

## INTRODUCCIÓN A LA PRIMERA EDICIÓN FRANCESA

(2006)

«Decididamente, los historiadores del arte no son curiosos...» Un día en que, prosiguiendo con investigaciones sobre *El origen del mundo*, leía la novela de Jacques Henric *Adorations perpétuelles* (1994), me encontré con esta frase algo irónica. Destacaba entre las demás, como una evidencia. Realmente, no se tenían apenas datos sobre el recorrido de este famoso cuadro, emblemático e «infernial». En todos los estudios me había encontrado siempre con las mismas indicaciones, salpicadas de suposiciones en ocasiones poco realistas o incluso rocambolescas que ciertos autores no habían dudado en elevar al rango de certezas. Sobre todo me había tropezado con los mismos «vacíos» —la pesadilla de los biógrafos y los historiadores—, esos periodos en los que parece perderse la pista de la obra y para los que, a falta de algo mejor, nos habíamos contentado con sospechar una etapa clandestina, caótica y misteriosa. Con cualquier otro lienzo famoso, sin duda nos habríamos preocupado de resolver esos pequeños enigmas temporales. Pero *El origen del mundo* no es un cuadro al uso; ocupa un lugar único dentro del arte occidental pues representa, sin concesiones, sin coartada histórica ni mitológica, no solo el sexo de una mujer, sino EL sexo de LA mujer y, más aún, de todas las mujeres, amantes y madres incluidas, una simbología poderosa que provoca miedo (a los hombres, obviamente). Tema escabroso, extraña provocación, boceto pornográfico sin importancia, lienzo digno de pertenecer al infierno de un coleccionista erotómano, los juicios bienpensantes se han ido acumulando a lo largo de los años. Que semejante tema hubiera circulado «bajo cuerda» es algo que se sale de la norma o incluso de la lógica, y

los numerosos «vacíos» permitían a las imaginaciones desbocadas dar rienda suelta a los pensamientos más diversos.

Sin embargo, la intuición me sugería que, rascando un poco el barniz de las convenciones, sería posible llenar esos vacíos total o parcialmente y restituir al cuadro su historia. Sin duda lo merecía. Había tenido esta misma intuición cuando, al escribir la biografía de madame Sabatier, *la Presidenta*, hace algunos años, me decía que el fiasco del que se acusaba a Baudelaire no se sostenía. La leyenda era escabrosa, sórdida e incluso racista: acostumbrado a los encantos ponzoñosos de la Venus negra, Jeanne Duval, una mujer flaca, negra y perversa, como la gente se complacía en afirmar (prácticamente se sobreentendía: flaca, negra, por consiguiente perversa), el poeta había perdido la razón en los brazos de la demasiado sana Venus blanca. Había tenido la suerte, a costa de una larga investigación, de exhumar la clave de este enigma gracias a dos o tres libros mediocres y olvidados, consagrados al autor de las *Flores del mal*. No había habido ningún fiasco, sino al contrario, pero las tímidas suposiciones de dos autores fueron retomadas por un tercero que, despreciando la honestidad intelectual más elemental, las había transformado en manifestaciones auténticas. Durante un siglo, casi todo el mundo había caído en la trampa. El aroma a azufre le sentaba tan bien a Baudelaire...

Con mucha convicción (y también quizá con cierta dosis de inconsciencia), apliqué, así pues, el viejo método del biógrafo, el mismo que le convierte en cierto modo en un juez de instrucción que investiga en el pasado, a *El origen del mundo*. Encontrar testigos, descubrir pruebas materiales, explorar pistas nuevas, confrontar los elementos, verificarlos, cruzarlos y poner sistemáticamente en duda los conocimientos que creíamos seguros, ese fue mi trabajo durante varios meses. También tuve que enfrentarme e intentar confundir —continuemos tomando prestado el lenguaje del magistrado instructor— a los «falsos testimonios» destinados (a menudo

con éxito) a enredar las pistas y a desorientar a los investigadores demasiado curiosos; también fue necesario olfatear verdades disimuladas bajo ciertas mentiras, algunas de las cuales, indudablemente, se derivaban de una cierta compasión. La experiencia se reveló apasionante y fui afortunado porque, rápidamente, encontré un gran número de documentos inéditos que me permitieron avanzar en mi investigación y prolongar su duración más allá de lo que había estimado en un principio. El resultado se encuentra aquí, en este libro.

Durante mucho tiempo, a lo largo de mi trabajo, me pregunté qué forma debería adoptar; si debía escoger la novela (como mis predecesores) o si convendría mejor un ensayo. A medida que se iban acumulando indicios y hechos importantes, la idea de un estudio se fue imponiendo. Había materia para ofrecer el fruto de mis investigaciones a los universitarios, a los historiadores del arte, a los expertos, a los aficionados. Sin embargo, no deseaba renunciar a mi proyecto inicial, el de escribir una novela destinada a un público más vasto. Este cuadro de Courbet pertenece al patrimonio nacional y, traspasando las fronteras que el arte debe ignorar, al patrimonio de la humanidad. Representa al mismo tiempo el blasón universal de la heráldica femenina y un himno a la libertad, la de crear y pensar liberándose de los tabúes engendrados por el odio al cuerpo que las religiones y filosofías nacidas en la cuenca mediterránea habían intentado dictar al mundo. Su historia se aleja de los caminos trillados y reserva un buen número de sorpresas. Por todas estas razones decidí adoptar la vía más difícil, pero —espero no haberme desviado— también la más pragmática: escribir un estudio y completarlo después con las «memorias» de este lienzo bajo la forma de novela destinada al público en general, que será publicada dentro de unos meses.

Decididamente, numerosos detalles ofrecidos aquí contradicen la historia «oficial» de la obra tal y como fue descrita hasta hoy. Además, incluso si mis investigaciones han per-

mitido llenar algunos vacíos, en ocasiones la incertidumbre permanece. En ausencia de una prueba material, el historiador debe limitarse a realizar la lista de las hipótesis plausibles y de las versiones propuestas por sus predecesores y a analizarlas objetivamente. Esto es lo que he intentado hacer cada vez que ello ha sido necesario, dejando al lector la tarea de forjarse una opinión y a los futuros investigadores la de explorar nuevas pistas.

En cambio, no fue ese el caso cuando abordé las desventajas del cuadro durante la segunda guerra mundial. La versión que he desarrollado se opone totalmente a la que ha prevalecido hasta este momento, basada en rumores (o, para ser más preciso, en desinformación), pues se fundamenta en archivos oficiales cuya autenticidad se resiste al análisis crítico. El lector encontrará además la referencia de los documentos que constituyen la columna vertebral de ese capítulo, que pueden ser consultados en los Archivos Nacionales húngaros, para que pueda remitirse a ellos si desea verificar su exactitud.

Sería injusto culpar a los autores que, hasta la caída del comunismo en Rusia y en los antiguos países del bloque del Este, emitieron la hipótesis de un robo de este cuadro por parte del ejército alemán: en primer lugar, porque una parte de la colección del barón Hatvany (a la que pertenecía *El origen*) fue efectivamente saqueada por orden directa o indirecta de Eichmann y, en segundo lugar, porque las autoridades de la época, sometidas al yugo soviético, se negaban a abrir sus archivos o a hacer revelaciones que pudieran acusar al Ejército Rojo. Todo lo más, podemos sorprendernos de que los historiadores se hayan contentado con la versión «oficial», por otra parte evasiva, sin intentar verificarla o ponerla en tela de juicio.

Sobre todo, podemos interrogarnos legítimamente sobre la ceguera colectiva de esos mismos investigadores (o, al menos, sobre su falta de curiosidad) una vez que los archivos fueron accesibles y que, en las antiguas democracias populares, se elevaron voces autorizadas —en un desierto

mediático aparente— para denunciar esas exacciones y reclamar a la nueva Rusia la restitución del botín soviético. Esta institucionalización del saqueo de Estado encuentra su singularidad en el hecho de que los escasos historiadores que se han preocupado por esta cuestión reconocen hoy que más del noventa por ciento de las obras robadas por el Ejército Rojo (en los países «liberados» o en el tesoro de guerra nazi oculto en Alemania en 1945), que fueron enviadas a Moscú y, en su mayoría, nunca restituidas, habían pertenecido a coleccionistas judíos. Los bienes que los aliados occidentales descubrieron en aquellos territorios de Alemania que fueron conquistados y ocupados se conservaron, se catalogaron y, en la medida de lo posible, se devolvieron a sus países de origen, encargando a estos últimos la devolución a los propietarios o a sus familias —encargo que en muchas ocasiones los gobiernos de dichos países no llevaron a cabo, es cierto; los que cayeron en manos de los soviéticos conocieron un destino diferente; ocultar los hechos cuando se conocen equivaldría a convertirse en cómplice y, en el caso del cuadro que nos interesa, a esconder la verdad histórica.

Respecto a la misma obra y a su contenido se presentaba otro escollo. A la pregunta «¿Qué es una obra de arte?», Milan Kundera respondía: «Es llegar a decir algo que nunca ha sido dicho». ¿Qué otra definición más justa podemos atribuir a *El origen del mundo*? Algunos cuadros famosos habían encontrado su fuente en otros —pienso en Rafael<sup>1</sup> para el *Desayuno sobre la hierba* o en Tiziano para *Olympia*, dos lienzos de Manet que causaron escándalo—. *El origen del mundo* es único, huérfano de fuente artística anterior; marca una etapa decisiva en la historia del arte occidental. Representa al mismo tiempo el punto final de una forma de expresión pictórica y

---

<sup>1</sup> La fuente reconocida del *Desayuno sobre la hierba* es, de hecho, un grabado de Marcantonio Raimondi, que retoma *El juicio de Paris* de Rafael, quien, a su vez, se había inspirado de un bajorrelieve procedente de un sarcófago romano del siglo II a. de C.

el punto de partida de otra, inaugurando una nueva geografía corporal. Courbet pinta la verdad pura (que sobrepasa aquí la noción de realismo) con fuerza, refinamiento, audacia y modernidad; su actuación, más allá de la provocación o de la expresión erótica, transgrede las convenciones y proyecta una luz, directa pero saludable, sobre el vacío dejado por todos los desnudos pintados antes de él. En efecto, tras este cuadro, ¿cómo no mirar con otros ojos los desnudos con frecuencia bellos, pero insípidos, lisos, depilados, asexuados, o mejor aún «desexuados», desde el periodo helenístico hasta el siglo XIX, obras de artistas vasallos de un feudalismo del decoro, que, pintando, «desafinan» como quien desentona cantando, pero de una manera agradable, aséptica y por tanto tranquilizadora? ¿Y cómo pueden los pintores aceptar el desafío y dar al desnudo toda su originalidad a partir de ese momento? Proudhon, haciendo alusión a otro cuadro, había señalado en 1865: «Courbet parece haber querido demostrar que nada es “impresentable”, pues esta imposibilidad solo concierne a los discursos y al pensamiento discursivo, pero no al arte y a sus figuras» (1865: 261).<sup>2</sup> Esta observación se aplica a *El origen del mundo* más que a ningún otro lienzo.

Además, por su tema y su encuadre, este cuadro se confirma de entrada como un símbolo de la libertad de crear, exenta de toda restricción moral o, para ser más exacto, de toda restricción de «moral moralizadora». Por ello, se impone como un icono de la modernidad. ¿Es aún preciso señalar dicha evidencia, a principios del siglo XXI? Sin lugar a dudas, este recordatorio, superfluo hace una decena de años, se ha

---

<sup>2</sup> Señalemos, no obstante, que Proudhon, si bien de espíritu revolucionario, compartía con la burguesía el sentido del orden moral (para volverlo contra ella). Así, añadía al texto citado: «Pero los medios del pintor no son los del escritor. Él no osaría pintar los falos de los asirios y de los egipcios; no osaría mostrar a Ooliba en la postura descrita por el profeta [...]. Estas cosas son imposibles en la pintura». Con *El origen del mundo*, Courbet le ofreció una refutación póstuma.

vuelto necesario hoy debido a un aumento del poder de los nostálgicos del orden moral y de los defensores del extremismo religioso, siempre prestos a rescatar de la memoria la máquina de censurar. No sería justo ver aquí representada una religión específica. El integrismo se desarrolla hoy en las tres religiones del Libro con una inquietante intensidad, especialmente —pero no exclusivamente— para los creadores. Los propósitos transmitidos por los cristianos fundamentalistas al otro lado del Atlántico y las acciones llevadas a cabo por los grupos de presión a los que inspiran para hacer prohibir y condenar ciertas exposiciones de pintura o ciertas retrospectivas de fotografías son ejemplos suficientes para convencernos. Para los censores de todos los horizontes, *El origen del mundo* no tiene derecho de ciudadanía en tanto que obra de arte; no es más que «eso» o, en otros términos, una obra si acaso —una cosa, más exactamente— «pornográfica». La fea palabra surge de su cofre como un bello diablo; constituye el último recurso de los hipócritas cuando todos sus otros argumentos han demostrado su debilidad. A ellos deseo responderles con una idea que desarrolló Romain Gary en 1965 en su único ensayo, *Pour Sganarelle* (2003: 499):

Voy a abordar la bomba de hidrógeno desde el punto de vista de la pornografía sexual porque esta época tan ilustrada continúa haciendo de la pornografía y la perversión una noción reservada exclusivamente al dominio de la sexualidad. No se nos ocurre que pueda haber una pornografía de la ciencia, del pensamiento conceptual, de la ideología. Solo es pornográfico, es decir, inaceptable para la moral, lo que hacéis con vuestro sexo. Eso es. Mostrar «eso» en público es una obscenidad, hacer «eso» en público, una inmundicia pornográfica; «pensar» la bomba, la destrucción del mundo, organizarla, prepararla, no lo es en absoluto, ya que no os quitáis los pantalones. Una puta es despreciable porque vende lo que sabe hacer; el sabio que hace lo mismo, siendo su habilidad su cerebro, y el riesgo, y la destrucción de cien millones de personas, no es una prostituta. No se puede hacer nada: es así.

El novelista, ignorado o rechazado por el mundo intelectual de su época debido a su gaullismo, pero que redescubrimos hoy, nos entrega un texto de una actualidad sobrecogedora que reubica la ética allí donde debería haber ejercido su poder desde hace tiempo.

Finalmente, donde se perfila la censura no es raro encontrar el desprecio a la mujer. Ahora bien, contrariamente a esta actitud arcaica, *El origen del mundo* se presenta como un himno a la mujer y a su feminidad, razón de más para que este cuadro sea percibido por algunos como perturbador, inaceptable. Ante *El origen*, el espectador se ve forzado a constatar que el lienzo se confunde con la mujer, la mujer con el lienzo, y que la obra, tanto en la sociedad mezquina de la época en que fue pintada como en la de hoy, se muestra como una ventana abierta sobre esta *terra incognita*: el cuerpo femenino. Por tanto, no se trata de un desnudo propiamente dicho, la ausencia de rostro lo confirma. Se trata de la representación de lo que hasta entonces había faltado al desnudo femenino para reproducir a una mujer entera, es decir, nada menos que su sexo. Desde la estatuaría griega hasta la pintura del siglo XIX, son numerosos los desnudos masculinos con su sexo completo y, excepcionalmente (pensemos en el *David* de Miguel Ángel), con su vello natural. El arte —o más bien las reglas y las convenciones— negó sistemáticamente esta especificidad a las mujeres, a las que tapó con una hoja de vid, con el oportuno drapeado de una tela, con una mano acertadamente colocada (la *Venus de Urbino* de Tiziano o la *Olympia* de Manet) o con cualquier otro artificio más o menos verosímil, con una omnipresente preocupación por borrar todo rastro de vello, con excepción de escasísimas y tímidas tentativas, como una *Eva* de Jan van Eyck,<sup>3</sup> *La joven y la muerte* de Hans Baldung Grien,<sup>4</sup> la *Maja desnuda* de

---

<sup>3</sup> Retablo de *La adoración del cordero místico* (hacia 1426-1432), Catedral Saint Bavon, Gand.

<sup>4</sup> Museo de Arte de Basilea.



Goya, el estudio para la figura de Angélica llamado *Angélica con tres senos* de Ingres<sup>5</sup> o la *Ninfa dormida* de Chassériau, así como (respecto al sexo) *La vanidad* del *Tríptico de la vanidad* de Hans Memling.<sup>6</sup> Debemos añadir también un lienzo francamente erótico, *Júpiter y Calixto*, de Hans von Aachen.<sup>7</sup> Cuando el artista, por razones estéticas, tuvo que evitar esconder el sexo, el resultado fue aún peor: representó la nada, la ausencia de sexo, el no sexo, el vacío —es decir, paradójicamente, lo lleno («un montón de manteca de cerdo», han apostillado algunos)— y, en otros términos, la negación de la feminidad. Pensemos, por ejemplo, en *Neptuno y Anfítrite* de Jan Gossaert<sup>8</sup> o en la *Venus anadiómena* de Ingres.<sup>9</sup> Incluso el arte barroco, nacido del espíritu de la Contrarreforma que siguió al Concilio de Trento, si bien puso el acento en la seducción, se guardó de restituir a la mujer su integridad física. En una sola obra, Courbet reparó así un «olvido» plurisecular y creó un símbolo. Como escribiría la historiadora del arte Michèle Haddad: «Suprimiendo con un golpe genial el rostro de ese cuerpo, Courbet rompe el efecto pornográfico para alcanzar lo universal del símbolo, enlazando al mismo tiempo con el gusto romántico por el fragmento».<sup>10</sup>

Todo en este cuadro, incluso su título, nos cautiva. En un principio, este título nos recuerda que todos procedemos de una inmersión primitiva en el vientre femenino, pero rápidamente se impone en nosotros el juego de palabras con el que Lacan (1973a) —un habitual de estas cosas, cierto,

<sup>5</sup> Museo del Louvre.

<sup>6</sup> Museo de Bellas Artes de Estrasburgo.

<sup>7</sup> Este cuadro, que representa a Júpiter con forma de sátiro y a Calixto con el sexo completamente expuesto, se encuentra reproducido en un frontispicio de Eduard Fuchs: *Die grossen Meister der Erotik*, Múnich: Albert Lancen, hacia 1930. La procedencia indicada por Fuchs es «colección particular».

<sup>8</sup> Gemäldegalerie, Museos Estatales de Berlín.

<sup>9</sup> Museo Condé, Chantilly.

<sup>10</sup> Catálogo de la exposición *Les yeux les plus secrets*, Museo de Ornans, 1991, p. 11.

pero sobre todo antiguo propietario del lienzo, lo que no es casualidad— parece divertirse, «L'origyne du monde»,<sup>11</sup> expresión en lo sucesivo ineludible. «Ori», del latín *os, oris*, boca, abertura, entrada, y «gyne», del griego *gune*, la mujer. La entrada, la abertura, el orificio de la mujer... Este orificio del que todo hombre ha salido y al que el deseo empuja, más tarde, a penetrar. ¿Qué hay más evidente, desde entonces, que la conveniencia entre el cuadro y su título? Pintando este lienzo, Courbet franquea la última etapa de una búsqueda que le obsesionaba; de la sugestión de la vagina, expresada de manera maliciosa en la *Mujer con medias blancas* o alusiva —metafórica— en «paisajes vaginales» como *La fuente de Loue*, *La gruta de Loue*, *La gruta sarracena* y especialmente en un curioso dibujo de una gruta conservado en un cuaderno de apuntes en la Sala de Dibujos del Louvre, pasa a una representación real.

Naturalmente, para el espectador, el descubrimiento de *El origen del mundo* no tiene nada de insignificante; no sale indemne de esa experiencia y se ve sometido a los interrogantes planteados por Gilles Deleuze: «Frente a un rostro se plantea una pregunta, según las circunstancias: ¿en qué piensas?, ¿qué tienes?, ¿qué sientes?». Uno se ve sometido a los mismos más aún si, como en este caso, la modelo se encuentra privada precisamente de rostro, incluso más que frente a los desnudos ácidos de Tom Wesselman, en los que ojos y nariz están ausentes. Más allá del relativo desconcierto que podría suscitar esta representación casi anatómica del sexo de la mujer, siempre algo rodeado de misterio, se presenta el problema de la mirada y sus significados, una mirada de la que Jean Clair decía, con total pertinencia, que era «la erección del ojo». Pienso sobre todo en el espectador occidental

---

<sup>11</sup> El origen del nombre del cuadro sigue siendo incierto. Si nos basamos en la reseña de una cena a la que asistieron Courbet y Gambetta, podemos deducir que habría sido el propio pintor quien lo hubiera titulado así.

sobre el que, sea cual sea su grado de independencia y de libertad de espíritu, pesa el lastre de la doble herencia moral platónica y judeocristiana, por no mencionar el neoconformismo ambiente. Pues no se trata de una fotografía sacada de una revista, en cuyo caso sería fácil deshacerse del mensaje molesto calificándola de vulgar o de pornográfica; se trata de una pintura, una de las nobles Bellas Artes que, incluso inconscientemente, provoca respeto. El realismo de *El origen del mundo* no se confunde con el de una foto, sino que lo sobrepasa, encajando, por tanto, con una definición dada por Roland Barthes (1970: 61):

Así, el realismo (mal llamado o, en todo caso, a menudo mal interpretado) no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de la realidad: esa famosa realidad, como si provocara un miedo que prohibiera tocarla directamente, está *colocada más lejos*, diferida, o al menos tomada a través de la materia pictórica de la que se recubre antes de someterla a la palabra: código sobre código, llamado realismo.

Ahora bien, no es necesario ponerse en la piel de un psicoanalista para entender que el placer de mirar esta obra es forzosamente *también* de orden sexual. Bajo el hábito inocente del visitante de museo surge, tanto más inquietante por inesperado, el del espectador que se sitúa de facto por detrás respecto al sujeto, pero que se sorprende al participar de manera imaginaria. Al interés plástico que otorga a la obra de arte, el observador debe añadir un esfuerzo suplementario y en ocasiones cruel, el de liberarse de sus valores culturales de referencia y renunciar al rechazo de la emoción para aprehenderlo recubriendo su libertad de interpretación. Finalmente, detrás (o, para ser más exactos, *ante*, en el sentido cronológico y físico del término) de la superficie plana, lisa, coloreada que representa el cuerpo, está la modelo, la mujer real que ha posado y sobre la que la imaginación de ese espectador, inevitablemente, se centra. Que se tranqui-

lice, no obstante. La historia del cuadro muestra al observador que, ante *El origen del mundo*, no se encuentra tan solo como podría imaginar. Anteriormente otros han compartido su turbación, su estupefacción, su curiosidad, sus dudas frente a las nuevas perspectivas estéticas que tan claramente se abren; se han enfrentado, desde que el lienzo fue pintado y por tanto hecho visible, a ese desafío de la realidad y de las emociones. Deseo invitarlo a explorar esta historia compleja de múltiples saltos, con zonas de sombra, con sus mentiras, sus coartadas, sus secretos, que necesita ser abordada como un sumario de instrucción.

INTRODUCCIÓN A LA TERCERA EDICIÓN FRANCESA

(2007)

Una vez publicado, un libro escapa al control de su autor. La crítica y el público —la frontera entre ambos se desvanece cada vez más desde la aparición de la «blogosfera»— se adueñan de él para comentarlo. La abundancia, la diversidad y la calidad de los artículos, crónicas de prensa y notas de los *bloggers* que he podido recoger desde hace más de un año muestran todo el interés, la admiración e incluso el culto o el rechazo que siempre suscita el cuadro de Courbet en la sociedad actual.

A esta proliferación de comentarios de los que todos —empezando por el autor— podemos aprender y obtener una fuente de reflexión, se añade el correo de los lectores. Las dos primeras ediciones de *El origen del mundo* me han proporcionado una correspondencia rica, a menudo erudita, que me sugiere nuevas pistas que explorar y me ofrece información de gran importancia o simplemente una errata que corregir. Todas estas reacciones, a menudo seguidas de encuentros fructuosos, y unidas a las investigaciones que nunca he abandonado, han hecho posible esta tercera edición, revisada, corregida y aumentada. La reciente publicación de una edición actualizada de *Le roman de l'Origine*, de Bernard Teyssèdre (2007), también me ha aportado elementos nuevos muy interesantes que naturalmente he tenido presentes.

Además, la continuación de mis investigaciones me ha permitido delimitar mejor la personalidad de Khalil Bey, el comanditario del lienzo, así como la de Ferenc Hatvany, en cuya colección permaneció durante casi cuarenta años. También me ha suministrado nuevas informaciones muy precisas sobre el periodo de la segunda guerra mundial, el

robo de obras de arte por parte del ejército soviético y las extrañas tentativas de acallar desde entonces esta verdad, causa a cuyo servicio coinciden, por motivos diferentes, antiguos nazis, jefes del bloque del Este y representantes de las víctimas. A menudo se ha dicho que este libro se leía como una novela policiaca. Los hechos que aquí recojo confirmarán quizá esta impresión, ya que se tratan supuestos complots, soborno de testigos, chantaje y traición, abogados en ocasiones dudosos, el banquero de Hitler, y todo ello con la guerra fría de fondo.

A partir de un descubrimiento de Bernard Teyssèdre he podido, además, profundizar en la hipótesis de una influencia (o de una inspiración) de *El origen del mundo* sobre la obra de Marcel Duchamp y de André Masson. La suerte, que a menudo sonrío a los investigadores, me ha permitido encontrar la supuesta copia de Magritte que se creía perdida. También me preocupé, una vez más, por la relación de Jacques Lacan con su cuadro. Y he podido, en definitiva, confirmar el aspecto perturbador, en el momento actual, de un cuadro pintado hace casi un siglo y medio para aquellos cuyas preocupaciones moralizantes pesan más que el respeto que se le debe al arte.

Sin embargo, continúa habiendo una parte de misterio en la historia de *El origen del mundo*; no se han resuelto todos los enigmas e, incluso si es probable que en el futuro salgan a la luz documentos inéditos, esta parte de misterio perdurará. Deberíamos alegrarnos de ello: para cada uno de nosotros representa una parte del sueño.