

1.

Nadó ciento cincuenta brazadas mar adentro y otras tantas de regreso, como cada mañana, hasta que sintió bajo los pies los guijarros redondos de la orilla. Se secó utilizando la toalla que estaba colgada en el tronco de un árbol traído por el mar, se puso camisa y zapatillas, y ascendió por el estrecho sendero que remontaba la cala hasta la torre vigía. Allí se hizo un café y empezó a trabajar, sumando azules y grises para definir la atmósfera adecuada. Durante la noche —cada vez dormía menos, y el sueño era una duermevela incierta— había decidido que necesitaría tonos fríos para delimitar la línea melancólica del horizonte, donde una claridad velada recortaba las siluetas de los guerreros que caminaban cerca del mar. Eso los envolvería en la luz que había pasado cuatro días reflejando en las ondulaciones del agua en la playa mediante ligeros toques de blanco de titanio, aplicado muy puro. Así que mezcló, en un frasco, blanco, azul y una mínima cantidad de siena natural hasta quebrarlo en un azul luminoso. Después hizo un par de pruebas sobre la bandeja de horno que usaba como paleta, ensució la mezcla con un poco de amarillo y trabajó sin detenerse durante el resto de la mañana. Al cabo se puso el mango del pincel entre los dientes y retrocedió para comprobar el efecto. Cielo y mar

coexistían ahora armónicos en la pintura mural que cubría el interior de la torre; y aunque todavía quedaba mucho por hacer, el horizonte anunciaba una línea suave, ligeramente brumosa, que acentuaría la soledad de los hombres —trazos oscuros salpicados con destellos metálicos— dispersos y alejándose bajo la lluvia.

Enjuagó los pinceles con agua y jabón y los puso a secar. Desde abajo, al pie del acantilado, llegaba el rumor de los motores y la música del barco de turistas que cada día, a la misma hora, recorría la costa. Sin necesidad de mirar el reloj, Andrés Faulques supo que era la una de la tarde. La voz de mujer sonaba como de costumbre, amplificadas por la megafonía de a bordo; y aún pareció más fuerte y clara cuando la embarcación estuvo ante la pequeña caleta, pues entonces el sonido del altavoz llegó hasta la torre sin otro obstáculo que algunos pinos y arbustos que, pese a la erosión y los derrumbes, seguían aferrados a la ladera.

*«Este lugar se llama cala del Arráez, y fue refugio de corsarios berberiscos. Sobre el acantilado pueden ver una antigua atalaya de vigilancia, construida a principios del siglo XVIII como defensa costera, con objeto de avisar a las poblaciones cercanas de las incursiones sarracenas...»*

Era la misma voz de todos los días: educada, con buena dicción. Faulques la imaginaba joven; sin duda una guía local, acompañante de los turistas en el recorrido de tres horas que la embarcación —una golondrina de veinte metros de eslora, pintada de blanco y azul, que amarraba en Puerto Umbría— hacía entre la isla de los Ahorcados y Cabo Malo. En los últimos

dos meses, desde lo alto del acantilado, Faulques la había visto pasar con la cubierta llena de gente provista de cámaras de fotos y de vídeo, la música veraniega atronando por los altavoces, tan fuerte que las interrupciones de la voz femenina constituían un alivio.

*«En esa torre vigía, abandonada durante mucho tiempo, vive un conocido pintor que decora su interior con un gran mural. Lamentablemente, se trata de una propiedad privada donde no se admiten visitas...»*

Esta vez la mujer hablaba en español, pero en otras ocasiones lo hacía en inglés, italiano o alemán. Sólo cuando el pasaje era francés —cuatro o cinco veces aquel verano—, tomaba el relevo en esa lengua una voz masculina. De cualquier modo, pensó Faulques, la temporada estaba a punto de acabar, cada vez había menos turistas a bordo de la golondrina, y pronto aquellas visitas diarias se convertirían en semanales, hasta interrumpirse cuando los maestres duros y grises que soplaban en invierno, encajonados por las bocas de Poniente, ensombrecieran mar y cielo.

Volvió a centrar su atención en la pintura, donde habían aparecido nuevas grietas. El gran panorama circular aún estaba pintado en zonas discontinuas. El resto eran trazos a carboncillo, simples líneas negras esbozadas sobre la imprimación blanca de la pared. El conjunto formaba un paisaje descomunal e inquietante, sin título, sin época, donde el escudo semienterrado en la arena, el yelmo medieval salpicado de sangre, la sombra de un fusil de asalto sobre un bosque de cruces de madera, la ciudad antigua amurallada y las torres de cemento y cristal de la moderna,

coexistían menos como anacronismos que como evidencias.

Faulques siguió pintando, minucioso y paciente. Aunque la ejecución técnica era correcta, no se trataba de una obra notable, y él lo sabía. Gozaba de buena mano para el dibujo, pero era un pintor mediocre. Eso también lo sabía. En realidad lo había sabido siempre; pero el mural no estaba destinado a otro público que a él mismo, poco tenía que ver con el talento pictórico, y mucho, sin embargo, con su memoria. Con la mirada de treinta años pautados por el sonido del obturador de una cámara fotográfica. De ahí el encuadre —era una forma de llamarlo tan buena como otra cualquiera— de todas aquellas rectas y ángulos tratados con una singular rigidez, vagamente cubista, que daba a seres y objetos contornos tan infranqueables como alambradas, o fosos. El mural abarcaba toda la pared de la planta baja de la torre vigía, en un panorama continuo de veinticinco metros de circunferencia y casi tres de altura, sólo interrumpido por los vanos de dos ventanas estrechas y enfrentadas, la puerta que daba al exterior y la escalera de caracol que llevaba a la planta de arriba, donde Faulques tenía dispuesta la estancia que le servía de vivienda: una cocina portátil de gas, un pequeño frigorífico, un catre de lona, una mesa y sillas, una alfombra y un baúl. Vivía allí desde hacía siete meses, y había empleado los dos primeros en hacerlo habitable: techo provisional de madera impermeabilizada sobre la torre, vigas de hormigón para reforzar los muros, postigos en las ventanas, y el despeje del conducto que salía de

la letrina horadada en la roca, a modo de estrecho semisótano, para desembocar en el acantilado. Tenía también un depósito de agua instalado afuera, sobre un cobertizo de tablas y uralita que le servía al mismo tiempo de ducha y de garaje para la moto de campo con la que, cada semana, bajaba al pueblo en busca de comida.

Las grietas preocupaban a Faulques. Demasiado pronto, se dijo. Y demasiadas grietas. La cuestión no afectaba al futuro de su trabajo —ya era un trabajo sin futuro desde que descubrió aquella torre abandonada y concibió la idea— sino al tiempo necesario para ejecutarlo. Con ese pensamiento deslizó, inquieto, las yemas de los dedos por el abanico de minúsculas hendiduras que se extendían por la parte más acabada del mural, sobre los trazos negros y rojos que representaban el contraluz asimétrico, poliédrico, de los muros de la ciudad antigua ardiendo en la distancia —el Bosco, Goya y el doctor Atl, entre otros: mano del hombre, naturaleza y destino fundidos en el magma de un mismo horizonte—. Aquellas grietas irían a más. No eran las primeras. El refuerzo de la estructura de la torre, el enfoscado de cemento y arena, la imprimación de pintura acrílica blanca, no bastaban para contrarrestar la vetustez del tricentenario edificio, los daños causados por el abandono, la intemperie, la erosión y el salitre del mar cercano. Era también, en cierto modo, una lucha contra el tiempo, cuyo carácter tranquilo no ocultaba la inexorable victoria de este. Aunque ni siquiera eso, concluyó Faulques con ajejo fatalismo profesional —grietas había

visto unas cuantas en su vida—, tuviese excesiva importancia.

El dolor —una punzada muy aguda en el costado, sobre la cadera derecha— llegó puntual, sin avisar esta vez, fiel a la cita de cada ocho o diez horas. Faulques se quedó inmóvil, conteniendo la respiración, para dar tiempo a que cesara el primer latido; luego cogió el frasco que había sobre la mesa e ingirió dos comprimidos con un sorbo de agua. En las últimas semanas había tenido que doblar la dosis. Al cabo de un momento, más sereno —era peor cuando el dolor venía de noche, y aunque se calmaba con los comprimidos lo dejaba desvelado hasta el alba—, recorrió el panorama con una lenta mirada circular: la ciudad lejana, moderna, y la otra ciudad más cerca y en llamas, las abatidas siluetas que huían de ella, los sombríos escorzos de hombres armados en un plano más próximo, el reflejo rojizo del fuego —trazos de pincel fino, bermellón sobre amarillo— deslizándose por el metal de los fusiles, con el brillo peculiar que el ojo del infortunado espectador protagonista capta inquieto, apenas abre la puerta, cloc, cloc, cloc, ruido nocturno de botas, hierro y fusiles, preciso como en una partitura de música, antes de que lo hagan salir descalzo y le corten —le vuelen, en versión actualizada— la cabeza. La idea era prolongar la luz de la ciudad incendiada hasta el amanecer gris de la playa, que con su paisaje lluvioso y el mar al fondo moría, a su vez, en un atardecer eterno, preludio de esa misma noche o de otra idéntica, bucle interminable que llevaba el punto de la rueda, el péndulo oscilante de la Historia, hasta

lo alto del ciclo, una y otra vez, para hacerlo caer de nuevo.

Un conocido pintor, había afirmado la voz. Siempre decía eso con las mismas palabras mientras Faulques, que imaginaba a los turistas apuntando hacia la torre los objetivos de sus cámaras, se preguntaba de dónde habría sacado aquella mujer —el hombre que hablaba en francés nunca mencionaba al habitante de la torre— tan inexacta información. Quizá, concluía, sólo se trataba de un recurso para dar más interés al paseo. Si Faulques era conocido en determinados lugares y círculos profesionales, no era por su trabajo pictórico. Después de unos primeros escarceos juveniles, y durante el resto de su vida profesional, el dibujo y los pinceles habían quedado atrás, lejos —al menos así lo estuvo creyendo él hasta una fecha reciente— de las situaciones, los paisajes y las gentes registradas a través del visor de su cámara fotográfica: la materia del mundo de colores, sensaciones y rostros que constituyó su búsqueda de la imagen definitiva, el momento al mismo tiempo fugaz y eterno que lo explicara todo. La regla oculta que ordenaba la implacable geometría del caos. Paradójicamente, sólo desde que había arrinconado las cámaras y empuñado de nuevo los pinceles en busca de la perspectiva —¿tranquilizadora?— que nunca pudo captar mediante una lente, Faulques se sentía más cerca de lo que durante tanto tiempo buscó sin conseguirlo. Quizá después de todo —pensaba ahora— la escena no estuvo jamás ante sus ojos, en el verde suave de un arrozal, en el abigarrado hormigueo de un zoco, en el llanto de

un niño o en el barro de una trinchera, sino dentro de sí mismo: en la resaca de la propia memoria y los fantasmas que jalonan sus orillas. En el trazo de dibujo y color, lento, minucioso, reflexivo, que sólo es posible cuando el pulso late ya despacio. Cuando los viejos y mezquinos dioses, y sus consecuencias, dejan de incomodar al hombre con odios y favores.

Pintura de batallas. El concepto resultaba impresionante para cualquiera, perito en el oficio o no; y Faulques se había aproximado al asunto con toda la prudencia y la humildad técnica posibles. Antes de comprar aquella torre e instalarse en ella, pasó años acumulando documentación, visitando museos, estudiando la ejecución de un género que ni siquiera le había interesado en la época de estudios y aficiones juveniles. De las galerías de batallas de El Escorial y Versalles a ciertos murales de Rivera o de Orozco, de las vasijas griegas al molino de los Frailes, de los libros especializados a las obras expuestas en museos de Europa y América, Faulques había transitado, con la mirada singular que tres décadas capturando imágenes de guerra le dejaron impresa, por veintiséis siglos de iconografía bélica. Aquel mural era el resultado final de todo ello: guerreros ciñéndose la armadura en terracota roja y negra, los legionarios esculpidos en la columna Trajana, el tapiz de Bayeux, el Fleurus de Carducho, San Quintín visto por Luca Giordano, las matanzas de Antonio Tempesta, los estudios leonardescos de la batalla de Anghiari, los grabados de Callot, el incendio de Troya según Collantes, el Dos de Mayo y los Desastres vistos por Goya, el suicidio de Saúl



por Brueghel el Viejo, saqueos e incendios contados por Brueghel el Joven o por Falcone, las batallas del Borgoñón, el Tetuán de Fortuny, los granaderos y jinetes napoleónicos de Meissonier y Detaille, las cargas de caballería de Lin, Meulen o Roda, el asalto al convento de Pandolfo Reschi, un combate nocturno de Matteo Stom, los choques medievales de Paolo Uccello y tantas obras estudiadas durante horas y días y meses en busca de una clave, un secreto, una explicación o un recurso útil. Cientos de notas y de libros, miles de imágenes, se apilaban alrededor y dentro de Faulques, en aquella torre o en su memoria.

Pero no sólo batallas. La ejecución técnica, la resolución de las dificultades que planteaba semejante pintura estaba en deuda, también, con el estudio de cuadros con motivos diferentes a la guerra. En algunas inquietantes pinturas o grabados de Goya, en ciertos frescos o lienzos de Giotto, Bellini y Piero della Francesca, en los muralistas mejicanos y en pintores modernos como Léger, Chirico, Chagall o los primeros cubistas, Faulques había encontrado soluciones prácticas. Del mismo modo que un fotógrafo se enfrentaba a problemas de foco, luz y encuadre planteados por la imagen de la que pretendía apropiarse, pintar suponía también enfrentarse a problemas solubles mediante la aplicación rigurosa de un sistema basado en fórmulas, ejemplos, experiencia, intuiciones y genio, cuando se disponía de él. Faulques conocía la manera, controlaba la técnica, pero carecía del rasgo esencial que separa la afición del talento. Consciente de ello, sus primeros intentos por dedicarse a la pintura se

habían detenido de forma temprana. Ahora, sin embargo, gozaba de los conocimientos adecuados y de la experiencia vital necesaria para enfrentarse al desafío: un proyecto descubierto a través del visor de una cámara y fraguado en los últimos años. Un panorama mural que desplecase, ante los ojos de un observador atento, las reglas implacables que sostienen la guerra —el caos aparente— como espejo de la vida. Aquella ambición no aspiraba a obra maestra; ni siquiera pretendía ser original, aunque en realidad lo fuese la suma y combinación de tantas imágenes tomadas a la pintura y a la fotografía, imposibles sin la existencia, o la mirada, del hombre que pintaba en la torre. Pero el mural tampoco estaba destinado a conservarse indefinidamente, o a ser expuesto al público. Una vez acabado, el pintor abandonaría el lugar y este correría su propia suerte. A partir de ahí, quienes iban a continuar el trabajo serían el tiempo y el azar, con pinceles mojados en sus propias, complejas y matemáticas combinaciones. Eso formaba parte de la naturaleza misma de la obra.

Siguió observando Faulques el gran paisaje circular hecho en buena parte de recuerdos, situaciones, viejas imágenes de nuevo devueltas al presente en colores acrílicos, sobre aquella pared, tras recorrer durante años los miles de kilómetros, la geografía infinita de circunvalaciones, neuronas, pliegues y vasos sanguíneos que constituían su cerebro, y que en él se extinguirían, también, a la hora de su muerte. La primera vez que, años atrás, Olvido Ferrara y él habían hablado de la pintura de batallas fue en la galería del palacio Alberti, en Prato, frente al cuadro de Giuseppe Pi-

---

nacci titulado *Después de la batalla*: una de esas espectaculares pinturas históricas de composición perfecta, equilibrada e irreal, pero que ningún artista lúcido, pese a todos los adelantos técnicos, resabios y modernidad interpuesta, se atrevería nunca a discutir. Qué curioso, había dicho ella —entre cadáveres despojados y agonizantes, un guerrero remataba a culatazos a un enemigo caído semejante a un crustáceo, completamente cubierto con casco y armadura—, que casi todos los pintores interesantes de batallas sean anteriores al siglo XVII. A partir de ahí nadie, excepto Goya, se atrevió a contemplar a un ser humano tocado de veras por la muerte, con sangre auténtica en vez de jarabe heroico en las venas; quienes pagaban sus cuadros desde la retaguardia lo consideraban poco práctico. Luego tomó el relevo la fotografía. Tus fotos, Faulques. Y las de otros. Pero hasta eso perdió su honradez, ¿verdad? Mostrar el horror en primer plano ya es socialmente incorrecto. Hasta al niño que levantó las manos en la foto famosa del gueto de Varsovia le taparían hoy la cara, la mirada, para no incumplir las leyes sobre protección de menores. Además, se acabó aquello de que sólo con esfuerzo puede obligarse a una cámara a mentir. Hoy, todas las fotos donde aparecen personas mienten o son sospechosas, tanto si llevan texto como si no lo llevan. Dejaron de ser un testimonio para formar parte de la escenografía que nos rodea. Cada cual puede elegir cómodamente la parcela de horror con la que decorar su vida conmoviéndose. ¿No crees? Qué lejos estamos, date cuenta, de aquellos antiguos retratos pintados, cuando el rostro

humano tenía alrededor un silencio que reposaba la vista y despertaba la conciencia. Ahora, nuestra simpatía de oficio hacia toda clase de víctimas nos libera de responsabilidades. De remordimientos.

Olvido no podía imaginarlo entonces —hacía poco tiempo que viajaban juntos por guerras y museos—, pero sus palabras, como otras pronunciadas después en Florencia ante un cuadro de Paolo Uccello, habrían de resultar premonitorias. O tal vez lo que había ocurrido era que esas palabras y otras que vinieron después despertaron en Faulques, a partir de entonces, algo que venía incubándose desde hacía tiempo; quizás desde el día en que una foto suya —un jovenísimo guerrillero angoleño llorando junto al cadáver de un amigo— fue adquirida para promocionar una marca de ropa; o desde otro día, no menos singular, en que tras detallado estudio de la foto del miliciano español muerto, de Robert Capa —indiscutido icono de la fotografía bélica honesta—, Faulques concluyó que en tantas guerras propias nunca había visto que nadie muriera en combate con las rodilleras de los pantalones y la camisa tan impecablemente limpias. Esos detalles y muchos otros, nimios o importantes, incluida la desaparición de Olvido Ferrara en los Balcanes y el paso del tiempo en el corazón y la cabeza del fotógrafo, eran motivos remotos, piezas del complejo entramado de casualidades y causalidades que ahora lo tenían frente al mural, en la torre.

Quedaba mucho por hacer —había cubierto algo más de la mitad del cuadro esbozado a carboncillo en la pared blanca—, pero el pintor de batallas es-

---

taba satisfecho. En cuanto al trabajo de esa mañana, la playa bajo la lluvia y las naves que se alejaban de la ciudad incendiada, aquel reciente azul brumoso en la melancolía del horizonte, casi gris entre mar y cielo, orientaban la mirada del espectador hacia ocultas líneas convergentes que relacionaban las siluetas lejanas erizadas de destellos metálicos con la columna de fugitivos, y en especial con un rostro de mujer de rasgos africanos —grandes ojos, el trazo firme de una frente y una barbilla, dedos que hacían ademán de velar aquella mirada— situado en primer plano, en tonos cálidos que acentuaban su proximidad. Pero nadie pone lo que no tiene, creía Faulques. La pintura, como la fotografía, el amor o la conversación, eran semejantes a esas habitaciones de hoteles bombardeados, con los cristales rotos y despojadas de todo, que sólo podían amueblarse con lo que uno sacaba de su mochila. Había lugares de guerra, situaciones, rostros de foto obligada como podían serlo, en otro orden de cosas, París, el Taj Mahal o el puente de Brooklyn: nueve de cada diez fotógrafos recién llegados se atenían al ritual, en busca de la instantánea que los inscribiera en el club selecto de los turistas del horror. Pero ese nunca fue el caso de Faulques. Él no pretendía justificar el carácter predatorio de sus fotografías, como quienes aseguraban viajar a las guerras porque odiaban las guerras y a fin de acabar con ellas. Tampoco aspiraba a coleccionar el mundo, ni a explicarlo. Sólo quería comprender el código del trazado, la clave del criptograma, para que el dolor y todos los dolores fuesen soportables. Desde el principio había buscado algo dife-

rente: el punto desde el que podía advertirse, o al menos intuirse, la maraña de líneas rectas y curvas, la trama ajedrezada sobre la que se articulaban los resortes de la vida y la muerte, el caos y sus formas, la guerra como estructura, como esqueleto descarnado, evidente, de la gigantesca paradoja cósmica. El hombre que pintaba aquella enorme pintura circular, batalla de batallas, había pasado muchas horas de su vida al acecho de tal estructura, como un francotirador paciente, lo mismo en una terraza de Beirut que en la orilla de un río africano o en una esquina de Mostar, esperando el milagro que, de pronto, dibujara tras la lente del objetivo, en la caja oscura —rigurosamente platónica— de su cámara y su retina, el secreto de aquella urdimbre complicadísima que restituía la vida a lo que realmente era: una azarosa excursión hacia la muerte y la nada. Para llegar a esa clase de conclusiones mediante su trabajo, muchos fotógrafos y artistas solían aislarse en un taller. En el caso de Faulques, su taller había sido especial. Abandonando los estudios sucesivos de arquitectura y arte, con veinte años se había adentrado en la guerra, atento, lúcido, con la cautela de quien por primera vez recorre un cuerpo de mujer. Y hasta que Olvido Ferrara entró en su vida y salió de ella, creyó que sobreviviría a la guerra y a las mujeres.

Miró con atención aquel otro rostro, o más bien su depurada representación pictórica en la pared. Había sido portada de varias revistas después de que él lo captase, casi por azar —el preciso azar, sonrió esquinado, del momento exacto—, en un campo de refugiados del sur de Sudán. Un día de rutina laboral, de

tenso y silencioso ballet, sutiles pasos de baile entre niños que morían extenuados ante los objetivos de sus cámaras, mujeres enflaquecidas con la mirada ausente, huesudos ancianos sin otro futuro que sus recuerdos. Y mientras escuchaba el zumbido del motor de la Nikon F3 rebobinando la película, Faulques vio de soslayo a la muchacha. Estaba tumbada en el suelo sobre una esterilla, tenía una jarra desportillada en el regazo y se tocaba la cara con gesto cansado, exhausto. Fue el ademán lo que llamó su atención. Con reflejo automático comprobó la escasa cantidad de película que le quedaba en la vieja y sólida Leica 3MD con objetivo de 50 milímetros que llevaba colgada al cuello. Tres exposiciones serían suficientes, pensó mientras empezaba a moverse hacia la muchacha con suavidad, intentando no ser causa de que esta descompusiera el gesto —aproximación indirecta lo llamaría después Olvido, aficionada a aplicar una cínica terminología militar al trabajo de ambos—. Pero cuando Faulques ya estaba pegado al visor y tomaba foco, la muchacha advirtió su sombra en el suelo, retiró un poco la mano y alzó el rostro, mirándolo. Esa fue la causa de que él tomase dos exposiciones rápidas, apretando el obturador mientras su instinto le decía que no dejara perderse una mirada que tal vez nunca más volvería a estar allí. Después, consciente de que sólo tenía una oportunidad más de fijar aquello en el gelatinobromuro de plata de la película antes de que se esfumara para siempre, rozó con un dedo el anillo para regular el diafragma y adecuarlo al 5.6 que calculó para la luz ambiente, varió unos centímetros el eje de la cámara

y disparó la última fotografía un segundo antes de que la muchacha volviera el rostro, cubriéndoselo con la mano. Después ya no hubo nada más; y cuando él, cinco minutos más tarde, volvió a acercarse con las dos cámaras otra vez cargadas y a punto, la mirada de la muchacha ya no era la misma y el momento había pasado. Faulques viajó de regreso con aquellas tres fotografías en el pensamiento, preguntándose si el revelado las haría aparecer tal y como las había creído ver, o las recordaba. Y más tarde, en la penumbra roja del cuarto oscuro, acechó la aparición de las líneas y los colores, la lenta configuración del rostro cuyos ojos lo miraban desde el fondo de la cubeta. Después, secas las copias, Faulques pasó mucho rato frente a ellas, consciente de que se había acercado mucho al enigma y su formulación física. Las dos primeras eran menos perfectas, con un ligero problema de foco; pero la tercera resultaba limpia y nítida. La muchacha era joven y translúcidamente bella a pesar de la cicatriz horizontal que marcaba su frente y los labios cuarteados —como ahora las grietas aparecidas en la pintura mural— por la enfermedad y la sed. Y todo, la cicatriz, las grietas de los labios, los dedos finos y huesudos de la mano junto al rostro, las líneas del mentón y la tenue insinuación de las cejas, el fondo del trenzado romboidal de la esterilla, parecían confluír en la luz de los ojos, el reflejo de claridad en los iris negros, su fija y desesperada resignación. Una máscara conmovedora, antiquísima, eterna, donde convergían todas aquellas líneas y ángulos. La geometría del caos en el rostro sereno de una muchacha moribunda.