

**Susan Daitch**

**Blanco de plomo**

Traducción del inglés  
de Miguel Ros González

**S**iruela

Nuevos Tiempos Policiaca

*Blanco de plomo* es una obra de ficción. Los nombres, lugares y sucesos narrados son fruto de la imaginación de la autora o se usan de manera ficticia. Cualquier parecido con hechos, sitios o personas reales, vivas o muertas, es pura coincidencia.

# Capítulo 1

—Buenas noches, Calvin.

—Buenas noches, Stella. No te quedes trabajando hasta muy tarde... —El hombre lanzó un beso al aire y con un ademán de la cabeza señaló a su izquierda—... Estoy reventado. En cuanto acabe este piso me marchó a casa.

En la grabación de la cámara de seguridad se veía a una mujer con tacones rojos, servidora, y al limpiador nocturno, con su uniforme azul, riéndose por lo bajini, con gesto de complicidad. Los dos habíamos oído un ruido, como de respiración entrecortada, en una de las salas al fondo del pasillo.

—¿Vas a ir a ver qué es? —le pregunté.

—Nah, estoy cansado del numerito.

Calvin siguió a lo suyo, fregando el suelo de mármol decorado con un diseño geométrico blanco y negro, que parecía cortar si caminaras descalzo sobre él. Con el limpiacristales azul en el bolsillo de atrás, fue pasando de un despacho a otro, encendiendo luces, apagándolas cuando acababa. Me recliné hacia atrás y lo vi alejarse a través de la puerta doble de cristal. A esas horas, en plena noche, solía estar sola en esa planta, aunque no siempre.

Me gustaba trabajar de madrugada, cuando, a medida que pasaban las horas, había cada vez menos gente en el edificio, hasta que me quedaba completamente sola —o eso me gustaba pensar—. En mi trabajo, la luz natural es un tesoro y a la

vez una condena. Ilumina, atenúa y degrada el color, todo en uno, así que a veces conviene evitarla. Fue la luz del sol la que dañó los Rothkos del Museo Fogg, que no se pudieron restaurar hasta décadas después, con proyecciones generadas por ordenador: cuando se apagan esas luces artificiales neutras, lo único que queda son seis lienzos estropeados. Mi jefe no controlaba mi horario, siempre y cuando cumpliese con mi trabajo. La casa de subastas Claiborne's era la más antigua del país, pero en materia de privacidad y discreción tenía la reputación de un banco suizo.

Las veladas de subastas eran eventos de etiqueta a los que solo podía asistirse con invitación, cuyos carísimos catálogos de edición limitada también se convertían en valiosas piezas de coleccionista. En una sola subasta de cuadros podía facturarse una cantidad mayor que el producto interior bruto de Islandia. Los postores y sus representantes pertenecían a la alta sociedad, aunque para mí todo aquello era otro mundo, en el que procuraba no pensar. Los pactos se sellaban con apretones de manos, no con contratos en papel o electrónicos que dejaran huella, y nadie ponía mala cara a las transacciones en efectivo, por alta que fuese la cifra. Ni los directores, ni los comisarios, ni los meros conservadores de arte, como yo, hacíamos demasiadas preguntas sobre el origen de las valiosas piezas que pasaban por nuestras manos. La faceta comercial no tenía ninguna relación conmigo. O eso creía.

Trabajaba con cuadros, tenía que pagar un enorme préstamo universitario y no podía permitirme levantar ampollas. ¿Comprobé aquel Warhol en la Base de Datos de Obras de Arte Robadas, o en la de la Interpol? No. Me preocupaba más quitar esa manchita de grasa apenas visible sobre la ceja cerúlea de Marilyn Monroe sin dañar el pigmento de debajo. Que se hubiese manchado en el maletero del Chevrolet Volt de un ladrón no era asunto mío. Polvo, aceite, tinta, pintura: para mí, todo son moléculas y química. Química que había estudiado en la universidad, aunque me pasara las clases haciendo garabatos y dibujando caritas en los diagramas de átomos de los manuales. Hice religiosamente las prácticas en laboratorios y me presenté a exámenes de Termodinámica o Formación de Iones hasta que conocí a Car-

ter, un chico con una cresta azul por un lado y verde por el otro; parecía un loro. Carter era pintor, un autodidacta nato. Le obsesionaba volver al origen de las cosas, e incluso elaboraba su propia pintura. Sus fórmulas no tardaron en seducirme. Pongamos que queremos crear un color brillante, pues se mezcla sulfato de cobre con cobalto; se calienta, se deja enfriar, se raspa y luego se mezcla con huevo y aceite de linaza. Carter se sacaba parte del sueldo haciendo reproducciones para las tiendas de suvenires de los museos, y otra con actividades sobre las que yo prefería no saber nada, y para las que creyó que mis nociones de química serían útiles. Don Inventor me dejó por otra que trabajaba en el campo de los accesorios tecnológicos, y yo empecé unas prácticas en el Instituto de Arte de Chicago. Luego me fueron saliendo trabajos esporádicos aquí y allá, hasta que Claiborne's me fichó: era una novata con talento, y cambié de muy buena gana la tristeza y los vendavales que soplan en el lago Michigan por Nueva York. Lo último que supe de mi novio es que estaba aprendiendo a programar.

Claiborne's no era tan impresionante como trabajar en un museo. Era una empresa que hacía dinero moviendo objetos por todo el mundo, pero yo estaba casi siempre sola en mi laboratorio, así que procuraba guardar las distancias con las transacciones que se cerraban en los pisos inferiores. De día, hombres y mujeres con trajes a medida acompañaban a los compradores y a sus representantes, pero los salones de la primera planta estaban insonorizados, así que nunca oía los gritos de los famosos subastadores. Las oficinas y los estudios de mi planta, en cambio, no estaban aislados. En mi laboratorio había un cúmulo de mesas y superficies que procuraba no embarullar demasiado, estanterías con pinturas y pigmentos, microscopios, un espectrógrafo y una máquina de rayos X en una salita contigua; las paredes estaban forradas de reproducciones de cuadros con los que había trabajado o que, sencillamente, me encantaban.

Tiré el vaso de café a una papelería de mediados del siglo XX.

—Espero que estuviese vacío —dijo Calvin con una mirada fulminante. Limpiar los líquidos varios que goteaban de las bolsas de plástico baratas formaba parte de su trabajo, pero no le

hacía ni pizca de gracia—. Con el dineral que ganan, ya podían comprar bolsas de basura decentes.

—Estaba vacío. Nunca te haría esa faena, Cal.

Un jadeo entrecortado y una especie de gorgoteo atravesaron las paredes, amortiguados; sin embargo, esos hilos de voz ronca no sonaban angustiados, sino que parecían una respiración intensa. Calvin llevaba años trabajando en la casa de subastas, y cuando nos detuvimos en el pasillo a charlar solo hizo un comentario de pasada sobre el ruido. Tampoco hacía falta, la verdad sea dicha: ambos sabíamos de dónde venía y qué era. Los chillidos, si es que podían llamarse así, se volvieron un poco más intensos, como una mezcla desconcertante de placer y dolor. Eran casi las once, pero yo aún tenía trabajo por delante. Había que escribir un informe sobre el estado de *Las meninas*, que acababa de llegar del Prado. El Velázquez era la obra más extraordinaria a la que me había enfrentado directamente y era un cuadro grande, que exigiría horas de meticuloso escrutinio.

*Las meninas* era, entre otras cosas, un autorretrato de Diego Velázquez pintando a la familia real española en 1656. El propio artista está junto a su caballete en el lado izquierdo del cuadro; la pequeña infanta Margarita, de pelo rubio, aparece en el centro con un vestido blanco, rodeada de sus damas y su enana. Sus padres, el rey Felipe IV y la reina Mariana, se ven al fondo, reflejados en un espejo. Cabe imaginar que estaban donde se encuentra ahora el espectador, viendo cómo pintaba Velázquez a su hija y su séquito. Eso es lo que parece al principio, pero luego uno cae en la cuenta, por la posición de la infanta, de que Velázquez no puede estar pintándola a ella. Es imposible, pues la pequeña está ligeramente por delante del maestro, casi a su lado. El lienzo enorme frente al pintor podría ser un retrato de sus padres, invisibles, colocados delante del caballete —como el propio espectador— y reflejados en el espejo que hay detrás de las figuras que aparecen en primer plano. El vestido blanco de la infanta es amplio y radiante. Las damas a su alrededor, cuyas expresiones muestran interés y atención, visten de blanco y azul. La enana, Maribárbola, tiene los ojos clavados en mí; se supone que está mirando al rey y a la reina. Tiene el pelo largo y la mandíbula

cuadrada, y no se inclina ni se arrodilla como las otras dos damas. Su expresión me parece casi desafiante, y mucho más fascinante que la del resto de personajes. Como conservadora, tengo que tratar todas las figuras por igual: el pelaje del perro, las mangas de terciopelo, las motas en los iris de Velázquez; todos están al mismo nivel, todos merecen la misma minuciosidad a la hora de buscar imperfecciones, pigmentos atenuados y degradados, y el mismo remedio, de ser necesario.

Hay muchas historias en este cuadro, y a primera vista no se corresponden entre sí. *Las meninas* significa «las damas de honor», así que, por lo pronto, ni siquiera trata sobre la familia real, ¿no? ¿Es un retrato subversivo de la asistencia? Para el artista, que incluso se pinta a sí mismo, como para fastidiarle la foto a la realeza, es una acción provocadora. Pero ¿no debería reflejarse su cogote en el espejo? Algunos críticos creen que el reflejo es el de la real pareja tal y como aparecen en el caballete de Velázquez, y no porque estén donde se sitúa ahora el espectador. Pero, de ser así, con mayor razón debería aparecer Velázquez en el espejo. Todo el cuadro es un enigma que mucha gente se ha pasado toda una vida estudiando. Yo solo tenía unos pocos días.

*Las meninas* es oscuro: la única luz parece provenir de una ventana a la derecha, justo al otro lado del pintor. Pero, además, el uso de pintura de plomo, en un cuadro tan antiguo, hace que toda la superficie se oscurezca con el paso del tiempo. Creemos que esos cuadros —Rembrandts, Vermeers, Caravaggios— estarán a nuestra disposición para siempre, pero quizá no les quede mucho tiempo. Mi idea era analizar la pintura y el barniz que usó Velázquez para determinar qué equivalentes modernos podrían usarse, llegado el caso.

Me abrumaba la responsabilidad de trabajar sobre ese cuadro. A pesar de que mi jefe, el comisario de Arte Europeo, Jack Ashby, siempre había alabado mi trabajo y me apoyaba, no podía evitar preguntarme «¿Por qué yo?». Una vez había trabajado en un cuadro atribuido a la Escuela de Rembrandt, y para de contar. Cuando un cuadro es tan antiguo, la pintura se oscurece. A veces, la pintura oscura se pulveriza y se convierte en un polvo finísimo, y entonces es imposible reutilizarla. Cuando

estudiamos la historia del arte, creemos que vamos a disponer de estas obras para siempre, pero, como objetos que son, puede que estén en su último capítulo; luego se acabó. Para empezar, la química de los pigmentos nunca ha sido estable. La conservación es un arte que da muchos quebraderos de cabeza, y hay conservadores más veteranos, con más experiencia, que se han pasado toda la vida estudiándola. No podía decirse lo mismo de mí. Además, ¿por qué meter en un avión un cuadro de un valor incalculable y hacerlo cruzar el océano cuando hay un sinfín de cosas que pueden salir desastrosamente mal? ¿Era la única que se imaginaba el cuadro en el fondo del mar? Era uno de los tesoros del Museo del Prado y, huelga decirlo, su subasta no estaba prevista bajo ningún concepto. Así pues, ¿qué estaba haciendo aquí, en una casa de subastas de Nueva York? Como ya he dicho, yo no hacía preguntas. Las pensaba, pero no las verbalizaba.

Ashby me lo explicó en un santiamén, mientras jugaba con el capuchón de su pluma estilográfica: «Porque trabajas aquí y eres una de las mejores conservadoras de arte de Nueva York». Aunque era cierto que solían encargarme evaluar y restaurar cuadros que no iban a salir a subasta, cuando se trataba de obras tan sumamente valiosas era yo la que viajaba: París, Tokio, Buenos Aires; había trabajado en más de una docena de ciudades. Siempre tenía la maleta preparada.

«Es un acuerdo que el director de Claiborne's cerró por motivos...», y se quedó ahí. Luego empezó a recitar una especie de poemilla gracioso con voz de sonsonete:

*Había una vez un joven sevillano  
poseído por un afán inhumano.  
Su obsesión era tan profunda  
que aun en sueños resultaba furibunda...*

A veces, el carácter desenfadado de Ashby compensaba su puntilliosidad en el trabajo.

Se habían tomado medidas de seguridad especiales para la estancia de *Las meninas* en Claiborne's. La plaquita que rezaba STELLA DA SILVA, CONSERVADORA DE ARTE se había cambiado de

sitio, y ahora trabajaba en un estudio cerrado herméticamente, en el piso más alto, al que solo se podía acceder tras introducir sendos códigos en los teclados de la escalera primero y de mi puerta después. A eso había que añadirle el silencio informativo de los medios: nadie sabía que el cuadro estaba aquí.

Subí las escaleras jugueteando con las llaves, que aún eran necesarias para abrir algunas puertas. En ese momento, mi tintineo era lo único que se oía en la desierta casa de subastas. Tecleé los números tarareando «Mona Lisa» de Nat King Cole, abrí la puerta del estudio y, en lugar de encender las luces principales, accioné el interruptor de la lámpara ultravioleta que colgaba sobre el cuadro. La inspección tenía que hacerse con ese tipo de luz, que revelaría cualquier capa nueva de pintura sobre la superficie del lienzo: bajo la luz ultravioleta, la pintura reciente brilla con un tono fluorescente. Sabemos que, antiguamente, los restauradores añadían capas nuevas aquí y allá, una práctica ante la que ahora solemos fruncir el ceño.

El cuadro había estado colgado en una pared blanca, lejos de la luz directa del sol. Era la primera vez que lo veía. Estaba al tanto de la existencia de los líquidos enmascaradores: aplicados sobre la superficie, la harían parecer completamente verde bajo la luz ultravioleta, y me impedirían comprobar si, en efecto, se habían añadido capas de pintura. Eso resultaba preocupante. Hacía unos treinta años, se había sometido a *Las meninas* a una limpieza controvertida; algunos decían que la superficie se limpió en exceso, y que los colores llegaron incluso a cambiar. Además, podían haber aparecido diminutos agujeros y rasgaduras, que debían restaurarse con yeso pigmentado, elaborado con tiza y gelatina animal. Cada intervención es un beneficio y a la vez una condena, y puede que los trabajos realizados en un cuadro antes de 1960 no hubiesen quedado registrados en ningún sitio. Todo puede ser un beneficio o una condena: la limpieza puede extralimitarse, quitar demasiado. Una restauración previa podría haber introducido un material nuevo que corroyese el original. Separar la pintura del aglutinante, el adhesivo, la veladura o el barniz dañado o ligeramente corrosivo no es, ni mucho menos, un proceso sencillo. Esos revestimientos no tienen una relación

simbiótica, como el tiburón y el pez piloto, que se protegen entre sí, sino que, en estos casos, el parásito acaba destruyendo al huésped.

Me quité los zapatos; prefería trabajar descalza. Los tacones rojos no eran el calzado idóneo para un sitio como Claiborne's. Me llamaron la atención desde un arcón situado junto a la entrada de una tienda que vendía todo un surtido de pequeños electrodomésticos, juguetes de plástico, paraguas plegables, bombillas y artículos de ferretería varios. Como costaban solo 4,95 dólares, estuve a punto de comprarme dos pares. El primer día que vine con ellos al trabajo, Ashby les lanzó una mirada asesina. Era de esperar. Mis zapatos me delataron ante todos los presentes en la casa de subastas: soy una impostora en su mundo. Mi padre lleva una empresa de chatarra en Providence, Rhode Island, y yo sé manejar una grúa. Una vez llegué al trabajo con un suéter con gladiolos de lentejuelas y un vestido con estampado de martinis que había encontrado en el armario de mi madre, y Ashby me miró como si hubiese entrado, tan pancha, con un disfraz de gorila. Por su parte, su rechazo a beber café en vaso de papel o, lo que le parecía aún más abominable, poliestireno, su acento transatlántico estilo Cary Grant y sus mocasines con cadenas de oro decorativas habrían provocado más de una expresión de desconcierto en el sitio del que yo venía. Con el tiempo nos acostumbramos el uno al otro, y sentía por Ashby ese tipo de lealtad que a veces sientes cuando sabes que un colega de trabajo te cubre las espaldas, aunque preferirías no quedarte encerrado en un ascensor con él. A pesar de su carácter susceptible, los sentimientos de Ashby eran recíprocos, o al menos eso esperaba yo.

Me puse unos guantes de algodón blancos para tocar la superficie del cuadro, en busca de pérdidas de pintura, astillas, zonas cuarteadas y una firma, que brillaría si estuviese retocada. Pero no brillaba. Le di la vuelta al cuadro para inspeccionar el reverso. Había un cuadradito de lienzo que habían cosido en una restauración previa. En una esquina del cuadro se veía un círculo negro con alas estampado, señal de que esa era una de las miles de obras de arte robadas por o para Hermann Göring. En el centro del círculo, los brazos descoloridos de una esvástica y

unas palabras borrosas en alemán que decían algo así como *Leiter der Pressestelle, Deutsches* no sé qué. Era el sello del jefe de la Oficina de Prensa del Departamento de Asuntos Exteriores del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, usado en las obras de arte robadas durante la época nazi. Por desgracia, no era la primera vez que lo veía.

Era una noche tranquila. Hasta que dejó de serlo.

Los gritos ahogados se volvieron más intensos, como el extremo agudo de una cuerda metálica vibrante.

La primera vez que sucedió, estaba redactando un informe sobre el estado de un Kandinski que acababa de llegar de Zúrich y salía a subasta a finales de aquella semana. Me había percatado de la serie de círculos azules y de trazos negros ligeramente desteñidos en lo alto del lienzo. Me las estaba viendo con Kandinski, que, como Newton, relacionaba el color y la música, y dijo: «El negro es como el silencio del cuerpo tras la muerte; es la vida que se cierra». Y lo dijo en 1911, justo antes de que estallase un siglo infernal. Estaba tarareando una canción, imaginando que los objetos geométricos desperdigados por el Kandinski eran notas musicales, cuando oí una risa; una risa ahogada, acompañada de un sonido rítmico, como el de un taladro girando. Me guardé en el bolsillo de atrás la espátula eléctrica, de punta metálica y curvada, y salí al pasillo. El sonido venía de abajo, del piso de Ashby —de su oficina, para ser exactos—. Bajé las escaleras. Calvin ya había acabado esa planta, que quedó como los chorros del oro. Una franja de luz amarilla, proveniente del despacho de mi jefe, parpadeaba sobre el mármol. Había visto a Ashby marcharse, o al menos me había dicho adiós, varias horas antes, así que abrí la puerta, pensando que serían los manipuladores, desmelenándose en la sala abovedada al fondo del pasillo. No era una idea descabellada: en los encargos exprés, el cuadro o escultura que llevaba varios días o incluso semanas en las dependencias de Ashby tenía que embalsarse rápidamente y enviarse a Londres, Berlín o adonde fuera. Había determinadas piezas, cuadros por lo general, que mi jefe ansiaba, pero que jamás podría tener, con lo que, según me explicó, «dormía con ellos» todo el tiempo posible antes de enviarlos a sus respectivos dueños.

Los manipuladores solían ser jóvenes artistas que de día trabajaban en Claiborne's haciendo un poco de todo: desde colgar exposiciones hasta montar cajones de embalaje con una pericia artesana. Clavaban y serraban con la precisión innata de los ingenieros, pero también eran tipos geniales, que hacían sus propios cuadros o preparaban instalaciones después del trabajo. Me gustaba charlar un rato con ellos, así que abrí la puerta.

No me encontré a ningún artista-manipulador pimplándose el Lagavulin de Ashby antes de ir a una fiesta en Bushwick. Nada más lejos de la realidad.

Me encontré a Jack Ashby, con la mirada en el techo, los pantalones bajados y las manos en la cabeza de un joven arrodillado frente a él. Sus ojos bajaron lentamente y se clavaron en los míos, pero el joven con rasgos de Caravaggio también se giró, con la boca mojada, mirándome. Ambos se recortaban contra un Jean Dubuffet enorme.

Cerré la puerta de golpe; tenía la cara ardiendo. Me quedé unos segundos apoyada en la pared, y luego procuré alejarme con el mayor sigilo posible, pero mis pies sonaban sobre el suelo de mármol como los de una bailarina de claqué nerviosa.

Mi relación con Ashby hasta ese momento había sido distante y profesional. Mi jefe no solo ignoraba, por poner un ejemplo, el mundo de los niños que venden golosinas en el metro. Eso era evidente. También desdeñaba a los turistas que compraban calendarios de Monet y tazas de Cézanne, a los que hacían cola en el MoMA, a la gente que llevaba un vino indigno a sus fiestas... Cuando lo conocí, me pregunté cómo diablos iba a poder trabajar con un tipo que no pisaba el mismo suelo que yo. La solución que encontré fue trabajar con diligencia y procurar no cruzarme con él. Sin embargo, acababa de ver algo que nadie debería ver.

Cuando volví al estudio, empecé a guardar mis cosas. Calvin se detuvo a mi altura del pasillo y apoyó la fregona en la pared.

—¿Ya te vas?

—Me han despedido.

—¿Cómo? ¿Quién coño te ha despedido a la una de la mañana? ¿Qué has hecho?

—He visto a Ashby... —No podía acabar la frase.

—Y le estaban limpiando el sable.

—Sí, podría decirse.

—Eso es parte del trabajo. Yo soy el único que te lo dirá, pero es información rigurosa. Deja tus cosas, anda. Para el viejo Jack, que lo pillen forma parte del espectáculo. —En el rostro de Calvin se dibujó esa expresión que reservaba para hablar de la gente blanca e idiota. Mi familia provenía del Cairo, y yo estaba al tanto de las caras raras que, en ocasiones, provocaba el comportamiento desconcertante de los europeos—. Sigue a lo tuyo y olvídate del tema.

En la carrera no había ninguna asignatura que te enseñase a trabajar con exhibicionistas.

Al día siguiente tenía que entregar mi informe sobre el estado del Kandinski a Ashby en persona. Ese era el protocolo habitual; no podía limitarme a abrir el correo electrónico, pulsar «enviar» y pasar al siguiente proyecto. Su secretaria trabajaba en una pequeña oficina contigua a su despacho y me dijo que pasara sin preámbulos. Tuve ganas de decirle: «Es broma, ¿no?». Su puerta estaba cerrada, así que llamé. La palabra «adelante» me sonó clarísimamente a un «¡Que le corten la cabeza!».

Ashby estaba de pie frente al Dubuffet negro, blanco y rojo que parecía un rompecabezas enorme, en el que podía entreverse algún rostro aquí y allá. No hizo ninguna referencia a lo que yo había visto la noche anterior. Le entregué mi informe, me dio las gracias sin establecer contacto visual y punto final. Estaba hablando por teléfono, o eso fingió.

Y aquella misma noche, mientras trabajaba en un impasto de Anselm Kiefer de pintura, plomo y añicos de cristal, que se aferraba a la vida tras haberse salvado por los pelos de un incendio forestal que había alcanzado su último hogar, en Malibú, oí una especie de grito de dolor que se elevaba sobre la música techno de los noventa. No iba a abrir esa puerta bajo ningún concepto. Ni de coña. Volví al Kiefer. Si el fuego se hubiese acercado lo suficiente, el plomo se habría derretido. La combinación de unos materiales inflamables con otros que se derriten puede equivaler a la destrucción absoluta. La cuestión era: ¿hasta qué punto debería restaurarse, y qué elementos formaban ya parte de la his-

toria del cuadro? ¿Debería retocarse la atenuación natural de los colores por el paso del tiempo? ¿Y en qué medida? En su origen, ¿ese rojo se parecía más a un carmín de alizarina o a un escarlata intenso? Supuse que su anónimo propietario había cobrado del seguro, y ahora quería venderlo. Mis ojos pasaban del lienzo cuadrado a la foto «previa» que había colocado al lado.

Luego los gritos se volvieron más intensos, y encendí la mesa de succión, que usaba para alisar obras en papel arrugadas. En ese momento no me hacía falta, pero su sonido era ideal para ahogar el ruido. Trabajé en el Kiefer hasta las dos de la mañana; a esa hora me sentía como si acabase de tomarme un expreso doble, así que antes de salir me bebí un chupito de Jack Daniel's. Unas veces se muerde un lado de la seta; otras, el otro.

Al día siguiente, un soleado día de otoño en Nueva York, todo iba como la seda hasta que la secretaria de Ashby me llamó para decirme que me presentara en su despacho de inmediato. Estaba en mitad de una operación delicada con los fragmentos de cristal desperdigados sobre el Kiefer, pero la mujer me recordó que la agenda de Ashby estaba más apretada que la mía, y que yo trabajaba para él.

Mi jefe tenía una expresión impasible, como si estuviese observando uno de los cuadros azules de Yves Klein; como si reflexionase sobre una luz proyectada en el techo; como si estuviera concentrado en la música del ascensor. Los muebles de su despacho estaban diseñados por Isamu Noguchi, o al menos eso parecía. Una escultura negra de Louise Nevelson había sustituido al Dubuffet. Antes de que Ashby empezase a hablar, me imaginé a Nevelson junto a su obra, con los ojos pintados de *kajal*, turbante negro y nariz aguileña, preguntándome si sabía lo difícil que era reivindicar lo que a una le corresponde en un mundo dominado por los hombres. ¿De verdad creía que las cosas habían cambiado tanto desde que ella empezó a exponer? Me dio tiempo a pensar todo eso, pues Ashby guardaba un silencio que yo solo podía interpretar como un gran reproche, aunque no tenía la menor idea de lo que había hecho.

—Stella, ¿en qué consiste tu trabajo en Claiborne's? —dijo al fin.