batalla.” “Si algo nos caracteriza a los célibes es nuestra actitud ascética ante el amor, una actitud que nos hace sublimar lo que debiera entenderse como pura fisiología. Y más lacerante aún era constatar que estas sublimaciones no me eximían de la fisiología: yo seguía cultivando mis erecciones, y tenía que desahogarlas o reprimirlas en soledad con demasiada frecuencia. Quizá porque soy un hiperestésico sigo perseverando en una concepción atribulada del amor que incluye fastidiosas renunciaciones y molestias indelebles.”

Retirado a su habitación, se duerme, siendo despertado por la voz de Nicolussi que lo interroga acerca de la maleta. Ballesteros no sólo se niega a contestar, sino que incluso amenaza al policía con denunciarlo por prevaricación en el asesinato del marido de Dina. “Me asustó mi propia voz, fría y petulante, como habituada al chantaje.” Finalmente, Ballesteros hace su oferta: “Le entregaré la maleta, siempre y cuando usted me mantenga al margen de las investigaciones.” Pero cuando llegan al palacio abandonado, Tedeschi ha desaparecido con el botín.

IX. Nicolussi se confiesa con Ballesteros. “Nuestro cometido en Venecia es más ornamental que efectivo: pastoreamos turistas, atendemos declaraciones menores, patrullamos los monumentos más significativos, denegamos o concedemos visados y permisos de residencia a delincuentes internacionales, dependiendo de las divisas que su tráfico ilícito puede reportar (...) Yo era un recién llegado cuando Dina asesinó a su marido. Primero entendí su desgracia, luego me enamoré de Ila. Alteré las circunstancias del crimen, oculté pruebas... Durante más de cinco años he tenido que convivir con la misma certeza: amo a una mujer, pero mi amor está prohibido.”

Luego, el policía le invita a comer en una trattoria del Dorsoduro. “Empezaba a notar un impúdico deseo de corresponder a sus confidencias. Le tendí el anillo rescatado del canal y le referí una secuencia plausible de acontecimientos, desde que Valenzin se comprometiera a robar *La tempestad* para un comprador que selló el pacto obsequiándolo con esa joya, hasta la culminación de su asesinato, después de que Valenzin faltara a su compromiso. Tampoco omití el asalto posterior a la Academia.” Nicolussi no parece apreciar la teoría de Ballesteros y lo lleva a la isla de la Giudecca, a una fábrica de harinas abandonada, donde Valenzin tenía su laboratorio. “Ayudado por Tedeschi se agenciaba lienzos carentes de valor, los empapaba con una solución alcalina, y retiraba cuidadosamente la pintura ya reblandecida. Así trabajaba sobre lienzo de la época para que no lo delatase el carbono catorce. También había hallado un método para sortear la prueba de rayos infrarrojos: la pintura disuelta con alcaloides la cocía y disociaba sus componentes, [obteniendo] un óleo de quinientos años de antigüedad.”

Ballesteros curioseosa por el laboratorio. “Entre los apuntes descubrí tres o cuatro bosquejos de la mujer que protagoniza *La tempestad* (...) Valenzin había obtenido ese suave empaste del pincel que convierte a Giorgione en el mejor pintor de la carne desnuda, pero al llegar al rostro de la mujer se había cansado de ser fidedigno: reconocí [a Chiara].” (230)

X. Al regresar a Venecia, Nicolussi se brinda a acompañarlo hasta el Albergo. “Rechacé su compañía porque no quería pensar, y su charla azuzaba mi atención, y una atención alerta estimula la secreción de pensamientos.” En realidad, lo que quiere es ir a la Madonna dell'Orto para alardear ante Chiara de su victoria sobre Gabetti. Sin embargo, la chica empequeñece su mérito: “Era una explicación intelectual satisfactoria, [aunque] habría otras cincuenta interpretaciones igualmente plausibles. Pero un cuadro que precisa explicaciones no es un buen cuadro: podrá ser un calculado jeroglífico, pero no un buen cuadro. No hay verdadero arte sin emoción.” Alejandro decide acallar las discrepancias: “La amordacé con mi lengua que se aprovechaba de su condición invertebrada para enumerar sus dientes y recorrer la anfractuosidad de su paladar. Le sofaldé el jersey para colmar mis manos, cada mano como un molde que encuadernara sus senos. Me apreté contra ella para que pudiera notar mis costados incólumes, deseosos de donar una costilla.”

Durante toda esta efusión no han dejado de hablar de pintura y Chiara lo lleva a su casa para que vea la *Madonna* de Bellini, cuadro que Valenzin robó para ella. Alejandro insta a Chiara para que lo acompañe: “Tienes que marcharte de esta puta ciudad. Vente conmigo a España. Te sobraría el trabajo.” Y continúa con sus escarceos: “Su vientre era un violín a punto de romper las cuerdas. Acerqué el oído a su ombligo, para escuchar la relojería de su cuerpo, la ciudad subterránea de sus vísceras. El vientre de Chiara tenía ese abombamiento dulce que la naturaleza ha depositado sobre las mujeres y que algunas se obstinan en exterminar con ejercicios abdominales; tenía esa tersura ligeramente abultada de los días fértiles, esa fiebre honda y religiosa de la ovulación. Sus muslos al abrirse desprendían un calor satinado y casi nutritivo. Entré en ella con impericia, un poco a trancas y barrancas...” Después de los orgasmos, él insiste en su pretensión, pero ella lo rechaza: “Yo a Gilberto no lo abandonaré nunca. Le debo todo lo que soy”, palabras que Ballesteros encaja mal: “Me acongojaba saber que acababa de perder a Chiara, después de haberla poseído por primera y única vez.” Después de inseminar a Chiara, “le besé la vulva.”

Para consolarse, Ballesteros piensa llevarse a España un “catálogo de recuerdos [de Chiara que] bastaría para mantenerme ocupado hasta la jubilación de mi memoria (...) Su cultivo me haría aún más ensimismado y misántropo y proclive al celibato.” Dejando a Chiara dormida, acude al baile de los Zanon, con el disfraz del médico de la peste.

XI. En la fiesta, los músicos, disfrazados de Mattacinos, tiran huevos contra los invitados, que aceptan de buen grado esta tradición. Entre los camaareros, Alejandro reconoce a Tedeschi, quien le dice que vaya a la isla de Torcello. Uno de los invitados es Sansoni, un millonario con delirios de grandeza que se cree emparentado con el Sansón bíblico y colecciona cuadros con ruinas o columnas rotas. Lo acompañan los tipos que asaltaron la Academia, que no tardan en descubrir a Ballesteros. Éste salta al jardín desde una altura de casi seis metros, e inicia una alocada carrera a través de callejones, plazas y soportales, para ir a parar a donde le esperan sus verdugos. Éstos le arrojan al canal, pero Nicolussi llega a tiempo de impedir que se ahogue.

XII. Ballesteros se recupera en la comisaría. En la habitación contigua, Nicolussi interroga a los invitados al baile de Giovanna, a los que ha hecho detener sin cargos. Ésto le valdrá un expediente y el traslado, sin duda lo mejor para él y Dina. Después, pide a Ballesteros que denuncie el robo de la Academia para obligar a declarar a Gabetti. “Al delatar a Gabetti no sólo estaba favoreciendo su destitución, también estaba traicionando a Chiara.” Pero Gabetti no sólo niega el intento de robo, sino que aprovecha la ocasión para humillar a Ballesteros, que admite sus injurias: “Es cierto que estoy incapacitado para la vida, por eso me hundo en la maraña de los recuerdos, por eso me refugio en la pasividad y el celibato (...) Soy un adolescente póstumo o un viejo prematuro.” Al salir del despacho de Gabetti, dedica una última mirada al cuadro que motivó su viaje, comprobando que “los rasgos de la mujer que amamanta a su hijo se correspondían con los rasgos de Chiara. Como una revelación súbita, me fue entonces deparada la resolución del enigma.”

XIII. Ballesteros se despide de Dina y Nicolussi, ante cuya felicidad “me envileció esa melancolía que debe de afligir a los seres invisibles.” Luego, va a Torcello para reunirse con Tedeschi, que aún detenta la maleta de Valenzin. En su interior está el lienzo de Giorgione, con su bastidor primitivo. [El cuadro tiene 82x73

¡Menuda maleta!] Ballesteros se lo lleva a Chiara. Entre los trebejos de la chica descubre la máscara del médico de la peste. Chiara confiesa: “Cuando registré el Albergo Cusmano y no encontré la maleta me temí lo peor; luego, cuando dijiste que Tedeschi se la había llevado, estuve a punto de desfallecer: pensé que ya estaría en manos de algún marchante.” Chiara rememora la formación del triángulo: “Inconscientemente, me fui convirtiendo en la pieza más preciada de esa partida de ajedrez que Gilberto y Fabio disputaban desde hacía años: Gilberto a la defensiva, intentando conservarme a toda costa, para perdurar a través de mí; Fabio al ataque, utilizándome como ariete, sin importarle demasiado mi pérdida. Durante años fui ese ariete que abría brechas. Incluso lo ayudé en algunas de sus falsificaciones. [Luego apareció] Sansoni [e] inevitablemente salió a relucir *La tempestad*, por la que estaba dispuesto a desembosar una cantidad increíble. Fabio me enseñó el anillo que le había entregado Sansoni, como prueba de un «pacto entre caballeros.» Fabio contaba con mi participación. Ya había sido su modelo en otras ocasiones, no podía negarme. En un par de semanas tuvo lista la falsificación. Un día me llamó para decirme que ya había acordado con Sansoni la entrega; cuando me propuso que me marchara con él, tuve que hacer un acopio de fuerzas para replicarle con una negativa. A la mañana siguiente, *La tempestad* fue robada de la Academia. [Llamé a Fabio, que] me citó en el palacio que hay enfrente del Albergo. Cogí una pistola que Gilberto guarda en su mesilla de noche. Tomé una vieja capa del ropero, para envolver *La tempestad*, y ya de paso me llevé también la careta. Le pedí que me devolviera el Giorgione; él se carcajeó. «Tendrás que pasar por encima de mi cadáver.» Le disparé a quemarropa en el pecho. Le cogí las llaves y le arranqué la sortija; no se me ocurrió adjudicarle otro destino mejor que el fondo del canal. [Entonces] te vi asomado a una ventana del Albergo, y me paralizó el miedo. Tuve que marchar por la puerta trasera, sin poder llevarme la maleta. Cuando volví al Albergo después del entierro, te habías adelantado. Todavía lamento ese golpe que tuve que propinarle a la dueña del hostel. [Luego] tuve que echarte unas pastillas somníferas en el vaso de leche. Mientras dormías, Gilberto y yo fuimos a La Giudecca, donde aún estaba la copia de *La tempestad*, y la instalamos en la Academia. Montamos esa pantomima de la visita nocturna al museo para que no repararas en el cambio. No contábamos con el asalto de aquellos dos tipejos.”

Al finalizar la confesión delictiva, viene la sentimental: “Me gustas mucho, Alejandro. Pero llegaste demasiado tarde.” (319)

XIV. “Pronto dejaré de ser profesor ayudante, por fin el catedrático Mendoza considera satisfecho el cupo de servilismos que debía tributarle, y se ha decidido a amañar un tribunal de oposiciones, compuesto por amiguetes y deudos, que sancione mi ascenso a las jerarquías universitarias. Todavía no me hace partícipe en sus intrigas académicas, pero (...) me endosa a sus amantes más destartadas (de tercera o cuarta mano) y a sus alumnas más ceporras (de tercera o cuarta convocatoria), para que quebrante con ellas mi celibato y empiece a promocionar mi virilidad.” (321) “Recordar a Chiara es una condena y una tarea inabarcable (pero aunque la lograra abarcar, la iniciaría de nuevo) y quizá un suplicio, pero (...) me mantiene vivo y me desinfecta de mi otra vida degradada.” (323)

COMENTARIO

fgi

La numeración de las páginas reseñadas corresponde a la edición de Planeta 1997

El relato viene a sumarse a esa tendencia cultista y cosmopolita, que aspira a iniciar al lector en parcelas poco divulgadas de la literatura, o en otras artes y otros lugares, en los cuales el autor rara vez acredita una sólida experiencia. En este caso, el soporte es Venecia y, más concretamente, el cuadro de Giorgione *La tempestad*. El autor reconoce deber a su padre “la interpretación sobre el cuadro que Ballesteros expone en el capítulo octavo”, (en la edición de Planeta está en el séptimo, lo que induce a pensar en una reestructuración de última hora).

La acción transcurre en enero de 1996 (Chiara nació en 1962, según ella, y tiene 34 años, según Giovanna). Ballesteros afirma tener veintinueve años (256). La Fenice ya se ha quemado (263).

Está contado en primera persona por Alejandro Ballesteros, personaje joven pero que exhala decrepitud y desaliento. Nada más llegar a Venecia cobra “conciencia de la fatalidad que [lo] acecha” y se lamenta de “las mecánicas celestes o inaccesibles a nuestra voluntad.” Su tenebrismo se manifiesta de un modo desaforado: “Al llegar al puente de Rialto tuve la sensación de que mi vida ingresaba en un recinto cavernoso que se alargaría como un tunel y me conduciría hasta regiones limítrofes con el infierno, páramos donde anidaban la locura o el insomnio, tierras movedizas que quizá me tragasen para siempre.” “La tupida telaraña que Venecia había tejido para mí.”

Hay un momento crucial en el relato, y es aquél en que Ballesteros y Gabetti se enfrentan, cada uno armado con sus mejores argumentos, ante el cuadro de Giorgione que da título a la novela. La importancia del acto viene rubricada por su ubicación, justo a la mitad de la historia (capítulo VII, página 162), así como por los insistentes comentarios de los principales personajes. Digresiones aparte, Ballesteros no ha hecho otra cosa que exagerar la relevancia de este encuentro; Gabetti no duda en anunciarlo a bombo y platillo: “Bueno, Ballesteros, ha llegado el gran momento.” Y Chiara también pone su granito de arena: “Espero que vayas bien preparado. Gabetti no deja títere con cabeza.”

En fin, que en medio de toda esta expectación, llega el momento de la verdad. Según Ballesteros, *La tempestad* representaría a Afrodita amamantando a Eneas, bajo la mirada de Anquises, sobre quien Zeus se apresta a descargar su castigo. Ante esta interpretación, Gabetti, el implacable devorador de adversarios, reacciona con un estupor propio de un inepto que, además, desconociera la tesis de Ballesteros (pero él la ha leído) y apenas puede balbucir una refutación, basada en la “secuencia natural de los acontecimientos”, protesta fácilmente acallada por el aspirante con sólo recordar al profesor que en pintura existe “la síntesis iconográfica”. La sola invocación de estas palabras hace enmudecer definitivamente al desvalido Gabetti.

La verdad es que, con tanto preparativo, uno esperaba algo realmente espectacular, casi mitológico (pero no dentro del cuadro, sino enfrente suyo). Sin embargo, lo que se anunciaba como artillería pesada no era más que fuego de artificio. Y aquí es donde todo se tambalea, donde la arquitectura de la narración

revela su consistencia de cartón piedra, donde aflora la ligereza descriptiva, la incoherencia entre lo que se dice de los personajes y lo que realmente hacen.

Ballesteros, por ejemplo, cuyo “temperamento es por naturaleza irresoluto”, sale a la calle descalzo y se tira al agua en calzoncillos, de noche y en pleno mes de enero, para socorrer a un moribundo desconocido. ¿Cómo es que alguien que dice haber “descartado las efusiones núbiles” se va detrás del primer culo que ve, aunque sea plano? Aun admitiendo cierta transformación operada en Ballesteros (“yo siempre había discurrido con método antes de llegar a Venecia, pero Venecia me había ganado para la religión del sentimiento”), la verdad es que se pasa, hasta el extremo de que un delincuente y putero como Tedeschi tenga que llamarle al orden: “No deberías meterte en tantos líos; tú ves un coño y ya te olvidas de tus obligaciones.” El propio Ballesteros define su pasión por Dina como “lujuria indiscriminada” (202).

Pero si extraña es su afición a meterse en líos, aún más lo es la manera en que sale de ellos. Por ejemplo, en la Academia, cuando el delincuente que ha caído sobre él le tiene la cabeza agarrada por las sienes y la está golpeando contra el suelo: ¿cómo se las apaña, en esta situación, para alcanzar con los dientes la oreja de su agresor? Hay que recordar que, si la situación le es desfavorable, no digamos la correlación de fuerzas: el agresor es un tipo “fornido, de brazos reventones de musculatura y manazas de estibador”, mientras que Ballesteros se reconoce “fofo”, y, más adelante, se refiere a sus “hombros más bien enclenques” (283). La rareza no acaba ahí, porque, al sentirse mordido, “el forzado se encaramó a la claraboya y trepó a pulso hasta el tejado.” ¿Qué altura tienen los techos en ese museo, para que puedan ser alcanzados de un salto?

Tampoco los diálogos son muy convincentes. En Ballesteros contrasta la riqueza introspectiva con el fraseo estereotipado. Tomamos, por ejemplo, uno de sus diálogos con Chiara. Ésta es su parte: “-Yo es que soy gafe. Desde que llegué no hago más que mojarme. -No te creas que me dejo engatusar así como así. Soy duro de pelar. -Ni toda la suciedad del mundo podría mancharte. -Yo también subo. Qué voy a hacer aquí como un pasmarote (156/148).”

De Gabetti se dice que su castellano es aristocrático, pero más bien resulta chabacano: “Como para no conservarte, con los madrugones que te pegas para correr. Claro que, luego, cuando vuelves con flato, a quien le toca aguantar tus lamentaciones es a mí.”

LENGUAJE

Debilidad por los paréntesis

De las 24 páginas del primer capítulo, sólo una se escapa sin este signo ortográfico, pudiéndose contar en las 23 restantes hasta 36 paréntesis. Esta tendencia a los separadores no es una originalidad de Prada. Ya se daba en el libro de Marías *Todas las almas*, así como la infrecuente sustitución de la adversativa 'aunque' por 'pero' al inicio de un paréntesis.

Repeticiones

Toda la narración está cuajada de reflexiones anafóricas, cuya reseña bien podría ser tomada por el índice de un poemario: “no me costó imaginarla... (40); me infundía un temor plácido... (94); aprensión y desasosiego... (204)”. De hecho, el relato se abre con una anáfora: “Es difícil y...”, y termina con una verdadera apoteosis: “Otros rostros se alejan y precipitan en la común argamasa del olvido”, que se extiende a todo el capítulo final.

Para destacar el oxímoron recurre siempre a la misma muletilla: “Mausoleos proletarios (si la contradicción es admisible), ruinoso e inexpugnable (si la contradicción es admisible), una cortesía malhumorada, un ansia parsimoniosa, una obsequiosa negligencia, una consternación impávida, descendía horizontalmente, una terquedad dúctil, cautela retráctil...” Da la sensación de que Prada fuerza el uso de esta figura que otros autores, con más medida y elegancia, utilizan sin tanto trueno: “... podría clasificarse, salvando la evidente contradicción de los términos, como una indiferencia autoritaria” (José Saramago, *Todos los nombres*).

A menudo, el autor da muestras de incontinencia y hace un empleo abusivo de sus hallazgos, como cuando tras haber reseñado que pisar la nieve transmitía al viajero el mismo remordimiento “que debe sentirse después de haber infringido una virginidad o abofeteado una inocencia”, no se resiste a utilizarlo otras dos veces antes de finalizar el capítulo, remedando aquellas repeticiones que se daban en el teatro decimonónico cuando el público voceaba: ¡bis!, ¡bis! Y aún vuelve a recordarlo en las págs. 145, 207... Igual ocurre con aquello de que el arte es una religión del sentimiento, o lo de que el tiempo tiene en Venecia una consistencia pastosa, como los sueños, o lo de que ningún dios se ha dignado arrancarle una costilla...

A veces lo que se repite es el sentido. Por ejemplo, cuando Giovanna dice que Gilberto quería “un hijo que fuese a la vez su discípulo y el depositario de sus enseñanzas”. ¿No es lo mismo?

Locuciones rebuscadas

A Prada no le repugna el empleo de palabras raramente utilizadas: “la piel injuriada por manchas de vitiligo”, no en el DRAE, aunque sí en MM; o “remejiéndose en las sábanas como antes se había remejido...”, no en MM (Valle emplea la palabra “remejarse” en *Tirano Banderas*). La reincidencia en este significativo por tres veces en ocho páginas, hace pensar en un prurito de palabra recién aprendida. Parecido efecto produce la descripción “ojos de mosaico

bizantino”, que suena en *La tempestad* como un eco de su reciente uso por Muñoz Molina en *Plenilunio*.

El empleo de giros poco divulgados, o muy locales (como “altiriconá”), resulta aún más chocante al ponerlos en boca de personajes con un habla tan dispar como el hispano Ballesteros, “le oigo de siete sobras” (29) y la veneciana Dina, “lo sabes de siete sobras” (101).

En cualquier caso, Prada sacude la pereza del lector, instándole frecuentemente a saltar del libro al diccionario para confirmar alguna palabra que la ignorancia general, secundada por la negligencia mediática, han deformado, como *zurrapa*, habitual y erróneamente convertida en *zurraspa*.

Simbiosis del autor con el entorno

Venecia le sienta bien a este narrador, susceptible de ser acusado por “la acumulación casi empalagosa de belleza”, por sus callejones sin salida y sus derrotas conducentes al extravío. Como Venecia, su relato puede dar la sensación de riqueza mal administrada, pero a eso se aprende. Simplemente, le falta “un aplomo que sólo se adquiere con la veteranía”.

Descripciones zoológicas

Gesto bovino, andar palmípedo, o de cigüeña, o de mantis religiosa, tacto molusco, tacto de animal batracio.

Imágenes

En un solo párrafo, Prada convoca un número insospechado de imágenes atractivas:

“Chiara dormía en diagonal, como si quisiera colonizar la cama.”

“El cabello como un violín deshilachado.”

“La ternura, esa pasión que consiste en inmiscuirse en las células de otro cuerpo.”

“Cuando ya las explicaciones se han convertido en mercancía caduca.”

“El talento es indómito y exige una intrepidez máxima, la intepidez de quien reniega de su inteligencia: el arte es una religión del sentimiento.”

“La asimetría acrecienta la belleza.”

“La suspicacia quizá sea un estado perfecto de lucidez, además de un estado constante de desesperación.”

“La verdad se desenvuelve mejor en el laconismo, la locuacidad es un ornamento que nos salvaguarda y hace pasar desapercibida la mentira.” (193, 199 y creo que ya antes)

VENECIA

Son numerosas las observaciones acerca de la isla y sus peculiaridades, insistiendo en “la acumulación casi empalagosa de belleza (...) Fatigaba a la vista el espectáculo incesante de los palacios, fatigaba la orfebrería de la piedra, fatigaba tal acumulación de belleza, tanto dispendio arquitectónico”.

Hay una voluntad docente: “Durante siglos, la República de Venecia había practicado el segregacionismo con sus vecinos infectados: los muertos a San Michele, los orates a San Servolo, los leprosos a San Lazzaro degli Armeni, los judíos a la Giudecca, y así hasta completar un archipiélago de marginación que no la había preservado de la mezcla racial ni de la lepra ni de la locura ni de la muerte ni de tantas otras enfermedades y estragos”. El carnaval “había alcanzado su mayor lustre en las épocas más aciagas de la República, cuando las epidemias de peste se recrudecían”. La mayoría de las caretas correspondían a “personajes originarios de la comedia del arte: Arlequín, Colombina, Polichinela”». A ellas se añadió la utilizada por los médicos, que recordaba a un pajarraco lúgubre porque tenía “un pico hueco, relleno de sustancias desinfectantes que los protegían de los miasmas”.

Hay también una información turística: “La numeración de las casas no se restringe a los límites de una calle, sino que se extiende a todas las calles que componen un distrito [son seis: Sta Croce, San Marco, Castello, Dorsoduro, Cannaregio y Accademia]. Los distritos establecen la separación entre estamentos y gremios. En Venecia están proscritos los automóviles y los ascensores”. La Giudecca: “Exceptuando algunas iglesias diseñadas por Palladio, el perfil de la isla era menestral y proletario, con bloques de pisos en cuyos patios flameaban los blusones y los mandiles y los monos azul mahón (...) Murano y Burano, emporios de la bisutería (...) En Venecia, ningún exotismo desentona”.

Y, como no, una visión lírica, derivada del talante del protagonista: “Venecia estaba a punto de zozobrar: el agua había invadido el vestíbulo de los palacios y el atrio de los templos, había extendido su epidemia de cieno y oleajes mansos hasta los mosaicos de la basílica de San Marcos (...) El agua alta anegaba el embarcadero. [San Marcos] amagaba con entregarse [a la laguna], como una Atlántida vacilante”.

OTROS ARTÍCULOS RELACIONADOS

[Juan Manuel de Prada](#)

[Tras la tempestad](#)