

me dijo Davide, a menudo Munch convocaba a algunos amigos, los colocaba en una pose que tenía en la cabeza (en el sentido de que «construía» una escena, por ejemplo un abrazo) y los fotografiaba después. Y sobre la fotografía modelaba su obra gráfica o pictórica. Quién sabe si en esa pequeña sala del museo de Oslo no estaría la imagen primaria: una fotografía que representa el abrazo. Tal vez fuera conveniente ir a verlo en persona.

Por los mismos motivos por los que no fui a la Thielska Galleriet, no fui a Oslo. Nunca hay que saberlo todo, y en ciertas cosas es mejor evitar el «todo lujo de detalles». Sin embargo, no resistí la tentación de interpelar a un amigo mío que vive actualmente en Estocolmo, José Sasportes, que no sólo es un gran experto en danza y en teatro, sino también un atento crítico de arte. Por teléfono me dijo que conoce bien la Thielska Galleriet, pero que no había mirado nunca la xilografía de Munch con la malicia de quien busca en ella una fotografía «espontánea» realizada en Francia en 1974. Me prometió que iría a verla con esos ojos, y el 2 de agosto de 2002 me envió una carta, acompañada con un dibujito del cuadro hecho por su propia mano (respetando civilmente la prohibición de sacar fotografías en ese museo y secundando a la vez mi reluctancia a tener una imagen precisa de esa obra), que reproduzco aquí en parte con su permiso.

«Querido Antonio:

He vuelto a la Thielska Galleriet. (...) Es un grabado en blanco y negro, con la huella de la plancha en torno a la imagen. Creo que se trata de un estudio para su famoso *Beso*, cuadro que tuvo numerosas variantes, pero siempre con los dos rostros fundidos el uno en el otro. Una relación con la fotografía de la portada de tu libro podría ser posible, si imaginamos cuál sería el resultado de una fotografía realizada a espaldas de la pareja, con las dos cabezas amalgamadas bajo un sombrero.» Sigue un post scriptum que dice:

«Te adjunto un texto finlandés sobre las fotografías de Munch», que no es una ironía de José sobre mi imposibilidad de leer lo que escribe el crítico finlandés, cuanto una suerte de documentación, porque incluye reproducciones de algunas fotografías sacadas por Munch que sirvieron de prototipo a celebres cuadros. Pero entre ellas no hay ninguna fotografía de un abrazo.

Creo que la historia de esta imagen puede detenerse aquí. Rastrear sus razones secretas no me ha proporcionado certeza alguna, pero como compensación me ha despertado muchas dudas. Principalmente, me ha puesto en guardia ante nuestras pretensiones, no raramente arrogantes, de querer trazar los confines exactos entre las cosas que existen, de creer poder medir al milímetro dónde acaba la «realidad» y dónde empieza la «ficción». Por último, desde el punto de vista de la llamada narratología, me ha enseñado que, al contrario de lo que afirman críticos de renombre, la portada de un libro, además de un «umbral», puede ser el ojo de unas escaleras por el que nos precipitamos ignorar. En el sentido de que me ha entrado una sospecha: que no soy solamente yo quien he puesto un libro por debajo de ella, sino que ha sido ella también la que ha convocado un libro por debajo de sí misma. Tal vez ese libro lo haya escrito también porque un día, sin razón aparente, compré aquella imagen en un puesto callejero de París.

Era sin duda a mediados de septiembre. El año no lo recuerdo con exactitud: finales de los años ochenta, en todo caso, probablemente el ochenta y nueve. (...) Era un hermoso día, y los puestos callejeros de los *bouquinistes* estaban abiertos. Me detuve ante uno que, además de libros usados, vendía sobre todo revistas viejas, menús de restaurantes ya desaparecidos, viejos grabados, y vi una imagen que me llamó la atención. Era una fotografía del formato de una postal y representaba a un hombre que abraza a una mujer. La mujer esta retratada de espaldas y lleva un vestido negro con un escote en forma de pico. Tiene en la cabeza un sombrero blanco que es al mismo tiempo su cabeza y la cabeza del hombre que la abraza, porque oculta sus rostros. Él se aferra a ella con un abrazo espasmódico, como un naufrago agarrado a una roca, se diría. El cuerpo de la mujer no da señales visibles de emoción, ella se limita a un leve gesto con la mano derecha, pero no se entiende bien si es un gesto de protección y ternura hacia el hombre que la abraza, o si se está sujetando simplemente el ala del sombrero, que el viento podría arrastrar. Alrededor de estos cuerpos fundidos en un abrazo, el gris del cielo (era una foto en blanco y negro) y un horizonte vacío. Lo que me impresionó no fue sólo la fuerza de la imagen, es decir, un momento de vida arrebatado por una instantánea, sino también el «misterio» de aquel abrazo. ¿De qué se trataba? ¿Cuál era el secreto de aquel abrazo tan dramático? La foto costaba unos cuantos francos. La compré. En su envés estaba indicado el nombre del fotógrafo, o mejor dicho, un apellido sin el nombre de pila (Kuligowski), el lugar donde había sido captada la imagen (Château-Landon), la fecha (1978) y el título: *Couple*. Y además, junto al símbolo del copyright, el nombre de una pequeña editorial (o imprenta) que con toda probabilidad estaba especializada en postales, calendarios y otras pequeñas publicaciones de esa clase.

Esa imagen, que me metí en la agenda, me ha acompañado durante muchos años, siguiéndome incluso en viajes lejanos. Y en el curso de todos estos años no he dejado de plantear la cuestión que esa imagen contiene a quien estaba a mi lado: a mi mujer, a mis hijos, a amigos de distintos países. Tú ¿de qué crees que se trata? ¿De un adiós? ¿De un regreso? Y ¿quién ha vuelto, o se está yendo, él o ella? O bien: ¿y no será en cambio que este desesperado abrazo oculta una fatalidad? Y si, supongamos, se tratara de un padre y de una madre (por sus cuerpos se sabe que son personas maduras) y él se hubiera enterado de una desgracia que los atañe; su mujer está en una fiesta, ignara, está bebiendo un cóctel en un jardín, charlando con el resto de los invitados, y de repente aparece él, la abraza, su hijo ha muerto en un accidente, él lo sabe, pero ¿cómo decirle a una mujer que está bebiendo un cóctel en un jardín que su hijo acaba de morir?

En febrero de 2001, el editor Feltrinelli me preguntó si tenía alguna sugerencia para la portada de *Se está haciendo cada vez más tarde*, que estaba a punto de publicarse. Sin saber bien por qué, pensé que la fotografía que había llevado conmigo durante tanto tiempo tenía algo que ver con el libro que había escrito. El editor consiguió ponerse en contacto con la editorial que poseía los derechos, y la imagen pudo ser utilizada en la portada. Yo, en cambio, durante todos esos años, había intentado localizar algún dato sobre el fotógrafo, pero sin éxito: resultaba desconocido incluso en las mejores librerías especializadas. Tal vez se tratara sencillamente de una hermosa y casual imagen que había sido escogida para una postal.



Eddie Kuligowski, *Le Baiser, Château Landon*, 1978.



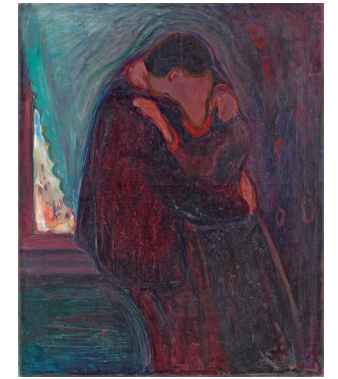
Edvard Munch, *Kiss by the window*, 1892.



Edvard Munch, *Kiss by the window*, 1891.



Edvard Munch, *The Kiss*, 1892.



Edvard Munch, *The Kiss*, 1897.

El libro apareció en francés al año siguiente (en enero de 2002) en mi editorial de siempre (Christian Bourgois), con la misma portada. A mediados de enero Christian me propuso realizar una sesión de firmas en una librería cercana a la Sorbona. Era una tarde lluviosa y en la librería había unas cuantas personas que habían adquirido el libro y aguardaban a que se lo firmara. Sentado en una mesa me puse manos a la tarea, que duró un buen rato. Cuando todos se habían marchado, se presentó un señor, ya de cierta edad, alto, de aspecto elegante. Le pregunté a quién debía dedicar el libro. «A Kuligowski», contestó. «¿Como el fotógrafo?», pregunté con cierta sorpresa. «Como el fotógrafo», confirmó el señor. En aquel momento, la curiosidad pudo conmigo. «Disculpe», pregunté, «¿no será usted pariente del fotógrafo?» «Yo soy el fotógrafo», contestó él con aire imperturbable. Me levanté, intercambiamos un apretón de manos, llamé a María José y a Dominique y a Christian Bourgois: «¡Venid, he encontrado al fotógrafo, está aquí el señor Kuligowski!». Brindamos, siguieron las felicitaciones, las preguntas obligadas: por qué no había dado señales de vida, si había recibido la compensación debida, cosas así. Todo está en orden, confirmó el señor Kuligowski. Y después dijo que le gustaría hacerme un retrato, y hacérselo también a mi editor: Christian y yo que le dejamos teléfono y dirección, gracias, para nosotros sería un honor, y el señor Kuligowski que hace ademán de despedirse con amabilidad: discúlpenme, pero tengo que marcharme, ha sido un auténtico placer. Ah, no, señor Kuligowski, le digo acompañándolo hasta la salida, disculpe, pero no puede marcharse así, con el cúmulo de hipótesis que su fotografía ha despertado en mí durante estos años; es realmente misteriosa, pero ¿de qué se trata?; ese desesperado abrazo, o que por lo menos tan desesperado me parece a mí, ¿qué es? Y el señor Kuligowski, con su aire imperturbable, ahora ya en el umbral de la puerta: «*Un remariage, c'était un remariage.*» Probablemente leyó en mi cara la sorpresa y entonces precisó: en los años setenta se ganaba la vida como fotógrafo de bodas, bautizos y ceremonias de esa clase; aquellos dos eran una pareja que se había divorciado años atrás y después, pasado el tiempo, habían decidido volver a casarse. «Cosas que pasan, ya sabe.»

El señor Kuligowski, si es que era el señor Kuligowski, no volvió a dar señales de vida. No había dejado ninguna tarjeta y ponerme a seguir sus huellas no me parecía adecuado. Pero la historia no acaba ahí. Algunos meses más tarde, mi amigo Bernard Comment, de viaje en

Estocolmo, me llama desde esa ciudad preguntándome si conozco la Thielska Galleriet. No la conozco. «Es la villa de un banquero de principios del siglo XX», me dice Bernard, «con una refinada colección de pintura, que ha sido transformada en un pequeño museo privado.» La voz de Bernard tiene una nota de sorpresa: «Hay un grabado de Munch», me dice, «que parece ser el prototipo de un tema célebre, el beso de dos amantes, del cual el propio Munch hizo más tarde infinidad de variaciones, incluso con alusiones vampíricas.» Pausa. «Los dos cuerpos tan dramáticamente entrelazados, fundidos casi en un cuerpo solo, tienen una pose tan parecida a la fotografía de tu libro que he pensado que el fotógrafo puede haberse inspirado en el cuadro de Munch. En conclusión, podría ser una fotografía “construida”, como cuando los fotógrafos hacen posar a quienes retratan. Por desgracia este museo no tiene postales, y está prohibido hacer fotografías.»

Era el mes de abril de 2002 y yo estaba corrigiendo las galeradas de este libro, que el editor Feltrinelli quería publicar antes del verano. La llamada telefónica de Bernard me indujo a parar el libro: la historia de aquella imagen reclamaba definitivamente su propio espacio en el libro que estaba a punto de publicar. Pensé que un principio «filológico» me imponía ir en persona a ver el cuadro de la Thielska Galleriet de Estocolmo. Pero después renuncié a ello. Pensé: la historia de esta imagen es a su manera una «poética a posteriori», pero ¿es que existe un código filológico para una «poética a posteriori»? Las poéticas a posteriori, tendencialmente ilógicas, carentes de deontología, cargadas de falsas memorias y de falsas voluntades, son portadoras de un sentido que nos esforzamos patéticamente en dar después a algo que sucede antes. Son hipótesis vagabundas, nómadas, migratorias, para las que no es plausible filología alguna.

No renuncié en todo caso a la curiosidad y seguí indagando sobre Munch. Un elemento más me lo proporcionó Davide Benati, pintor que conoce bien la obra de Munch. Davide me dijo que muchas obras del artista noruego no nacen directamente de su imaginación, sino que están mediadas por una fotografía, arte que Munch amó muchísimo y que cultivó como aficionado (y, en efecto, yo recordaba la pequeña sala que el Museo Munch de Oslo dedica a sus placas fotográficas y que yo había recorrido con imperdonable desatención). Pues bien,