

ALAIN DE BOTTON A ARTE DE VIAJAR

«Alain de Botton devolveu à filosofia
o seu mais simples e importante objectivo:
ajudar-nos a viver as nossas vidas.»

Independent

4.ª Edição



ALAIN DE BOTTON

El arte de viajar

Primera parte: Salida

Capítulo I Expectativas

Lugares

Hammersmith

Barbados

Guías

J. K. Huysmans

1.

No resulta fácil precisar cuándo llegó el invierno. El ocaso fue gradual, como el ingreso de una persona en la vejez, imperceptible de un día para otro, hasta que la estación se hubo instalado como una realidad implacable. Primero bajaron las temperaturas nocturnas. Luego vinieron los días de lluvia incesante, las ráfagas caóticas de viento atlántico, la humedad, la caída de las hojas y el cambio de hora en los relojes. Seguía habiendo, pese a todo, treguas esporádicas, mañanas de cielo despejado y luminoso en las que se podía salir de casa sin abrigo. Mas se trataba de algo semejante a los falsos síntomas de restablecimiento en un paciente sobre el cual la muerte ya ha dictado sentencia. En diciembre, atrincherada ya la nueva estación, la ciudad se tendía casi a diario bajo la amenaza de un cielo plomizo, como el de los cuadros de Mantegna o Veronés, perfecto trasfondo para la crucifixión de Cristo o para pasarse el día en cama. El parque del barrio se convirtió en una desolada superficie de barro y agua, bañada de noche por la luz anaranjada y veteada de lluvia de las farolas. Una noche, mientras lo cruzaba bajo un aguacero, me vino a la memoria aquel cálido día del verano anterior en el que, tumbado en el suelo, me había descalzado para acariciar la hierba. Recordé la sensación de libertad y expansibilidad que me produjera el contacto directo con la tierra, en aquel verano que derribaba las barreras habituales entre adentro y afuera, y me permitía sentirme tan en casa en medio del mundo como en mi propia habitación.

Pero ahora el parque se me antojaba extraño una vez más y la hierba volvía a ser un territorio inhóspito bajo la lluvia incesante. Cualquier sentimiento de tristeza, cualquier sospecha de que la felicidad y la comprensión son metas inalcanzables, parecían contar con el solícito respaldo de los empapados edificios de ladrillo rojo oscuro y de esos cielos bajos que las farolas de la ciudad teñían de naranja.

Semejantes condiciones climáticas, unidas a la serie de acontecimientos acaecidos por aquel entonces -que parecían confirmar la sentencia de Chamfort, según la cual un hombre debería tragarse un sapo cada mañana para tener la certeza de que el día no le deparará nada más repugnante- conspiraron para volverme extremadamente vulnerable ante la imprevista llegada de un extenso folleto que, titulado *Sol de invierno* y repleto de atractivas ilustraciones, vino a caer en mis manos una tarde. Mostraba en portada una hilera de palmeras, muchas de las cuales crecían encorvadas, en una playa cuya arena lindaba con un mar azul turquesa sobre un trasfondo de colinas, que mi imaginación se apresuró a llenar de cascadas y de sombríos parajes, poblados de frutales de dulce

aroma en los que refugiarse del calor. Las fotografías me recordaron las pinturas de Tahití que William Hodges se había traído de su viaje con el capitán Cook, en las que se mostraba una laguna tropical bañada por la suave luz del atardecer, donde muchachas indígenas sonrientes se solazaban, descalzas y despreocupadas, en medio de un exuberante follaje. Imágenes que habían suscitado admiración y anhelo la primera vez que Hodges las exhibió en la Real Academia de Londres, durante el riguroso invierno de 1776, y que continuaron sirviendo de modelo para descripciones posteriores de idilios tropicales, incluidas las que ilustraban las páginas de *Sol de invierno*.

Lamentablemente, los responsables del folleto habían intuido lo fácil que resultaba que sus lectores se convirtieran en víctimas de los fotógrafos, cuyo poder suponía un insulto para la inteligencia y contravenía toda noción de libre albedrío: fotografías sobreexpuestas de palmeras, cielos despejados y playas blancas. Al contacto con estos elementos, los lectores que, en otras facetas de su vida, habrían revelado su capacidad de escepticismo y de prudencia, retornaban a una inocencia y un optimismo primigenios. El anhelo suscitado por el folleto constituía un ejemplo, conmovedor a la par que ridículo, de cómo los proyectos, y aun la vida entera, pueden verse influidos por las más simples e incuestionadas imágenes de la felicidad; de cómo puede ponerse en marcha un largísimo y ruinoso viaje, a raíz de la mera contemplación de una fotografía de una palmera levemente inclinada por la brisa tropical.

Decidí hacer un viaje a la isla de Barbados.

2.

Si nuestra vida se halla dominada por la persecución de la felicidad, quizás pocas actividades revelan tanto como los viajes acerca de la dinámica de esta búsqueda, en todo su ardor y con todas sus paradojas. Expresan, aunque sea de manera poco articulada, una cierta comprensión de la esencia de la vida, al margen de las constricciones del trabajo y de la lucha por la supervivencia. Sin embargo, rara vez se estima que planteen problemas filosóficos, es decir, asuntos que requieran un pensamiento allende los límites de lo práctico. Nos vemos inundados por consejos sobre *adónde* viajar, pero poco es lo que oímos acerca *de por qué y cómo* ir. Y ello a pesar de que el arte de viajar parece acarrear, por su propia naturaleza, numerosas cuestiones que no resultan ser ni tan sencillas ni tan triviales, y cuyo estudio puede significar una modesta contribución a la comprensión de lo que los filósofos griegos designaban con el hermoso vocablo *eudaimonia* o florecimiento humano.

3.

Una de estas cuestiones gira en torno a la relación entre la anticipación del viaje y su realización efectiva. Me topé con una copia de la novela de J. K. Huysmans titulada *A contrapelo* y publicada en 1884, cuyo decadente y misantrópico héroe, el Duque des Esseintes, concebía por anticipado un viaje a Londres, en cuyo transcurso ofrecía un análisis extravagantemente pesimista de la diferencia entre lo que imaginamos acerca de un lugar y lo que puede acontecer cuando llegamos allí.

Relata Huysmans que el Duque des Esseintes vivía solo en una inmensa quinta en las afueras de

París. Rara vez acudía a lugar alguno, con el fin de evitar enfrentarse a lo que consideraba la fealdad y la estupidez ajenas. Cuando era joven, una tarde había osado hacer una incursión de unas horas en una aldea vecina y había experimentado cómo se desataba su odio a la gente. Desde entonces había optado por pasar sus días en la cama, consagrado al estudio en soledad, leyendo los clásicos de la literatura y cosechando acerbos pensamientos sobre la especie humana. Sin embargo, cierta madrugada, el duque se descubrió invadido por un intenso anhelo de viajar a Londres. El deseo le sobrevino mientras leía a Dickens al calor del hogar. El libro evocaba retratos de la vida inglesa que el duque leyó con detenimiento, dejando que creciera su entusiasmo ante la idea de contemplarlos. Incapaz de contener su excitación, ordenó a sus sirvientes que preparasen su equipaje, se vistió con un traje de lana gris, unos botines de cordones, un bombín y una capa macferlán de color azul lino, y cogió el primer tren a París. Como disponía de tiempo antes de la salida del tren de Londres, visitó la librería inglesa Galignani's en la Rue de Rivoli, donde se compró la *Guía de Londres* de Baedeker. Sus sucintas descripciones de los atractivos londinenses le sumieron en deliciosas ensoñaciones. Se pasó luego por un bar cercano, frecuentado por una clientela mayoritariamente inglesa. El ambiente parecía sacado de los relatos de Dickens. Rememoró escenas en las que la pequeña Dorrit, Dora Copperfield y Ruth, la hermana de Tom Pinch, aparecían sentadas en locales vivos y acogedores como aquél. Uno de los clientes tenía el pelo blanco y el aspecto rubicundo de Mister Wickfield, y el semblante gélido e inexpresivo y la mirada neutra de Mister Tulkinghorn.

Al sentir apetito, Des Esseintes entró en una taberna inglesa de la Rue d'Amsterdam, próxima a la Gare Saint Lazare. Estaba oscura y llena de humo, con una fila de grifos de cerveza a presión a lo largo del mostrador poblado de jamones marrones como violines y langostas de color rojo minio. En torno a las mesitas de madera se sentaban inglesas robustas de rostro masculino, dientes enormes como espátulas, mejillas coloradas como manzanas, y manos y pies grandes. Des Esseintes encontró una mesa y pidió sopa de rabo de buey, abadejo ahumado, una ración de ternera asada con patatas, un par de pintas de cerveza inglesa y una porción de queso azul.

Sin embargo, a medida que se aproximaba el momento de subir al tren y, por ende, la posibilidad de hacer realidad sus sueños londinenses, Des Esseintes se sintió abruptamente invadido por la lasitud. Consideró lo agotador que sería ir de veras a Londres, la necesidad de correr a la estación, pelearse por conseguir un mozo de cuerda, subir al tren, soportar una cama extraña, hacer colas, pasar frío y mover su frágil esqueleto para recorrer los lugares tan sucintamente descritos por Baedeker y acabar contaminando así sus sueños: «Pero, ¿para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía esperar encontrar allí sino nuevas desilusiones [...]?». Sentado aún a su mesa, pensaba: «¿Pero en qué extraña aberración he caído al pretender renegar de mis antiguas ideas, condenando las dóciles fantasmagorías de mi cerebro, y llegando a creer, como un auténtico novato, en la necesidad, la curiosidad y el interés de realizar una excursión?».

Así que Des Esseintes pagó la cuenta, salió de la taberna y tomó el primer tren de regreso a su quinta, en compañía de sus baúles, maletas, mantas de viaje, paraguas y bastones, y jamás volvería a abandonar su hogar.

La idea de que la realidad del viaje no coincide con lo que imaginamos por anticipado nos resulta familiar. A partir de esta evidencia, la escuela pesimista, que bien podría tener como patrón a Des Esseintes, infiere que la realidad siempre se revelará decepcionante. Acaso resulte más justo y reconfortante sugerir que se trata, ante todo, de algo *diferente*.

Una despejada tarde de febrero, después de dos meses consagrados a la anticipación, aterricé en el aeropuerto Grantley Adams de Barbados junto con M, mi compañera de viaje. Para llegar desde el avión hasta las bajas construcciones aero-portuarias había que caminar bien poco, pero lo suficiente como para percatarse de una revolución climática. En tan sólo unas cuantas horas, había viajado hasta un calor y una humedad que en casa se habrían hecho esperar cinco meses más y, aun entonces, nunca habrían alcanzado una intensidad semejante.

Nada resultó ser como había imaginado, lo cual es sorprendente sólo si se tiene en cuenta qué es lo que había imaginado. En las semanas precedentes, todo pensamiento referido a la isla había girado exclusivamente en torno a tres imágenes mentales estáticas, forjadas durante la lectura de un folleto y de un horario de vuelos. La primera era de una playa con una palmera en plena puesta de sol. La segunda era de un bungaló en un hotel que, a través de la contraventana, dejaba ver una habitación decorada con piso de madera y ropa de cama blanca. Por fin, la tercera era de un cielo azul.

De haber sido instado a ello, habría reconocido naturalmente que la isla tenía que incluir otros elementos, mas éstos no me habían hecho ninguna falta a la hora de fabricarme una idea de ella. Mi actitud se asemejaba a la de aquel que, al acudir al teatro, se conforma con una simple rama de roble o con una columna dórica pintada en el tras-fondo escénico, para imaginar sin dificultad que las acciones que transcurren en el escenario están teniendo lugar en el bosque de Sherwood o en la Roma antigua.

Pero, al llegar, toda una retahíla de ingredientes reivindicaba su derecho a ser incluida en el territorio de la palabra Barbados. Por ejemplo, un enorme depósito de gasolina decorado con el logotipo amarillo y verde de British Petroleum y una cajita de contrachapado dentro de la cual estaba sentado un oficial de inmigración que vestía un traje marrón imaculado y escrutaba con aire de curiosidad y pausado asombro (cual estudioso que escudriña las páginas de un manuscrito en las estanterías de una biblioteca) los pasaportes de una fila de turistas, que se alargaba por momentos hasta salirse de la terminal para invadir prácticamente las pistas. Había un anuncio de ron encima de la cinta de equipajes, un retrato del primer ministro en el pasillo de aduanas, un *bureau de change* en el vestíbulo de llegadas y un revoltijo de taxistas y guías turísticos fuera del edificio de la terminal. Y si algún problema planteaba semejante profusión de imágenes, era que tornaba extrañamente más ardua la *visión* de Barbados que había venido a conocer.

En la anticipación, entre el aeropuerto y mi hotel no mediaba más que un vacío. En mi mente no había existido nada entre el último renglón del itinerario (la rítmica belleza de «Llegada BA 2155 a las 15:35») y la habitación del hotel. No había pensado en absoluto en ello, y ahora protestaba interiormente ante la imagen de una cinta de equipajes con la plancha de goma raída, dos moscas que danzaban sobre un cenicero rebosante, un ventilador gigante que giraba en el vestíbulo de llegadas, un taxi blanco con salpicadero rayado que imitaba la piel de leopardo, un perro callejero en un

terreno yermo más allá del aeropuerto, un anuncio de «Apartamentos de lujo» en una glorieta, una fábrica llamada «Bardak Electronics», una hilera de edificios de tejados rojos y verdes de estaño, una asidera de goma en el montante central del coche en la que aparecía escrito en pequeños caracteres «Volkswagen, Wolfsburg», un arbusto de vivos colores cuyo nombre ignoraba, una recepción de hotel que informaba de la hora en seis lugares diferentes y una tarjeta pegada a una de las paredes en la que, con dos meses de retraso, se leía «Feliz Navidad». Sólo varias horas después de mi llegada logré tomar contacto con mi habitación imaginada, si bien no me había representado previamente en mi mente su enorme aparato de aire acondicionado ni, por oportuno que ahora se me antojase, su cuarto de baño, de formica, en el que se hacía a los huéspedes la firme recomendación de no derrochar agua.

Si tendemos a olvidar lo mucho que hay en el mundo además de aquello que anticipamos, acaso las obras de arte deban cargar con parte de la culpa, pues en ellas encontramos el mismo proceso de simplificación o selección que opera en la imaginación. Las expresiones artísticas comportan drásticas reducciones de lo que la realidad nos impone. Un libro de viajes puede relatarnos, por ejemplo, que un narrador viajó toda la tarde hasta llegar a la ciudad x que se encuentra en la colina y que, tras pasar la noche en su monasterio medieval, vio cómo amanecía con niebla. Sin embargo, viajamos sin más toda una tarde. Nos sentamos en un tren. Sentimos la pesada digestión del almuerzo. El forro del asiento es gris. Miramos el campo por la ventanilla. Volvemos a mirar dentro. Nuestra conciencia es un hervidero de ansiedades. Advertimos una etiqueta de equipajes pegada a una maleta en una rejilla sobre los asientos de enfrente. Damos golpecitos con un dedo en el marco de la ventanilla. La uña rota del dedo índice se engancha en un hilo. Empieza a llover. Una gota desciende dibujando un turbio surco en el polvo del cristal. Nos preguntamos dónde estará el billete. Volvemos a mirar el campo. No cesa de llover. El tren se pone por fin en marcha. Cruza un puente de hierro, para detenerse acto seguido de manera inexplicable. En la ventanilla se posa una mosca. Y puede que no haya transcurrido todavía más que el primer minuto de una crónica pormenorizada de los acontecimientos latentes bajo la engañosa oración «viajó toda la tarde».

El narrador que osase regalarnos semejante profusión de detalles no tardaría en enloquecer. Por desgracia, la propia vida se encarga de suscribir con frecuencia esta modalidad narrativa, arrastrándonos 3 repeticiones, énfasis engañosos e insignificantes tramas argumentales. Se obstina en mostrarnos la Bardak Electronics, el cierre de seguridad del coche, un perro callejero, una tarjeta navideña y una mosca que se posa primero en el borde y luego en pleno centro de un cenicero rebosante.

Se explica así el curioso fenómeno consistente en que los elementos valiosos puedan ser más fáciles de experimentar en el arte y en la anticipación que en la realidad. Tanto la imaginación anticipa-dora como la artística omiten y comprimen, prescinden de los periodos de aburrimiento y dirigen nuestra atención hacia los momentos críticos y, sin incurrir por ello en mentiras o distorsiones embellecedoras, otorgan a la vida una intensidad y una coherencia que puede estar ausente en la confusa vaguedad del presente.

Despierto sobre la cama en mi primera noche caribeña, al considerar retrospectivamente mi viaje (fuera, en los matorrales, se oían grillos y pisadas), empezó ya a remitir la confusión del momento presente a medida que cobraban prominencia determinados acontecimientos. Y es que, a este

respecto, la memoria se asemejaba a la anticipación, como instrumento de simplificación y selección.

El presente puede compararse a un interminable largometraje del cual la memoria y la anticipación seleccionan fotogramas culminantes. De mis nueve horas y media de vuelo a la isla, la memoria activa no retuvo más de seis o siete imágenes estáticas. Hoy sólo sobrevive una: la bandeja servida a bordo. De mis vivencias en el aeropuerto, sólo se mantuvo accesible una imagen de la cola de los pasaportes. Los estratos de mi experiencia cristalizaron en una narración compacta y bien definida: me convertí en un hombre que había volado desde Londres y se había registrado en su hotel.

Tardé poco en dormirme y, a la mañana siguiente, me desperté en mi primer amanecer caribeño - aunque esta contundente declaración albergaba, inevitablemente, mucho más que esto.

5.

Muchos años antes de su tentativa de viaje a Inglaterra, Des Esseintes había deseado conocer otro país: Holanda. Se había imaginado que aquel lugar se asemejaría a los cuadros de Teniers y de Jan Steen, de Rembrandt y de Ostade; se había figurado por anticipado la simplicidad patriarcal y la jovialidad bulliciosa; pequeños patios enladrillados y doncellas de pálido semblante sirviendo leche. Así que había viajado a Haarlem y a Amsterdam, para experimentar una profunda decepción. No es que los cuadros mintieran. No habían faltado la simplicidad ni la jovialidad, ni los bonitos patios enladrillados, ni unas cuantas sirvientas que echaban la leche, pero estas joyas aparecían mezcladas con un batiburrillo de imágenes ordinarias (restaurantes, oficinas, casas uniformes y monótonos paisajes) jamás pintadas por aquellos artistas holandeses, que convertían el viaje por el país en una experiencia extrañamente diluida en comparación con una tarde en las galerías holandesas del Louvre que, en unas pocas salas, condensaba la esencia de la belleza holandesa.

Des Esseintes acabó por hallarse en la paradójica tesitura de sentirse más *en* Holanda -es decir, en un contacto más intenso con los ingredientes de la cultura holandesa que eran de su agrado- cuando contemplaba imágenes escogidas de Holanda en un museo que cuando viajaba por el propio país con dieciséis bultos de equipaje y acompañado de dos sirvientas.

6.

La primera mañana me desperté temprano, me puse una bata, gentileza del hotel, y salí a la galería. Con las primeras luces, el cielo era de un pálido gris azulado y, tras los susurros de la noche anterior, todas las criaturas y hasta el mismo viento parecían sumidos en un sueño profundo. El silencio era equiparable al de una biblioteca. Más allá de la habitación del hotel se extendía una amplia playa, poblada al principio de cocoteros para luego inclinarse, libre de obstáculos, hacia el mar.

Salté la baja barandilla de la galería para caminar por la arena. La naturaleza se mostraba de lo más benévola. Era como si, al crear esta pequeña bahía con forma de herradura, hubiese optado por expiar su mal genio en otras regiones y se hubiera decidido a desplegar, por una vez, su munificencia. Los cocoteros daban sombra y leche, en el fondo del agua se alineaban las conchas, la arena en polvo

tenía el color del trigo maduro por el sol, y el aire -incluso a la sombra- tenía una calidez profunda y envolvente que lo diferenciaba del frágil calor de la Europa septentrional, siempre propenso a ceder, incluso en pleno verano, a un frío que campaba más a sus anchas.

Encontré una tumbona en la orilla. A mi lado sonaba un chapoteo, cual si un monstruo bonachón estuviera bebiendo discretos sorbos de agua de una gran copa. Estaban despertando algunas aves que, en su agitación matinal, emprendían raudos vuelos. A mis espaldas, los tejados de rafia de los bungalós del hotel asomaban entre los claros de los árboles. Ante mis ojos se desplegaba una vista que ahora reconocía del folleto: la playa se extendía trazando una suave curva hacia el extremo de la bahía; detrás de ella, las colinas selváticas y la primera hilera de cocoteros inclinados de manera irregular hacia el mar turquesa, como si algunos de ellos estirasen el cuello para exponerse con mejor ángulo a los rayos del sol.

Pero esta descripción es un reflejo imperfecto de lo que me sucedió aquella mañana, pues, a decir verdad, mi atención era hartó más dispersa y confusa de lo que he sugerido. Puede que me percatara de las carreras aéreas de algunas aves en la agitación matinal, pero mi conciencia de ellas se veía debilitada por otros muchos elementos incongruentes y carentes de toda relación, entre los que figuraban el dolor de garganta que había incubado durante el vuelo, la preocupación por no haber informado a un colega de que pensaba ausentarme, cierta presión en las sienes y la creciente necesidad de ir al baño. Un hecho trascendental, pasado por alto hasta entonces, irrumpía por vez, primera: el hecho de que, de manera inadvertida, me había traído a mí mismo a la isla.

Ante descripciones pictóricas o verbales de los lugares, es fácil olvidarnos de nosotros mismos. Mientras recorría en casa con la vista las fotografías de Barbados, no había recordatorio alguno de que mis ojos estuvieran íntimamente ligados a un cuerpo y a una mente que viajarían conmigo adondequiera que fuese y acabarían haciéndome sentir su presencia de formas que amenazarían, e incluso negarían, el propósito de lo que mis ojos habían venido a contemplar. En casa podía concentrarme en las fotos de una habitación de hotel, una playa o un cielo, e ignorar a la compleja criatura que estaba observando todo esto, y para la cual ello no representaba sino una pequeña parte de una tarea más extensa y polifacética: la de vivir.

Mi cuerpo y mi mente iban a revelarse compañeros temperamentales a la hora de valorar el destino que yo había escogido. Al cuerpo le costaba dormir, se quejaba del calor, de las moscas y de las dificultades para digerir las comidas del hotel. La mente daba fe de su compromiso con la ansiedad, el aburrimiento, los flujos caprichosos de tristeza y la alarma financiera.

A diferencia de la felicidad continua y duradera que imaginamos por anticipado, parece que el sentirse feliz con y en un lugar acaba por revelarse un fenómeno efímero y, para la mente consciente, aparentemente fortuito: un intervalo en el que logramos ser receptivos ante el mundo que nos rodea, en el que cuajan los pensamientos positivos respecto al pasado y al futuro, y en el que se apaciguan nuestras inquietudes. Pero esta condición raramente se prolonga más allá de diez minutos. De manera inevitable, se forman en el horizonte de la conciencia nuevos patrones de ansiedad, al igual que, cada pocos días, se concentran los frentes climáticos procedentes de las costas occidentales de Irlanda. Las victorias pretéritas dejan de impresionar, el futuro se complica y la belleza del paisaje se torna tan invisible como todo lo que se halla siempre a nuestro alrededor.

Me aguardaba el descubrimiento de una continuidad inesperada entre el yo melancólico que había

sido en el hogar y la persona que iba a ser en la isla; una continuidad que no encajaba demasiado con la radical discontinuidad paisajística y climática, donde el propio aire parecía hecho de una sustancia diferente y más suave.

A media mañana del primer día, M y yo nos sentamos en unas tumbonas fuera de nuestra cabaña de playa. Una sola nube aparecía colgada tímidamente sobre la bahía. M se puso sus auriculares y comenzó a tomar notas sobre *El suicidio* de Émile Durkheim. Yo miré a mi alrededor. Cualquier observador habría creído que yo estaba allí donde me había tumbado. Pero en realidad «yo», es decir, la dimensión consciente de mi persona, había abandonado el envoltorio físico en el que se albergaba para preocuparse por el futuro y, más en concreto, por la cuestión de si las comidas estarían incluidas en el precio de la habitación. Dos horas después, sentado ante una papaya en una mesa situada en una esquina del restaurante del hotel (almuerzo e impuestos locales incluidos), el yo que había abandonado el cuerpo en la tumbona volvió a efectuar otra migración, esta vez para marcharse por completo de la isla con el fin de visitar un problemático proyecto planeado para el año siguiente.

Era como si aquellos miembros de la especie que vivían en un estado de perpetua preocupación acerca de lo que había de suceder a continuación hubiesen sido dotados hacia siglos de una ventaja evolutiva vital. Bien pudo ser que esos antepasados no lograsen saborear de forma adecuada sus experiencias pero, al menos, habían sobrevivido y conformado el carácter de sus descendientes, mientras que aquellos de sus hermanos que vivían más volcados en el momento y en el lugar en el que se hallaban, habían encontrado un violento final en los cuernos de un bisonte inesperado.

Lamentablemente es difícil recordar nuestra preocupación casi permanente por el futuro pues, a nuestro regreso de algún lugar, quizás lo primero que se esfuma de la memoria es cuánto tiempo pasado hemos vivido pendientes de lo que había de devenir; qué proporción de éste hemos pasado en tiempos y lugares diferentes a los que ocupábamos realmente. Tanto en la visión recordada como en la anticipada de un lugar impera la pureza: el lugar en sí es el que logra sobresalir.

Si la fidelidad a un lugar se me había antojado posible desde casa, ello obedecía acaso al hecho de que jamás había probado a contemplar durante un buen rato una fotografía de Barbados. Si hubiera colocado una sobre la mesa y me hubiera obligado a centrar mi atención en ella durante veinticinco minutos, mi mente y mi cuerpo habrían emigrado de forma espontánea hacia una pléyade de preocupaciones extrínsecas, y habría podido hacerme una idea más atinada de la escasa capacidad que tenía el lugar en el que estaba de influir en lo que viajaba por mi mente.

En otra paradoja que Des Esseintes habría apreciado, diríase que estamos en mejores condiciones de habitar un lugar cuando no nos enfrentamos al desafío suplementario de tener que estar allí.

7.

Unos cuantos días antes de nuestra partida, M y yo decidimos explorar la isla. Alquilamos un Mini Moke y enfilamos hacia el norte, hacia una región de colinas escarpadas llamada Escocia, en la que Oliver Cromwell había exiliado a los católicos ingleses en el siglo XVII. En el extremo septentrional de Barbados visitamos la cueva de las Flores Animales, una serie de grutas abiertas en

la superficie de las rocas por el azote de las olas, por cuyas paredes picadas crecían gigantes anémonas de mar, que semejaban flores amarillas y verdes cuando abrían sus tentáculos.

A mediodía tomamos rumbo al sur hacia la parroquia de San Juan donde, en una colina boscosa, encontramos un restaurante en un ala de una vieja mansión colonial. En el jardín había un albarícoquero salvaje de Cayena y un tulipero africano, con flores en forma de trompetas invertidas. Un folleto nos informó que la casa y los jardines habían sido construidos en 1745 por el administrador sir Anthony Hutchison, y habían costado la aparentemente enorme inversión de cien mil libras de azúcar. A lo largo de una galería se habían dispuesto diez mesas con vistas a los jardines y al mar. Nos sentamos al final del todo, junto a una floreciente buganvilla. M pidió camarones gigantes con salsa de pimienta dulce, y yo tomé pescado encebollado con hierbas al vino tinto. Hablamos del sistema colonial y de la asombrosa ineficacia de los protectores solares más potentes. De postre pedimos dos flanes.

Cuando llegaron, a M le sirvieron una ración grande pero deslavazada, con pinta de haberse volcado en la cocina, y a mí una pequeña pero con forma perfecta. En cuanto el camarero se perdió de vista, M cambió los platos. «No me robes el postre», le dije encolerizado. «Pensé que querías el mayor», repuso con no menor enfado. «Intentas quedarte con el mejor.» «De eso nada, sólo intento complacerte. Basta ya de suspicacias.» «Está bien, pero devuélveme mi plato.»

En sólo unos instantes, nos encontramos sumidos en un periodo vergonzoso en el que, bajo los asaltos de riñas infantiles, se atizaban temor" mutuos de incompatibilidad e infidelidad.

M me devolvió el plato con feroz ademán, comió unas cuantas cucharadas del suyo y enseguida apartó a un lado el postre. No dijimos nada.

Pagamos y regresamos en coche al hotel. El ruido de motor camuflaba la intensidad de nuestro enfado. Habían arreglado la habitación en nuestra ausencia. La cama tenía sábanas limpias. Había flores sobre la cómoda y nuevas toallas de playa en el cuarto de baño. Tiré de una del montón y fui a sentarme en la galería cerrando con violencia las contraventanas. Los cocoteros proyectaban una suave sombra y sus palmas enmarañadas se reorganizaban a veces con la brisa de la tarde. Mas no hallé placer alguno en semejante belleza. Desde la batalla por los flanes, librada hacía varias horas, no había experimentado ningún goce estético ni material. La presencia de las suaves toallas, las flores y las vistas atractivas se había tornado irrelevante. Mi ánimo rehusaba dejarse levantar por apoyos externos; incluso se sentía insultado por la perfección climática y por una barbacoa a la orilla del mar programada para esa noche.

Nuestra miseria de aquella tarde, en la que el olor de las lágrimas se mezclaba con el de la crema solar y el aire acondicionado, servía de recordatorio de la rígida e implacable lógica a la que parecen someterse los estados de ánimo humanos, y que nos permitimos el lujo de ignorar, por nuestra cuenta y riesgo, cuando nos topamos con una fotografía de un hermoso paraje e imaginamos que la felicidad no podrá menos de acompañar semejante maravilla. Nuestra capacidad de encontrar la felicidad en los bienes estéticos o materiales parece depender, de manera decisiva, de la previa satisfacción de un repertorio de necesidades emocionales y psíquicas más importantes, entre las cuales figuran la necesidad de comprensión, de amor, de expresión y de respeto. No gozaremos -somos incapaces de gozar- de exuberantes jardines tropicales ni de apetecibles cabañas de playa de madera si, de forma abrupta, una relación íntima se revela inundada por la incomprensión y el

resentimiento.

Si nos causa sorpresa la capacidad de un simple enfado para destruir los efectos beneficiosos de todo un hotel, es porque no alcanzamos a entender de veras qué es lo que mantiene en pie nuestro estado de ánimo. De nuestra tristeza hogareña echamos la culpa al tiempo y a la fealdad de los edificios, pero en la isla tropical, después de una discusión en un bungaló de rafia bajo el cielo azul, aprendemos que el estado de los cielos y el aspecto de nuestra morada nunca son suficientes por sí mismos para garantizar nuestra dicha o para condenarnos al infortunio.

La grandeza de los proyectos que ponemos en marcha, la construcción de un hotel o el dragado de una bahía, contrasta con la simplicidad de los nudos psicológicos capaces de minarlos. Con qué rapidez logra un berrinche echar por tierra las conquistas de la civilización. La insolubilidad de los nudos mentales apunta a la sabiduría austera e irónica de ciertos filósofos de la Antigüedad, que renunciaban a la prosperidad y a la sofisticación y, desde un tonel o una cabaña de barro, proclamaban que los ingredientes genuinos de la felicidad no podían ser materiales ni estéticos sino obstinadamente psicológicos; una lección que nunca pareció tan cierta como cuando M y yo hicimos las paces al caer la tarde, junto a una barbacoa a la orilla de la playa cuyo esplendor había pasado a un modesto segundo plano.

8.

Después de Holanda y de su visita frustrada a Inglaterra, Des Esseintes no volvió a hacer intentos de viajar al extranjero. Permaneció en su quinta y se rodeó de una serie de objetos que facilitaban la faceta más gratificante del viaje, su anticipación. Sus paredes estaban decoradas con grabados de colores que, como en los escaparates de las agencias de viajes, mostraban ciudades extranjeras, museos, hoteles y barcos de vapor con destino a Valparaíso o el Río de la Plata. Enmarcó los itinerarios de las principales compañías navieras y empapeló con ellos su dormitorio. Llenó de algas un acuario, compró un velero, algunos aparejos y un tarro de brea y, con su ayuda, fue capaz de experimentar los aspectos más placenteros de un largo viaje por mar, exento de todos sus inconvenientes. En palabras de Huysmans, Des Esseintes había llegado a la conclusión de que «la imaginación podía suplir fácilmente la vulgar realidad de los hechos». Hechos en los que aquello que veníamos a ver se diluye en lo que podríamos ver por doquier, en los que somos desterrados del presente por un futuro de ansiedad y en los que nuestro aprecio hacia los aspectos estéticos permanece a merced de desconcertantes demandas físicas y psíquicas.

Viajé a pesar de Des Esseintes. Y, sin embargo, no faltaron las ocasiones en las que yo también sentí que no podía haber viajes más formidables que los provocados en la imaginación al quedarse en casa y pasar lentamente las páginas de papel biblia de la Guía Mundial de Horarios de British Airways.

Capítulo II Lugares de tránsito

Lugares

La citación de servicio

El aeropuerto

El avión

El tren

Guías

Charles Baudelaire

Eduard Hopper

1.

En la autopista que une Londres y Manchester, inserta en la extensa monotonía de los campos, se ha construido una estación de servicio de planta única de cristal y ladrillo rojo. En su antepatio ondea una gigantesca bandera plastificada que anuncia a los conductores y a las ovejas de un campo adyacente una fotografía de un huevo frito, dos salchichas y una península de habichuelas cocidas.

Llegué a la estación de servicio al caer la tarde. El cielo se teñía de rojo hacia el oeste y, en una hilera de árboles ornamentales junto a la construcción, podían oírse los pájaros sobre el ruido incesante del tráfico. Había conducido durante dos horas, solo con las nubes que se formaban en el horizonte, con las luces de las ciudades dormitorio allende las praderas, con los puentes de la autopista y con las siluetas de los automóviles y autocares que me adelantaban. Me sentí mareado al bajar de mi coche que, al enfriarse, emitía una serie de chasquidos, como si cayeran clips por el capó. Mis sentidos necesitaban reacomodarse a la tierra firme, al viento y a los discretos sonidos de la noche que caía.

El restaurante estaba intensamente iluminado y exageradamente caldeado. Las paredes estaban decoradas con grandes fotografías de tazas de café, pastas y hamburguesas. Una camarera llenaba una máquina de bebidas. Deslicé una bandeja húmeda por una barra metálica, compré una chocolatina y un zumo de naranja y me senté junto a una ventana que conformaba una de las paredes del edificio. Los amplios cristales se mantenían en su sitio por medio de tiras de masilla beige, en cuya chiclosa textura sentía la tentación de clavar las uñas. Del otro lado del ventanal, la hierba descendía hasta la autopista, por la que el tráfico discurría en seis carriles, con elegante y silenciosa simetría. La oscuridad uniformadora neutralizaba las diferencias de modelos y colores, y dejaba en su lugar un cordón homogéneo de diamantes rojos y blancos que se extendían hasta el infinito en dos direcciones.

Pocos clientes más había en la estación de servicio. Una mujer hacía girar, distraída, una bolsa de té en su taza. Un hombre y dos niñas pequeñas comían hamburguesas. Un anciano barbudo resolvía un crucigrama. Nadie hablaba. Reinaba una atmósfera de reflexión y tristeza, sólo intensificada por el sonido tenue de la música que salía de los altavoces y por la sonrisa esmaltada de una mujer a punto de morder un sandwich de bacon en una fotografía encima del mostrador. En el medio de la estancia,

bailando nerviosamente al son de la brisa de una rejilla de ventilación, colgaba del techo una caja de cartón que anunciaba una oferta de aros de cebolla gratis con cada perrito caliente.

Deformada e invertida, la caja no parecía sino una burda aproximación de lo que debía de haber estipulado la dirección, como esos mojones situados en regiones distantes del Imperio Romano, cuya forma se apartaba de los diseños del centro.

En términos arquitectónicos, la construcción era miserable. Olía a aceite de freír y a cera para suelos perfumada al limón, la comida era glutinosa y las mesas estaban salpicadas de islas de *ketchup* seco de las comidas de viajeros que se habían marchado hacía tiempo. Y, con todo, tenía algo de conmovedor. Había poesía en aquella desangelada estación de servicio, encaramada sobre la autopista y apartada de todo lo habitado. Su atractivo me hizo recordar algunos otros lugares relacionados con los viajes (terminales de aeropuerto, puertos, estaciones de tren y moteles), así como la obra de un escritor del siglo XIX y un pintor del siglo XX al que inspiró quienes, de diferentes modos, se habían revelado inusualmente sensibles al poder del liminar lugar de tránsito.

2.

Charles Baudelaire nació en París en 1821. Desde muy temprana edad sintió la incomodidad del hogar. Su padre murió cuando él contaba cinco años y, un año después, su madre contrajo matrimonio con un hombre que a él le desagradaba. Fue enviado de un internado a otro, de los que le expulsaron una y otra vez por insubordinación. Alcanzada la edad adulta, no encontró su hueco en la sociedad burguesa. Se peleaba con su madre y con su padrastro, se vestía con teatrales capas negras y empapelaba su habitación con reproducciones de litografías de *Hamlet* de Delacroix. En su diario se quejaba del sufrimiento que le producía «la gran enfermedad de horror por el domicilio», así como el «sentimiento de *soledad* desde mi infancia. A pesar de la familia -y rodeado de camaradas, sobre todo- sentimiento de destino eternamente solitario».

Soñaba con salir de Francia para ir a algún otro lugar, algún sitio remoto, en otro continente, sin recuerdos de «la cotidianidad», término éste que causaba pavor al poeta; un lugar de clima más benigno; un lugar, en palabras del legendario pareado de la *Invitación al viaje*, en el que todo habría de ser «*ordre et beauté / luxe, calme et volupté*». Pero era consciente de las dificultades. En cierta ocasión había dejado ya los cielos plomizos del norte de Francia para regresar descorazonado. Había emprendido viaje a la India. Después de tres meses de travesía por los mares, el barco se había encontrado con una tormenta y había hecho escala en Mauricio para su reparación. Aquella exuberante isla orlada de palmeras era el lugar con el que Baudelaire había soñado. Con todo, no fue capaz de liberarse de su sentimiento de letargo y tristeza, y sospechaba que las cosas no habrían de mejorar en la India. Pese a los esfuerzos del capitán por persuadirle, insistió en poner rumbo de regreso a Francia.

El resultado fue una actitud ambivalente hacia los viajes que le acompañaría el resto de su vida. En *El viaje*, se imagina con sarcasmo las crónicas de los viajeros que vuelven de lejos:

*Hemos visto astros
y olas; hemos visto arenas también;
y, a pesar de choques y de imprevistos desastres,*

nos hemos, a menudo, aburrido como aquí.

Charles Baudelaire, *El viaje*

Y, pese a todo, seguía simpatizando con el deseo de viajar y se percataba del ascendiente que este deseo tenía sobre él. Tan pronto hubo regresado a París de su viaje a Mauricio, comenzó a soñar de nuevo con partir hacia algún lugar: «Esta vida es un hospital en el que cada enfermo está poseído por el deseo de cambiar de cama. Este quisiera sufrir frente a la estufa, y aquél cree que curaría junto a la ventana». No obstante, no le avergonzaba el hecho de figurar él mismo entre los enfermos. «Creo que yo estaría siempre bien donde no estoy, y esta idea de mudanza es una de las que constantemente discuto con mi alma.» En ocasiones, Baudelaire soñaba con ir a Lisboa. Allí haría más calor y, como el lagarto, se fortalecería tendiéndose al sol. Era una ciudad de agua, mármol y luz, propicia para la reflexión y la tranquilidad. Pero tan pronto como nacía esta fantasía portuguesa, empezaba a pensar que acaso fuese más feliz en Holanda. Claro que, en tal caso, ¿por qué no Java o el Báltico, o incluso el Polo Norte, donde podría bañarse en medio de las sombras y contemplar los cometas cuando surcaran los cielos árticos? Lo importante no era el destino. El auténtico deseo consistía en marcharse, como acababa por declarar, para estar «¡en cualquier sitio, en cualquier sitio, siempre y cuando sea fuera de este mundo!».

Baudelaire honraba los ensueños viajero como un distintivo de la nobleza de los espíritus inquietos, a los que describía como «poetas» nunca satisfechos con los horizontes del hogar por más que apreciaran las limitaciones de otras tierras, y cuyos temperamentos oscilaban entre la esperanza y la desesperación, el idealismo pueril y el cinismo. Como los peregrinos cristianos, el sino, de los poetas consistía en vivir en el mundo de los caídos, mas negándose a renunciar a la visión de un reino alternativo, menos inhóspito.

A este respecto cabe destacar una singularidad de la biografía de Baudelaire: durante toda su vida le atrajeron sobremanera los puertos, muelles, estaciones de tren, barcos y habitaciones de hotel; se sentía en casa con más facilidad en los lugares de tránsito que en su propio hogar. Cuando se sentía oprimido por el ambiente parisino, cuando el mundo se le antojaba «monótono y pequeño», partía («los verdaderos viajeros son aquellos que parten por partir») de viaje hasta un puerto o una estación de tren, donde exclamaba para sus adentros:

¡Llévame, vagón!

¡Ráptame, fragata!

¡Lejos! ¡Lejos!

¡Aquí el lodo está formado con

[nuestros llantos!]

Charles Baudelaire, *Mæsta et errabunda*

En un ensayo sobre el poeta, T. S. Eliot sugiere que Baudelaire fue el primer artista decimonónico que logró expresar la belleza de los transportes modernos y lugares relacionados con los viajes. «Baudelaire [...] inventó un nuevo género de nostalgia romántica», escribió Eliot, «*la poésie des départi, la poésie des salles d'attente*». Y, podemos añadir, *la poésie des stations-service y la poésie des aéroports*.

3.

Cuando me siento solo en casa, cojo a menudo un tren o un autobús hasta el aeropuerto de Heathrow en donde, desde una galería de observación en la Terminal 2 o desde el piso superior del Hotel Renaissance que flanquea la pista norte, hallo consuelo en la contemplación de los incesantes aterrizajes y despegues de los aviones.

En el difícil año 1859, en plena resaca del proceso judicial contra *Las flores del mal* y de la ruptura con su amante Jeanne Duval, Baudelaire visitó a su madre en su casa de Honfleur y se pasó buena parte de sus dos meses de estancia sentado en una silla en el muelle viendo atracar y partir los barcos. «Esos grandes y hermosos navios que se mecen imperceptiblemente sobre las aguas tranquilas, esos sólidos navios, de aire ocioso y nostálgico, ¿no están diciéndonos en una lengua muda: cuándo zarpamos rumbo a la dicha?».

Desde un aparcamiento situado junto a la 09L/27R, nombre con el que los pilotos conocen la pista norte, el 747 hace su aparición primero como una brillante lucecita blanca, cual estrella que cayera hacia la tierra. Lleva doce horas de vuelo. Partió de Singapur de madrugada. Sobrevoló el golfo de Bengala, Delhi, el desierto afgano y el mar Caspio. Describió una trayectoria sobre Rumania, la República Checa y el sur de Alemania, e inició el descenso, con tanta suavidad que pocos pasajeros habrían advertido un cambio de tono en los motores, sobre las turbulentas aguas de color marrón grisáceo de la costa holandesa. Siguió el curso del Támesis rumbo a Londres, viró hacia el norte cerca de Hammersmith, donde empezaron a desplegarse los alerones, giró sobre su eje hacia Uxbridge y enderezó su rumbo hacia Slough. Desde tierra, la luz blanca va adquiriendo gradualmente la forma de una enorme estructura de dos pisos, con cuatro motores colgados cual pendientes de alas increíblemente largas. En la ligera lluvia, las capas de agua forman un velo detrás del avión durante su experimentado avance hacia la pista de aterrizaje. Por debajo de él se alzan los suburbios de Slough. Son las tres de la tarde. En los chalés independientes se llenan las teteras. En un salón está encendida la televisión, pero con el sonido apagado. Por las paredes avanzan silenciosas sombras verdes y rojas. La cotidianidad. Y sobre Slough, hay un avión que hace unas pocas horas sobrevolaba el desierto afgano. Slough-Afganistán: el avión como símbolo de mundialidad, llevando consigo rastros de todas las tierras que ha atravesado; su eterna movilidad sirve de imaginativo contrapunto a los sentimientos de estancamiento y confinamiento.

Esta mañana el avión sobrevoló la península de Malasia, un enunciado en el que persisten los aromas de la guayaba y el sándalo. Y ahora, a unos cuantos metros por encima de la tierra tanto tiempo evitada, el avión aparece inmóvil, con su nariz apuntando al frente, como si descansara antes de que sus dieciséis ruedas traseras entren en contacto con la pista acompañadas de una ráfaga humo que hará ostensibles su velocidad y su peso. En una pista paralela, un A340 despegue con destino a Nueva York y, sobre el embalse de Staines, repliega sus alerones y sus ruedas, que no volverá a precisar hasta el descenso sobre las blancas casas de madera de Long Beach, a una distancia de 4.800 kilómetros y ocho horas de mar y nubes.

Visibles a través de la neblina caliente de los turboventiladores, otros aviones aguardan el momento del despegue. A lo largo y ancho de la pista, aviones en movimiento, cuyos alerones forman un revoltijo de colores en contraste con el horizonte gris, como las velas de una regata.

A lo largo de la trasera de vidrio y acero de la Terminal 3 descansan cuatro gigantes, cuyos emblemas indican una procedencia variada: Canadá, Brasil, Pakistán, Corea. Durante unas cuantas horas, entre los extremos de sus alas no habrá más que unos metros de separación, hasta que cada aparato inicie un nuevo viaje por los vientos estratosféricos. Cada vez que una nave se sitúa en una de las puertas, da comienzo una auténtica coreografía. En un santiamén se deslizan los camiones hasta su parte inferior, las mangueras negras del combustible se fijan a las alas, una pasarela dirige sus labios rectangulares de caucho hacia el fuselaje. Se abren las puertas de las bodegas para descargar contenedores de aluminio abollados, que quizás contengan frutas que hace tan sólo unos días colgaban de las ramas de árboles tropicales, o verduras cuyas raíces estaban enterradas en el suelo de altos valles silenciosos. Dos hombres con mono instalan una escalerita junto a uno de los motores y abren su cubierta para poner al descubierto un intrincado entramado de cables y finas tuberías de acero. De la parte delantera de una cabina se bajan sábanas y almohadas. Desembarcan pasajeros para quienes esta ordinaria tarde inglesa tendrá un tinte sobrenatural.

En ningún sitio del aeropuerto se concentra tanto la atención como en las pantallas de televisión, suspendidas en hileras de los techos de la terminal, que anuncian la salida y llegada de los vuelos, y cuya ausencia de sentido estético, correcto acabado de su carcasa y pedestre tipografía no logran disimular su carga emocional y su atractivo para la imaginación. Tokio, Amsterdam, Estambul. Varsovia, Seattle, Río. En las pantallas resuenan todas las reverberaciones poéticas de la última línea del *Ulises* de James Joyce; testimonio de dónde fue escrita la novela y a la par, y con no menor relevancia, símbolo del espíritu cosmopolita que subyace a su composición: «Trieste, Zúrich, París». Los constantes reclamos de las pantallas, acompañados a veces por la intermitencia impaciente de un cursor, evocan la facilidad con la que podrían verse alteradas nuestras vidas, también atrincheradas en apariencia, con tan sólo recorrer un pasillo y entrar en una nave que, en unas cuantas horas, nos haría aterrizar en un lugar del cual no poseeríamos recuerdo alguno y en el que nadie sabría nuestro nombre. Qué agradable tener presenté, más allá de las fisuras de nuestro estado de ánimo, a las tres de una tarde amenazada por el cansancio y la desesperación, que siempre hay un avión a punto de despegar hacia algún lugar, hacia el «¡En cualquier sitio! ¡En cualquier sirio!» de Baudelaire: Trieste, Zúrich, París.

4.

Baudelaire no sólo admiraba los enclaves de salidas y llegadas, sino también los ingenios del movimiento y, en particular, los transatlánticos. Escribió sobre «el encanto infinito y misterioso que conlleva la contemplación de un navío, y sobre todo de un navío en movimiento». Fue a ver los barcos de cabotaje, los *caboteurs*, en el puerto parisino de San Nicolás, y las embarcaciones mayores en Rouen y los puertos de Normandía. Admiraba los logros tecnológicos en los que se apoyaban, el hecho de que algo tan pesado y multiforme pudiera surcar los mares con elegancia y cohesión. Un gran navío le invitaba a pensar en «un ser vasto, inmenso, complicado, pero eurítmico; en un animal pictórico de genio, sufriendo y exhalando todos los suspiros y todas las ambiciones humanas».

Análogos sentimientos pueden surgir al contemplar uno de los modelos de grandes aviones, que

es también un artefacto «vasto» y «complicado» que desafía su tamaño así como el caos de la troposfera para surcar serenamente el firmamento. Al ver uno de ellos estacionado en una puerta, en cuya proximidad los carros del equipaje y los mecánicos parecen enanos, uno tiende a quedarse perplejo, haciendo caso omiso de toda explicación científica, ante la capacidad de un trasto semejante para desplazarse unos cuantos metros, por no decir hasta Japón. Los edificios, que figuran entre las escasas estructuras de factura humana equiparables en tamaño, no nos preparan para entender la agilidad y el dominio de sí mismo de los que hace alarde el avión. Y es que los edificios se resquebrajan al menor temblor de la tierra, pierden aire y agua, y le ceden al viento partes de sí mismos.

Pocos segundos en la vida resultan más liberadores que éstos en los que un avión asciende hacia el cielo. Mirando por la ventanilla desde el interior de un aparato detenido al principio de una pista de despegue, encaramos un panorama de proporciones familiares: una carretera, tanques de petróleo, césped y hoteles con ventanas cobrizas; la tierra tal como la conocemos desde siempre, en la que avanzamos despacio, aun con ayuda de un automóvil, en la que los músculos de las pantorrillas y los motores se afanan por alcanzar la cima de las colinas, en la que, a unos cientos de metros por delante, nos topamos casi siempre con una hilera de árboles o de edificios que limitan nuestra visión. Luego, de repente, escoltados por la furia controlada de los motores (tan sólo con un leve temblor de vasos en la cocina), ascendemos de corrido por la atmósfera y se abre ante nuestros ojos un horizonte inmenso, por el que podemos vagar sin impedimento alguno. Un viaje que por tierra habría llevado toda una tarde puede efectuarse con un movimiento infinitesimal del ojo; podemos atravesar Berkshire, visitar Maidenhead, bordear Bracknell e inspeccionar la M 4.

Tampoco está ausente de este despegue el placer psicológico, puesto que la velocidad de ascenso del avión es un símbolo paradigmático de transformación. El despliegue de poderío bien puede exhortarnos a concebir análogos cambios decisivos en nuestra propia vida; a imaginar que también nosotros podremos alzarnos un día sobre muchas de las amenazas que planean sobre nuestra cabeza.

La nueva perspectiva confiere orden y lógica al paisaje: las carreteras se tuercen para evitar las montañas, los ríos trazan senderos hacia los lagos, los postes conducen desde las centrales eléctricas hasta las ciudades, las calles, que desde la tierra parecen responder a un caprichoso trazado, emergen como redes bien planificadas. El ojo intenta hacer casar lo que ve con lo que sabe que debería haber allí, cual si tratase de descifrar un libro familiar en un idioma desconocido. Esas luces deben de ser Newbury, esa carretera será la A 33 cuando se separa de la M 4. Y pensar que desde el comienzo, ocultas a nuestra mirada, nuestras vidas eran así de nimias; el mundo en el que habitamos pero que casi nunca vemos; el modo en el que debemos de aparecer a ojos del halcón y de los dioses.

Los motores no muestran nada del esfuerzo requerido para conducirnos hasta este lugar.

Flotan en el inconcebible frío, impulsando la nave de manera paciente e invisible. Sus únicas exigencias, pintadas con caracteres rojos en sus flancos interiores, son que no caminemos encima de ellos y que les sirvamos como alimento «Sólo queroseno D50TFI-S4», un mensaje destinado al siguiente equipo de hombres vestidos con mono, que todavía duermen a 6.400 kilómetros de distancia.

No se habla demasiado acerca de las nubes visibles desde aquí arriba. A nadie le parece digno de mención el hecho de que, en algún lugar sobre un océano, atravesemos volando una inmensa isla

de algodón blanco que habría servido a la perfección de asiento para un ángel o aun para el mismo Dios en un cuadro de Piero della Francesca.

Nadie se levanta en la cabina para anunciar con el debido énfasis que, del otro lado de la ventanilla, *estamos volando sobre una nube*, una circunstancia que habría paralizado a Leonardo y a Poussin, a Claude y a Constable.

Unos alimentos que, de ser comidos en la cocina, se habrían antojado triviales o hasta ofensivos, adquieren un nuevo sabor y atractivo en presencia de las nubes, como nos deleita el almuerzo campestre a base de pan y queso cuando lo comemos en la cima de un acantilado sobre un mar encrespado. Con la bandeja servida durante el vuelo nos sentimos en nuestra casa en este nada hogareño lugar. Nos apropiamos del paisaje extraterrestre con la ayuda de un panecillo helado y una bandeja de plástico de ensalada de patata.

Cuando examinamos a nuestras compañeras de vuelo del otro lado de la ventanilla, nos ofrecen un aspecto imprevisto. En los cuadros y desde el mielo, parecen óvalos horizontales, pero desde aquí semejan obeliscos gigantes hechos a base de montones de espuma de afeitar inestable. Su parentesco con el vapor se torna más ostensible, son más volátiles, el producto de algo que bien puede haber acabado de explotar hace un instante y aún está cambiando. Sigue siendo asombroso que resulte imposible sentarse en una de ellas.

Baudelaire había aprendido a amar las nubes.

- *Dime, hombre enigmático, ¿a quién prefieres? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?*
 - *No tengo padre, ni madre, ni hermana ni hermano.*
 - *¿A tus amigos?*
 - *Empleáis una palabra cuyo sentido me es hasta hoy desconocido. -¿A tu patria? -Ignoro bajo qué latitud se encuentra.*
 - *¿A la belleza?*
 - *Gustoso la amaría, diosa e inmortal.*
 - *¿Al oro?*
 - *Lo odio, como vosotros odiáis a Dios. -¿Qué es, entonces, lo que amas, extraordinario extranjero?*
 - *Amo las nubes... las nubes que pasan... lejos... ¡Jas maravillosas nubes!*
- Charles Baudelaire, *El extranjero*

Las nubes anuncian tranquilidad. Debajo de nosotros están enemigos y aliados, los escenarios de nuestros terrores y nuestras aflicciones; todos ellos reducidos ahora a nimiedades, simples rasguños en la tierra. Podemos sabernos de sobra esta lección de perspectiva, mas rara vez se nos antoja tan verdadera como cuando apoyamos la cara contra la fría ventanilla del avión, convertida nuestra nave en maestra de filosofía profunda, fiel seguidora del mandato baudelaireano:

- ¡Llévame, vagón!*
- ¡Ráptame, fragata!*
- ¡Lejos! ¡Lejos!*

*¡Aquí el lodo está formado con
[nuestros llantos!
Charles Baudelaire, *Mæsta et errabunda**

5.

Aparte de la autopista, ninguna otra carretera conectaba la estación de servicio con otros lugares, ni siquiera un sendero. Se diría que no pertenecía a la ciudad pero tampoco al campo, sino a un tercer mundo, el reino de los viajeros, cual faro al borde del océano.

El aislamiento geográfico reforzaba la atmósfera de soledad en la zona del comedor. La iluminación era implacable, hacía resaltar la palidez y las imperfecciones. Los asientos, puerilmente decorados con colores vivos, transmitían la forzada jovialidad de una sonrisa fingida. Nadie hablaba, nadie daba pie a la curiosidad ni a la empatía. Ignorándonos por completo los unos a los otros, nuestra mirada vacía se posaba en el mostrador o en la oscuridad exterior. Bien podíamos haber estado sentados entre rocas.

Permanecí en una esquina, comiendo dedos de chocolate y bebiendo de vez en cuando un sorbo de zumo de naranja. Me sentía solo pero, por una vez, mi soledad era llevadera, incluso agradable ya que, más que plasmarse sobre un trasfondo de risas y camaradería, en el cual experimentaría el contraste entre mi estado de ánimo y el entorno, esta soledad se manifestaba en un lugar en el que todos éramos extraños, en el que las dificultades de comunicación y el anhelo frustrado de amor parecían advertidos y estrepitosamente celebrados por la arquitectura y la iluminación.

Aquella soledad evocaba algunos de los lienzos de Edward Hopper que, pese a la desolación que retrataban, no resultaban desoladores en sí mismos; antes bien, quienes los contemplaban podían percibir en ellos un reflejo de su propia pena, con lo que se sentían menos víctimas, a título personal, del acoso de ésta. Los libros tristes son acaso los que más nos consuelan en nuestra tristeza y, cuando no tenemos a nadie a quien abrazar o a quien amar, tal vez las estaciones de servicio sean los sitios más indicados a los que acudir.

En 1906, cuando contaba veinticuatro años, Hopper fue a París y allí descubrió la poesía de Baudelaire. A lo largo de su vida no cesaría ya de leer y recitar sus obras. Esta atracción no es difícil de entender, toda vez que ambos compartían el interés por la soledad, por la vida urbana, por la modernidad, por el consuelo nocturno y por los lugares relacionados con los viajes. En 1925, Hopper se compró su primer coche, un Dodge de segunda mano, y condujo desde su casa de Nueva York hasta Nuevo México. Desde entonces, todos los años pasaría varios meses en la carretera, bosquejando y pintando en el camino, en las habitaciones de los moteles, en los asientos traseros de los vehículos, al aire libre y en los restaurantes. Entre 1941 y 1955 atravesó Norteamérica cinco veces. Se hospedaba en cadenas de moteles como Best Western, Del Haven Cabins, Alamo Plaza Courts y Blue Top Lodges. Se sentía atraído por los neones que, desde la orilla de la carretera, anunciaban entre destellos «Libre, TV, Baño»; atraído asimismo por las camas de finos colchones y sábanas limpias y estiradas, por los amplios ventanales que dan a los aparcamientos o a las pequeñas parcelas encespedadas de hierba muy corta, por el misterio de los huéspedes que llegan tarde y se marchan de madrugada, por los prospectos de las atracciones locales en la zona de recepción y por

los repletos carros de limpieza aparcados en pasillos silenciosos. Hopper paraba a comer en los *diners*

[1], en los Hot Shoppe Mighty Mo Drive-Ins, en los Steak 'N' Shakes o en los Dog 'N' Sudds, y llenaba el coche en las gasolineras que lucen los logotipos de Mobil, Standard Oil, Gulf y Blue Sunoco.

Y en esos paisajes ignorados, convertidos a menudo en objeto de mofa, Hopper encontraba poesía: *la poésie des motels, la poésie des petits restaurants au bord d'une route*. Sus cuadros, junto con sus elocuentes títulos, sugieren un persistente interés por cinco tipos diferentes de lugares de tránsito:

1. Hoteles *Habitación de hotel*, 1931 *Vestíbulo de hotel*, 1943 *Habitaciones para turistas*, 1945 *Hotel junto a la vía del tren*, 1952 *Ventana de hotel*, 1956

Motel del Oeste, 1957

2. Carreteras y gasolineras *Carretera en Maine*, 1914 *Gasolina*, 1940

Carretera 6, Eastham, 1941

Soledad, 1944

Vía de cuatro carriles, 1956

3. DINERS Y CAFETERÍAS *Automat*

[2]*, 1927 *Luz del sol en una cafetería*, 1958

4. Vistas desde el tren *Casa junto a la vía del tren*, 1925 *Nueva York, New Haven y Hartford*, 1931 *Terraplén para ferrocarril*, 1932 *Camino a Boston*, 1936 *Llegada a una ciudad*, 1946 *Carretera y árboles*, 1962

5. Vistas del interior de los trenes y de los elementos rodantes *Noche en el tren e/evado*, 1920 *Locomotora*, 1925

Compartimento C, vagón 293, 1938 *Amanecer en Pensilvania*, 1942 *Vagón de asientos*, 1965

La soledad es el tema dominante. Los personajes de Hopper parecen lejos del hogar, tanto sentados como de pie aparecen solos, leyendo una carta sentados en el borde de la cama del hotel o bebiendo en un bar, mirando por la ventanilla de un tren en marcha o leyendo un libro en el vestíbulo de un hotel. Sus rostros son vulnerables e introspectivos. Tal vez acaban de dejar a alguien o les han dejado a ellos, están a la caza de trabajo, sexo o compañía, a la deriva en lugares de paso. A menudo es de noche y, por la ventana, acechan la oscuridad y la amenaza del campo abierto o de la ciudad desconocida.

En *Automat* (1927), una mujer sola toma sentada una taza de café. Es tarde y, a juzgar por su sombrero y su abrigo, hace frío afuera.

La estancia parece amplia, intensamente iluminada y vacía. La decoración es funcional, con una mesa con tablero de piedra, sólidas sillas negras de madera y paredes blancas. La mujer mira con timidez y levemente asustada, por falta de costumbre de sentarse sola en un sitio público. Parece que algo ha salido mal. Sin querer invita al observador a imaginarla implicada en historias de traición o abandono. Al llevarse la taza de café a los labios, se esfuerza para que no le tiemble el pulso. Pueden

ser alrededor de las once de una noche de febrero en una gran ciudad norteamericana.

Automat es un cuadro sobre la tristeza y, sin embargo, no es un cuadro triste. Tiene la fuerza de una gran pieza musical melancólica. Pese a la sobriedad del mobiliario, el local no parece en sí mismo desolador. Puede haber otros clientes solos en la sala, mujeres y hombres solitarios tomando café, análogamente absortos en sus pensamientos, igual de alejados de la sociedad: un aislamiento común con el benéfico efecto de atenuar la opresiva sensación que tiene cada uno de ser el único que está solo. En los *diners* y cafés nocturnos a orillas de la carretera, en los vestíbulos de los hoteles y en las cafeterías de las estaciones tenemos la oportunidad de diluir la sensación de aislamiento en un lugar público solitario y, de ese modo, redescubrir un singular sentimiento de comunidad. La ausencia de domesticidad, la intensa iluminación y el mobiliario impersonal comportan una liberación de lo que pueden ser las falsas comodidades hogareñas. Puede resultar más fácil ceder a la tristeza aquí que en una sala de estar con papel pintado y fotos enmarcadas, decoración de un refugio que nos ha fallado. Hopper nos invita a empatizar con la mujer en su aislamiento. Tiene un aire de dignidad y generosidad, aunque quizás sea algo demasiado confiada, un poco ingenua -como si hubiese chocado contra un rígido extremo del universo-. Hopper nos pone de su lado, del lado del visitante frente a los que juegan en casa. Los personajes de las obras de Hopper no se oponen al hogar *per se*. Lo que sucede es simplemente que el hogar parece haberles traicionado de múltiples y difusas maneras, arrojándoles a la noche o a la carretera. El *diner* abierto las veinticuatro horas, la sala de espera de la estación o del motel son santuarios para aquellos que, por razones nobles, han fracasado en su búsqueda de un hogar en el mundo ordinario, santuarios para aquellos a quienes Baudelaire habría dignificado bautizándoles como «poetas».

6.

Al conducir al anochecer por una carretera serpenteante que atraviesa los bosques, los potentes faros delanteros del coche iluminan por momentos áreas enteras de pradera y troncos de árboles, con tanta intensidad que cabe distinguir hasta la textura de la corteza y cada tallo de la hierba, con una clínica luz blanca más propia de un pabellón de hospital que de un bosque, para sumergirlos acto seguido en la lóbreguez indiferendada, tan pronto como el coche toma la curva y los haces de luz desvían su atención hacia otra parcela de terreno durmiente.

Pocos vehículos más circulan por la carretera, sólo algún ocasional juego de luces que avanza en sentido opuesto escapando de la noche. El salpicadero del coche emite un resplandor púrpura sobre la oscuridad del interior. De repente, en un claro, aparece al frente una superficie iluminada con focos, una gasolinera, la última antes de que la carretera se adentre en el tramo más largo y frondoso del bosque y la noche consume su dominio sobre el territorio -*Gasolina* (1940).

El encargado ha salido de su cabina para comprobar el nivel de un surtidor. Dentro hace calor y una luz tan brillante como el sol del mediodía baña el antepatio. Puede que esté sonando una radio. Puede haber latas de aceite alineadas con esmero contra una pared, además de dulces, revistas, mapas y paños para cristales.

Al igual que el *Automat* pintado trece años antes, *Gasolina* es un cuadro sobre el aislamiento. Una gasolinera solitaria en la inminente oscuridad. Pero, a manos de Hopper, el aislamiento vuelve a

tornarse conmovedor y seductor. La oscuridad que se propaga como la niebla desde la derecha del lienzo, cual presagio del miedo, contrasta con la seguridad de la gasolinera. Contra el trasfondo de la noche y los bosques indómitos, en este último puesto fronterizo de la humanidad, puede generarse un sentimiento de afinidad con más facilidad que en la ciudad a plena luz del día. La máquina de café y las revistas, ejemplares de nimios deseos y vanidades humanos, se contraponen al vasto mundo no humano de ahí afuera, a los kilómetros de bosque en el que las ramas crujen de vez en cuando bajo las pisadas de osos y zorros. Hay algo de conmovedor en el consejo, formulado en rosa chillón en la portada de una revista, de que nos pintemos las uñas de color púrpura este verano, y en la invitación, grabada sobre la máquina de café, a que probemos el aroma de los granos recién tostados. En esta última parada antes de que la carretera se adentre en el bosque infinito, lo que tenemos en común con los demás puede cobrar más importancia que aquello que nos separa.

7.

A Hopper le interesaban también los trenes. Se sentía atraído por la atmósfera que domina el interior de los vagones semivacíos que van recorriendo un paisaje; el silencio que reina en el interior mientras afuera las ruedas golpean rítmicamente contra los raíles, la ensoñación alimentada por el ruido y por el panorama que se contempla a través de las ventanillas, una ensoñación en la que se diría que nos salimos de nuestro yo habitual y tenemos acceso a pensamientos y recuerdos incapaces de aflorar en circunstancias de mayor estabilidad. La mujer del *Compartimento C, vagón 293* (1938) parece hallarse en una actitud mental semejante, leyendo su libro y paseando la mirada entre el vagón y el panorama que se divisa.

Los viajes son las comadronas del pensamiento. Pocos lugares inducen en mayor medida a las conversaciones interiores que un avión, un barco o un tren en marcha. Entre lo que tenemos ante nuestros ojos y los pensamientos que acertamos a albergar en nuestra cabeza se entabla una correlación bastante pintoresca: los grandes pensamientos requieren a veces grandes vistas, y los nuevos pensamientos, nuevos lugares. Las reflexiones introspectivas con tendencia a encallarse se ven impulsadas por el discurrir del paisaje. La mente puede ser reacia a pensar con propiedad cuando se supone que su único cometido ha de ser el pensamiento. La tarea puede resultar tan paralizante como tener que contar un chiste o imitar un acento cuando nos lo piden. El pensamiento funciona mejor cuando hay dimensiones de la mente consagradas a otras tareas, encargadas de escuchar música o de seguir una hilera de árboles. La música o el paisaje distraen durante algún tiempo esa faceta nerviosa y censuradora de la mente que tiende a cerrarse en banda cuando se percata de alguna dificultad emergente en la conciencia y que huye despavorida de los recuerdos, las añoranzas, las ideas personales u originales, y opta, en su lugar, por lo burocrático y lo impersonal.

De todos los medios de transporte, el tren es quizá la mejor ayuda para el pensamiento: las vistas no tienen nada de esa potencial monotonía que caracteriza las del barco o el avión; se mueven con la suficiente celeridad para no exasperarnos, pero la suficiente lentitud para permitirnos identificar los objetos. Nos brindan breves e inspiradores retazos de privacidad, dejándonos ver a una mujer en el instante en que coge una taza del estante de la cocina, antes de transportarnos al patio en el que duerme un hombre y, acto seguido, al parque en el que un niño recibe un balón lanzado por alguien

que no alcanzamos a ver.

En un viaje por la llanura, pienso con una extraña falta de inhibición en la muerte de mi padre, en un ensayo que estoy escribiendo sobre Stendhal y en el recelo suscitado entre dos amigos míos. Cada vez que mi mente se queda en blanco al toparse con una idea compleja, el flujo de mi conciencia se ve asistido por la posibilidad de mirar por la ventanilla, fijarse en algún objeto y seguirlo durante unos instantes, hasta que se forme una nueva espiral de pensamiento que pueda ser desenredada sin excesiva presión.

Después de algunas horas de ensoñaciones ferroviarias estaremos en condiciones de experimentar que hemos regresado a nosotros mismos, es decir, que hemos recobrado el contacto con las emociones y las ideas relevantes para nosotros. El hogar no tiene por qué ser el escenario más propicio para el encuentro con nosotros mismos. El mobiliario insiste en que no podemos cambiar porque él no lo hace; el ámbito doméstico nos mantiene amarrados a la persona que somos en la vida cotidiana, pero que bien puede no corresponderse con nuestra auténtica esencia.

Las habitaciones de hotel nos ofrecen una oportunidad similar de escapar de nuestros hábitos mentales. Acostados en un hotel, en el silencio de la habitación roto tan sólo por el zumbido ocasional de un ascensor en los intestinos del edificio, podemos recapitular aquello que precedió nuestra llegada, podemos sobrevolar largos e ignorados tramos de nuestra experiencia. Estamos en condiciones de reflexionar acerca de nuestra vida desde una altura que habríamos sido incapaces de alcanzar sumidos en el tráfico cotidiano; tarea ésta en la que nos beneficiamos de la sutil asistencia de ese entorno que no nos resulta familiar: esos jaboncitos envueltos al borde del lavabo, esa exposición de botellas en miniatura en el minibar, ese menú del servicio de habitaciones con sus promesas de cena a cualquier hora de la noche y esa vista sobre una ciudad desconocida que se agita en silencio veinticinco pisos por debajo de nuestros pies.

El bloc de notas del hotel puede convertirse en el receptor de pensamientos inesperadamente intensos y reveladores, anotados de madrugada mientras el menú del desayuno yace desatendido en el suelo junto a una tarjeta que anuncia el pro-místico meteorológico para el día siguiente y los deseos de la dirección de que disfrutemos de un feliz descanso.

8.

Raymond Williams propuso en cierta ocasión que el valor que atribuimos al proceso de viajar, al vagabundeo sin referencia a un destino determinado, nos remite a un acusado cambio de sensibilidad que se remontaría a finales del siglo XVIII, merced al cual el visitante pasaría a considerarse moralmente superior al que juega en casa:

A partir del final del siglo XVIII, el instinto de camaradería ya no emanará de las prácticas de la comunidad sino del hecho de ser un nómada. De este modo, el aislamiento, el silencio y la soledad esenciales se convertirán en mensajeros de la naturaleza y de la comunidad, frente a los rigores, la fría abstinencia y la seguridad egoísta de la sociedad ordinaria.

Raymond Williams, *The Country and the City*

Si encontramos poesía en la gasolinera y en el motel, si nos atrae el aeropuerto o el vagón de

tren, tal vez sea porque, a pesar de las limitaciones y las incomodidades arquitectónicas, a pesar de sus colores chillones y su agresiva iluminación, sentimos de manera implícita que estos lugares aislados nos proporcionan un escenario material para desarrollar una alternativa a la seguridad egoísta, a los hábitos y al confinamiento del mundo ordinario y bien arraigado.

Segunda parte: Motivos

Capítulo III: Exotismo

Lugares

Ámsterdam

Guía

Gustave Flaubert

1.

Al desembarcar en el aeropuerto de Schipol en Ámsterdam, apenas comienzo a caminar por la terminal, me percató con sorpresa de un indicador colgado del techo que anuncia las direcciones hacia el vestíbulo de llegadas, la salida y los mostradores de transbordos. Es un indicador de color amarillo intenso, de un metro de alto por dos de largo, de diseño sencillo, un panel de plástico en una caja de aluminio iluminada y suspendida, mediante unas tiras de acero, de un techo tejido de cables y conductos de aire acondicionado. A pesar de su simplicidad y su prosaísmo, este indicador me causa deleite, un deleite para el cual el término «exótico» se me antoja pertinente, por más que poco habitual. Su exotismo reside en parcelas específicas: en la doble *a* de *aankomst*, en la vecindad de una *u* y una *i* en *uitgang*, en el uso de subtítulos en inglés, en la palabra para mostradores, *balies*, y en la elección de una rotulación con fuentes modernas y prácticas, Frutiger o Univers.

Si el indicador provoca semejante placer, ello se debe en parte al hecho de que proporciona la primera evidencia concluyente de que hemos llegado a otro lugar. Es una señal del extranjero. Aunque esta circunstancia puede pasar inadvertida a primera vista, en mi propio país jamás existiría un indicador con estas características precisas. Sería menos amarillo, la tipografía sería más suave y más nostálgica. Como claro testimonio de la mayor indiferencia hacia la confusión de los extranjeros, no figuraría subtítulo alguno y el lenguaje no contendría ninguna doble *a*, una repetición en la que percibía vagamente la presencia de otra historia y otra mentalidad.

Un enchufe, un grifo de baño, un tarro de mermelada o un indicador de aeropuerto pueden decimos más de lo que pretendían sus diseñadores, pueden hablarnos de la nación que los ha fabricado. Pues bien, la nación que había fabricado el indicador del aeropuerto de Schipol parecía estar a leguas de la mía. Un audaz arqueólogo que estudiara el carácter nacional podría haber encontrado el origen de la influencia de la rotulación en el movimiento De Stijl de principios del siglo XX, el de la prominencia de los subtítulos en inglés en la apertura holandesa hacia influjos extranjeros y la fundación de la Compañía de las Indias Orientales en 1602, y el de la absoluta simplicidad del indicador en la estética calvinista que pasó a formar parte de la identidad nacional durante la guerra del siglo XVI entre las Provincias Unidas y España.

El hecho de que un indicador pudiese evolucionar en dos sitios de maneras tan divergentes evidenciaba una idea sencilla a la par que agradable: que los países son diversos y las prácticas difieren allende las fronteras. No obstante, la mera diferencia no habría bastado para provocar placer, al menos no por mucho tiempo. La diferencia había de antojarse una mejora respecto a lo que

mi país era capaz de hacer. Si calificaba de exótica la señal de Schipol era porque lograba sugerir, de manera vaga pero intensa, que el país que la había fabricado y que aguardaba del otro lado de la *uitgang* podía revelarse, en algunos aspectos cruciales, más acorde que mi propio país con mi temperamento y mis inquietudes. El indicador era promesa de felicidad.

2.

La palabra «exótico» se ha venido aplicando tradicionalmente a cosas más pintorescas que los indicadores holandeses: a encantadores de serpientes, harenes, minaretes, camellos, zocos y té de menta servido desde gran altura en una bandeja de vasitos por un camarero bigotudo.

En la primera mitad del siglo xix, el término «exótico» llegó a ser sinónimo de «Oriente Próximo». Cuando Víctor Hugo publicó en 1829 su ciclo de poemas *Las orientales*, pudo declarar en el prefacio que «existe hoy la preocupación del Oriente, mucho más de lo que había existido hasta ahora. Los estudios orientales jamás tuvieron tanto empuje [...] el Oriente, sea como imagen, sea como pensamiento, ha venido a ser, lo mismo para las inteligencias que para las imaginaciones, una especie de preocupación general a la que el autor de este libro ha obedecido tal vez sin darse cuenta de ello».

Los poemas de Hugo describían los elementos básicos de la literatura orientalista europea: piratas, pachas, sultanes, especias, bigotes y derviches. Los personajes bebían té de menta en pequeños vasos. Su obra gozó de una gran acogida, al igual que *Las mil y una noches*, las novelas orientales de Walter Scott, y *Giaur* o *Elinfiel* de Byron. En enero de 1832, Eugène Delacroix partió hacia el norte de África para capturar con sus pinturas el exotismo oriental. A los tres meses de su llegada a Tánger, vestía ya la indumentaria local y se despedía de su hermano refiriéndose a sí mismo como «tu africano».

Incluso los lugares públicos europeos cobraban un aspecto más oriental. El catorce de septiembre de 1833, alineada en las riberas del Sena cerca de Rouen, la muchedumbre vitoreaba mientras el buque Luxor de la marina francesa navegaba río arriba con rumbo a París en su ruta desde Alejandría transportando, en un soporte construido a la sazón, el gigantesco obelisco usurpado del recinto del templo de Tebas, destinado a una isleta de la plaza de la Concordia.

De aquel gentío formaba parte un taciturno muchacho de doce años llamado Gustave Flaubert, cuyo deseo más ferviente era salir de Rouen, hacerse camellero en Egipto y perder su virginidad en un harén en brazos de una mujer de piel aceituna, con una sombra de bozo sobre el labio superior.

Aquel chiquillo despreciaba profundamente Rouen y, de hecho, toda Francia. Como le contaba a su compañero de colegio Ernest Chevalier, sólo sentía desdén hacia esa «buena civilización» que se enorgullecía de haber creado «ferrocarriles, venenos, tartas de crema, realeza y la guillotina». Su vida era «estéril, banal y penosa». «A menudo me gustaría ser capaz de volarles la cabeza a los transeúntes», escribió en su diario, «me aburro, me aburro y me aburro». Volvía una y otra vez al tema de lo tremendamente aburrido que resultaba vivir en Francia y sobre todo en Rouen. «Hoy mi aburrimiento ha sido terrible», contaba al final de un domingo negro, «¡qué hermosas son las provincias y qué distinguidos los ricos que allí viven! Hablan [...] de impuestos y de mejoras en las carreteras. El *vecino* es una institución maravillosa. Para reconocerle toda su importancia social

debería escribirse con mayúsculas: VECINO.»

Flaubert contemplaba el Oriente como una fuente de liberación de la próspera mezquindad y la mentalidad cívica de su entorno. En sus primeros escritos y en su correspondencia se prodigan las referencias a Oriente Próximo. En *Rabia e impotencia*, relato escrito en 1836 cuando Flaubert contaba quince años (iba a la escuela y fantaseaba con la idea de matar al alcalde de Rouen), Flaubert proyectaba sus fantasías orientales sobre su personaje principal, Monsieur Ohmlin, quien anhelaba el «Oriente, con su sol ardiente, su cielo azul, sus alminares dorados [...] sus caravanas en las arenas; ¡Oriente! [...] la piel morena y cetrina de las mujeres de Asia».

En 1839, Flaubert, que por entonces leía a Rabelais y deseaba peerse con tanta fuerza que le oyeran en todo Rouen, escribió otra historia, *Memorias de un loco*, cuyo héroe autobiográfico volvía su mirada a una juventud consumida entre añoranzas de Oriente Próximo: «Soñaba con lejanos viajes a las regiones del sur; veía el Oriente y sus arenas inmensas, sus tiendas transportadas por camellos con sus campanillas de bronce [...] veía las olas azules, el cielo puro, una arena de plata; sentía el perfume de estos océanos templados del mediodía; y luego, junto a mí, bajo una tienda, a la sombra de un aloe de largas hojas, una mujer de piel morena, con la mirada ardiente, me rodeaba con sus dos brazos y me hablaba en la lengua de las huríes».

En 1841, Flaubert, que a la sazón había dejado Rouen y estudiaba derecho en París obedeciendo así los deseos de su padre, escribió otro relato, *Noviembre*, cuyo protagonista no tenía tiempo para los ferrocarriles, la civilización burguesa y los abogados, y se identificaba en cambio con los comerciantes del Este: «¡Oh, sentir que te doblas sobre el lomo de los camellos! Ante ti un cielo enrojecido, una arena oscura, el resplandeciente horizonte que se alarga, las superficies que ondulan, el águila que gravita sobre tu cabeza [...] Al anochecer se plantan las estacas, se levanta la tienda, se da de beber a los dromedarios, y te acuestas sobre una piel de león, fumas, enciendes hogueras para alejar a los chacales, a los que se escucha gañir al fondo del desierto [...]; por la mañana llenas los odres en el oasis».

En la mente de Flaubert, la palabra «felicidad» llegó a ser intercambiable con la palabra «Oriente». En un momento de desesperación respecto a sus estudios, a su falta de éxito en el terreno sentimental, a las expectativas de sus padres, al clima y a las quejas subsiguientes de los granjeros (no paraba de llover desde hacía dos semanas y se habían ahogado varias vacas en los campos anegados de las cercanías de Rouen), Flaubert declaró a Chevalier: «Mi vida, en mis sueños tan bella, tan poética, tan inmensa, tan repleta de amor, será como la de todos los demás: monótona, cuerda, estúpida. Estudiaré en la Facultad de Derecho, ingresaré en el colegio de abogados y acabaré convertido en un respetable ayudante del fiscal en una pequeña ciudad provinciana, como Yvetot o Diep-pe [...] Pobre tarado que soñaba con la gloria, el amor, los laureles, los viajes, el Oriente».

Las gentes que vivían a lo largo de las costas del norte de África, Arabia Saudí, Egipto, Palestina y Siria, se habrían sorprendido de que un joven francés asimilara sus territorios a todo aquello considerado bueno. «¡Viva el sol, vivan los naranjos, las palmeras, las flores de loto y los frescos pabellones pavimentados con mármol, cuyos revestimientos exhalan amor! -exclamaba el joven-. ¿No he de ver nunca necrópolis en las que al atardecer, cuando los camellos se sienten cerca de los aljibes, aullarán las hienas desde debajo de las momias de los reyes?»

Sí que las vería pues, cuando contaba veinticinco años, su padre murió de manera imprevista,

dejándole una fortuna que le permitiría dejar de lado la vida burguesa, con sus conversaciones triviales acerca del ganado ahogado, a la que parecía destinado. Se puso a planear de inmediato un viaje a Egipto, asistido en la tarea por su amigo Máxime du Camp, un compañero de estudios que compartía su pasión por Oriente, la cual conjugaba con la mentalidad práctica necesaria para emprender un viaje allí.

Los dos entusiastas del Oriente partieron de París a finales de octubre de 1849 y, tras una tormentosa travesía desde Marsella, llegaron a Alejandría a mediados de noviembre. «Cuando estuvimos a dos horas de la costa de Egipto, subí a proa con el timonero jefe y divisé el palacio de Abbas Pacha, como una cúpula negra sobre el azul del mar -contaría Flaubert a su madre-. El sol picaba fuerte. Percibí el Oriente a través de, o más bien en, una gran luz de plata derretida sobre el mar. Muy pronto se dibujó la costa, y la primera cosa que vimos en tierra fueron dos camellos conducidos por un camellero, y luego, a todo lo largo del muelle, a vigorosos árabes pescando con caña con el aire más pacífico del mundo. Al desembarcar se armó el estruendo más atronador, negros, negras, camellos, turbantes, bastonazos propinados a izquierda y derecha con entonaciones guturales que desgarraban los oídos. Me pegué un atracón de colores, como un asno que se atiborra de avena.»

3.

En Ámsterdam, cogí una habitación en un hotelito del distrito del Jordaan y, después de almorzar en un café (*roggebrood met haring en uitjes*), fui a pasear por la parte occidental de la ciudad. En Alejandría, lo exótico se había congregado en torno a camellos, árabes que pescaban pacíficamente y gritos guturales. Ámsterdam proporcionaba ejemplos diferentes aunque análogos: edificios de ladrillos alargados de color rosa pálido, unidos mediante un curioso mortero blanco (harto más regular que el enladrillado inglés o norteamericano, y expuesto a la vista a diferencia de las construcciones francesas o alemanas); largas hileras de estrechos bloques de apartamentos de principios del siglo XX, con amplias ventanas en la planta baja; bicicletas aparcadas delante de cada casa o edificio (que recordaban las ciudades universitarias); el desaliño democrático del mobiliario urbano; la ausencia de edificaciones ostentosas; calles rectas salpicadas de parquecitos, que sugerían una planificación urbanística inspirada en las ciudades jardín socialistas. En una calle de edificios uniformes de apartamentos, me detuve ante una puerta roja y sentí el deseo ardiente de pasar allí el resto de mi vida. Sobre mi cabeza, en el segundo piso, se veía un apartamento con tres amplios ventanajes y sin cortinas. Las paredes estaban pintadas de blanco y decoradas con un único cuadro grande, repleto de puntos azules y rojos. Había un escritorio de roble contra una pared, una gran librería y un sillón. Deseaba la vida sugerida por aquel espacio. Deseaba una bicicleta, y cada tarde deseaba abrir con llave aquella puerta roja. Deseaba situarme al anochecer junto a la ventana sin cortinas, mirando hacia el idéntico apartamento de enfrente y tomarme una *erwent-soep met roggebrood en spek* antes de retirarme a leer en la cama, en una habitación blanca con sábanas blancas.

¿Por qué dejarse seducir por algo tan nimio como una puerta principal de otro país? ¿Por qué enamorarse de un lugar porque tenga tranvías y sus gentes rara vez cuelguen cortinas en sus casas?

Por muy absurdas que puedan parecer las intensas reacciones provocadas por cosas extranjeras tan nimias y poco significativas, el patrón resulta al menos familiar en relación con la vida personal. También en ésta descubrimos cómo nos atrae el modo en que alguien unta el pan con mantequilla o nos provoca rechazo el mal gusto que ciertas personas tienen para el calzado. Reprocharnos estas nimias preocupaciones es ignorar lo cargados de significado que pueden estar los detalles.

La atracción que sentía hacia aquel bloque de apartamentos se basaba en su aparente modestia. Se trataba de un edificio confortable aunque no grandioso. Sugería una sociedad atraída por un término medio en lo financiero. Había algo honesto en su diseño. Mientras que los portales londinenses tendían a remedar el aspecto de los templos clásicos, en Ámsterdam aceptaban su condición, evitaban las columnas y las molduras de escayola, se conformaban con el ladrillo visto y sin decoración. El edificio era moderno en el mejor sentido del término. Hablaba de orden, limpieza y luminosidad.

En la connotación más efímera y trivial de la palabra «exótico», el encanto de un lugar extraño surge de la simple idea del cambio y la novedad: en el hecho de encontrar camellos allí donde, en casa, habría habido caballos; encontrar bloques de apartamentos sin ornamentación allí donde, en casa, habría habido columnas. Pero el placer puede tener una génesis más profunda: podemos apreciar lo extraño no sólo por lo que representa de novedoso sino porque parece sintonizar con nuestra identidad y con nuestras inquietudes de manera más fiel que nada de lo que podemos encontrar en nuestro propio entorno.

Mi entusiasmo por Ámsterdam estaba conectado con mi insatisfacción con mi propio país, con su falta de modernidad y de simplicidad estética, con su resistencia a la vida urbana y con su obsesión por los visillos.

Lo que se nos antoja exótico fuera bien puede ser aquello que en vano anhelamos en casa.

4.

Así pues, para comprender por qué Flaubert encontraba exótico Egipto, puede resultar útil examinar sus sentimientos hacia Francia. Lo que se le antojaría exótico de Egipto, esto es, nuevo y valioso a la par, era en muchos respectos el anverso de lo que le enfurecía en casa. En pocas palabras, se trataba de las creencias y las actitudes de la burguesía francesa que, desde la caída de Napoleón, se había convertido en la fuerza dominante de la sociedad, llegando a definir el talante de la prensa, la política, las costumbres y la vida pública. Para Flaubert, la burguesía francesa constituía un auténtico arsenal de mojigatería, esnobismo, racismo y pomposidad de lo más exacerbados. «Me extraño a veces de oír decir [a la burguesía] las cosas más naturales y más simples. La palabra más banal me produce a veces una singular admiración -se lamentaba con rabia contenida-. Hay gestos, sonidos de voces, de los que no me repongo, y estupideces que casi me dan vértigo [...] El burgués, por ejemplo, tiene para mí algo de infinito.» Pese a todo, se pasó treinta años tratando de desentrañarlo, tarea que cristalizaría en su comprensivo *Diccionario de prejuicios*, un catálogo satírico de los más llamativos prejuicios borreguiles de la burguesía francesa.

Bastará la agrupación temática de unas cuantas entradas de este diccionario para poner de manifiesto el sentido de sus quejas contra su país natal, sobre las que vendrá a erigirse su entusiasmo

por Egipto.

Recelo Hacia la tarea del artista:

Ajenjo: Veneno muy violento: un vaso y estás muerto. Los periodistas lo beben mientras redactan sus artículos. Ha matado más soldados que los beduinos. *Arquitectos*: Todos imbéciles. Siempre olvidan la escalera de la casa.

Intolerancia e ignorancia respecto a otros países (v a su fauna):

Inglesas: Extrañarse de que tengan niños guapos.

Camello: Con dos jorobas y el dromedario una sola.

O bien: el camello tiene una joroba y el dromedario dos (uno se lía).

Elefantes: Se distinguen por su memoria y adoran el sol.

Francés: El primer pueblo del universo.

Hoteles: Sólo son buenos en Suiza.

Italianos: Todos músicos. Todos traidores.

John Bull: Cuando no se sabe el nombre de un inglés, se le llama John Bull.

Corán: Libro de Mahoma, donde sólo se habla de mujeres.

Negros: Asombrarse de que su saliva sea blanca y de que hablen francés.

Negras: Más calientes que las blancas (véase *morenas* y *rubias*).

Negro (adjetivo): Siempre seguido de ébano. Como el azabache.

Oasis: Posada del desierto.

Odaliscas: Todas las mujeres orientales son odaliscas.

Palmera: Da color local.

MACHISMO Y SERIEDAD:

Brazo: Para gobernar Francia, hace falta un brazo de hierro.

Fusil: Tener uno siempre en el campo. *Barba*: Signo de tuerza. Demasiada barba provoca la caída del cabello. Útil para proteger las corbatas.

Carta de Flaubert a Louise Colet, 21-22 de agosto de 1846: «Lo que me impide tomarme en serio, aunque yo sea de carácter más bien circunspecto, es que me siento ridículo, no con esa ridiculez relativa de la comicidad teatral, sino con la ridiculez intrínseca a la misma vida humana, y que se desprende de la acción más simple o del gesto más común. Nunca, por ejemplo, dejo de reírme cuando me afeito, pues me parece un acto completamente estúpido. Todo esto es muy difícil de explicar [...]».

Sentimentalismo:

Bestia: ¡Ah, si las bestias pudieran hablar! Hay algunas que son más inteligentes que los hombres. *Comunión*: La primera comunión: el día más hermoso de la vida.

Inspiración poética: Causas que la provocan: la vista del mar, el amor, la mujer, el vino, etcétera. *Ilusiones*: Aparentar que se tienen muchas, lamentarse de haberlas perdido.

FE EN EL PROGRESO; ORGULLO DE LA TECNOLOGÍA:

Ferrocarril: Extasiarse por su invención y decir: «Yo, señor, que ahora estoy hablando con usted, estaba esta mañana en X..., he salido en el tren de x..., allí, he resuelto mis asuntos, etcétera, ¡y a las x horas ya estaba de vuelta!».

Presunción:

Biblia: El libro más antiguo.

Dormitorio: En un viejo castillo, Enrique IV siempre pasó una noche.

Champiñón: Sólo deben comprarse en el mercado.

Cruzadas: Sólo fueron útiles para el comercio de Venecia.

Diderot: Siempre seguido de «D'Alembert». *Melón*: Buen tema de conversación en la mesa. ¿Es una legumbre? ¿Es una fruta? Los ingleses lo toman de postre, costumbre asombrosa. *Paseo*: Dar un paseo siempre después de comer facilita la digestión. *Serpiente*: Todas venenosas. *Viejo*: A propósito de una inundación, una tormenta, etcétera, los viejos del lugar nunca recuerdan haber visto una semejante.

Remilgo y sexualidad reprimida:

Rubias: Más calientes que las morenas (véase *morenas*). *Morenas*: Más calientes que las rubias {véase *rubias*). *Coito, copulación*: Palabras que hay que evitar. Decir «tenían relaciones...».

5.

Si tenemos esto en mente, el interés específico de Flaubert por el Oriente Próximo no parece casual ni una mera cuestión de moda. Desde el punto de vista temperamental, se trata de una reacción lógica. Lo que le gustaba de Egipto podía remitirse a facetas clave de su personalidad. Egipto alentaba ideas y valores que formaban parte de su identidad, pero con los que apenas simpatizaba su propia sociedad.

El exotismo del caos

Desde el día en que desembarcó en Alejandría, Flaubert observó y se sintió en casa en medio del caos, tanto visual como auditivo, de la vida egipcia: barqueros gritando, mozos de cuerda nubios pregonando, mercaderes regateando, el ruido de los pollos sacrificados, de los burros azotados, el quejido de los camellos.

En las calles se oían, decía, «entonaciones guturales que semejan gritos de animales feroces, y por encima las risas, con grandes vestidos blancos que cuelgan, dientes de marfil entrechocando bajo los gruesos labios, chatas narices de negros, polvorientos pies, y collares, y brazaletes». «Es como si te arrojaran completamente dormido en medio de una sinfonía de Beethoven, cuando los cobres desgarran el oído, los bajos rugen y las flautas suspiran. El detalle te atrapa, te agarra, te atenaza, y cuanto más te ocupa peor captas el conjunto [...] es un ensordecedor barullo de colores, hasta tal

punto que tu pobre imaginación, como ante un fuego artificial de imágenes, permanece totalmente deslumbrada. Mientras marchas con la cabeza erguida, mirando los minaretes cubiertos de cigüeñas blancas, las azoteas de las casas en las que las esclavas fatigadas se tienden al sol, los trozos de muro a través de las ramas de los sicómoros, la campanilla de los dromedarios tintinea en tus oídos, y grandes rebaños de cabras negras pasan por la calle, balando en medio de los caballos, los asnos y los comerciantes.»

La estética de Flaubert era de lo más colorista. Le gustaba el púrpura, el dorado y el turquesa, por lo que acogía con agrado los colores de la arquitectura egipcia. En su *Maneras y costumbres de los modernos egipcios*, publicado por vez primera en 1833 y revisado en 1842, el viajero inglés Edward Lañe describía el típico interior de las casas de los mercaderes egipcios: «En aquellas casas de cierto empaque, en las habitaciones superiores existen, aparte de las ventanas de celosía, otras de vidrio coloreado representando ramos de flores, pavos reales y otros objetos alegres y chillones, o bien meros dibujos imaginativos que causan un efecto agradable a la vista [...] Sobre las paredes enyesadas de algunos apartamentos hay a veces toscas pinturas del templo de La Meca, o de la tumba del Profeta, o dibujos de flores o de otros objetos, ejecutados por artistas musulmanes del país [...] También a veces las paredes están ornadas con inscripciones árabes, máximas, etcétera -que más a menudo se escriben sobre papel-, en un estilo sumamente bello, encuadradas en marcos acristalados».

La cualidad barroca de Egipto se extendía al lenguaje usado por los egipcios en las situaciones más cotidianas. Flaubert se hizo eco de varios ejemplos. «Así, hace poco, mientras examinaba el grano donde un comerciante, una mujer, a cuyo hijo acababa de dar una limosna, me dijo: "Bendito seas, mi bondadoso señor: que Dios te permita volver sano y salvo a tu patria". Se utilizan mucho las bendiciones de ese género. Un *sais* al que Máxime preguntaba si no estaba cansado le respondió: "Me basta con el goce de tus ojos".»

¿Por qué conmovían a Flaubert el caos y la exuberancia? Por su convencimiento de que la vida es fundamentalmente caótica y de que, aparte del arte, las tentativas de instaurar el orden implican una negación censuradora y gazmoña de nuestra condición. En septiembre de 1851, en el transcurso de un viaje a Londres, tan sólo unos pocos meses después de su regreso de Egipto, le expresaba sus sentimientos a Louise Colet: «Acabamos de volver de un paseo por el cementerio de Highgate. ¡Menuda degeneración de la arquitectura egipcia y etrusca! ¡Qué pulcro y arregladito todo! Es como si la gente hubiese muerto con guantes blancos. Odio los jardincitos alrededor de las tumbas, con arriates bien rastrillados y todo en flor. Esta antítesis siempre me ha parecido salida de una mala novela. Cuando se trata de cementerios, prefiero los ruinosos y asolados, plagados de espinos y malas hierbas muy crecidas, y en los que viene a pacer tranquilamente alguna que otra vaca escapada de un campo vecino. ¡Hay que reconocer que es preferible esto a los policías de uniforme! ¡Qué orden tan estúpido!».

El exotismo de los asnos cagones

«Ayer, por ejemplo, estábamos en un café que es uno de los más bellos cafés de El Cairo -escribió Flaubert unos meses después de su llegada a la capital-, y donde al mismo tiempo que nosotros había un asno que cagaba y un señor que orinaba en un rincón. Nadie encuentra eso extraño, nadie dice nada.» Y, a ojos de Flaubert, hacían bien en no inmutarse.

Crucial en la filosofía de Flaubert era la creencia de que no somos simples criaturas espirituales, sino que también meamos y cagamos, y de que deberíamos integrar las ramificaciones de esta categórica aserción en nuestra visión del mundo: «No puedo creer que nuestro cuerpo, compuesto como está de lodo y mierda, y equipado de instintos más bajos que los del cerdo o la ladilla, contenga algo puro e inmaterial», confesó en cierta ocasión a Ernest Chevalier. Lo cual no equivalía a negar cualquier dimensión superior. Lo único que sucedía es que la mojigatería y el fariseísmo de la época suscitaban en Flaubert el deseo de recordar a los demás las impurezas humanas y, llegado el caso, ponerse del lado de los que orinaban en los cafés, o incluso del marqués de Sade, adalid de la sodomía, el incesto, la violación y la corrupción de menores. («Acabo de leer un artículo biográfico sobre Sade firmado por [el célebre crítico] Janin -contó a Chevalier-, que me ha llenado de repulsión; ni que decir tiene que se trata de repulsión contra Janin, quien aprovecha la ocasión para explayarse en pro de la moralidad, la filantropía, las vírgenes desfloradas [...]».)

Flaubert acogió con agrado la disposición a aceptar la dualidad de la vida que halló en la cultura egipcia: mierda-mente, vida-muerte, pureza sexualidad, locura-cordura. En los restaurantes, la gente eructaba hasta quedarse satisfecha. Al adelantar a Flaubert en una calle de El Cairo, un mozalbete de seis o siete años, exclamó a grito pelado «le deseo toda clase de prosperidad, particularmente que tenga una larga verga». También Edward Lane se percató de esta dualidad aunque, como era de esperar, reaccionó ante ella más al estilo de Janin que al de Flaubert. «En casi todos los estamentos sociales egipcios, la liberalidad más procaz en la conversación es mirada con indulgencia por parte de ambos sexos, e incluso por los más virtuosos y respetables, con la excepción de algunos pocos, que a menudo hacen uso de un lenguaje basto aunque no procaz. Se escuchan, de labios de personas de la mejor educación, expresiones tan obscenas que sólo encontrarían asiento en el burdel de peor ralea, y de boca de las mujeres más delicadas se da nombre a cosas y se conversa sobre temas -a oídos de los hombres y sin que lleguen a tenerlo por indecoroso- que muchas prostitutas de nuestro país se abstendrían de mentar siquiera.»

El exotismo de los camellos

«Una de las cosas más bonitas es el camello -escribió Flaubert desde El Cairo-. No me canso de ver pasar a este extraño animal que salta como un pavo y mueve su cuello como un cisne. Tiene un grito que me desgañito intentando imitar.

Confío poder reproducirlo, pero resulta difícil, a causa de un cierto gorgoteo que tiritita en lo más hondo del estertor que lanzan.» Unos meses después de dejar Egipto, escribió a un amigo de la familia enumerándole las cosas que más le habían impresionado de aquel país: las pirámides, el templo de Karnak, el valle de los Reyes, unas bailarinas de El Cairo, un pintor llamado Hassan el Bilbeis. «Pero mi pasión predominante es el camello (no vaya a pensar que esto es un juego de palabras

[31]), nada ofrece una gracia tan singular como este melancólico animal. Hay que verlos en el desierto cuando avanzan en el horizonte en fila india como los soldados; su cuello se balancea como el de los avestruces, atrás adelante, adelante atrás [...]»

¿A qué obedecía semejante admiración de Flaubert por el camello? Se sentía identificado con el

estoicismo y el desgarbo de éste. Le conmovía la tristeza de su expresión, así como su combinación de incomodidad y resistencia fatalista. Se diría que los egipcios compartían algunas de las cualidades del camello: una fuerza y una humildad silenciosas que contrastaban con la arrogancia burguesa de los vecinos normandos de Flaubert.

Ya desde su infancia, Flaubert venía reaccionando con resentimiento contra el optimismo de su país (un resentimiento expresado en *Madame Bovary*, en la descripción de la cruel fe científica del más detestable de los personajes, el farmacéutico Homais), al que contraponía una concepción predeciblemente más sombría. «Después de todo, mierda. Con tan poderosa palabra puedes consolarte ante todas las miserias humanas, razón por la cual disfruto repitiéndola: mierda, mierda.» Una filosofía reflejada en la triste, noble, aunque también algo maliciosa, mirada del camello egipcio.

6.

En Ámsterdam, en la esquina de la Tweede Helmers Straat con la Eerste Constantijn Huygens Straat, reparo en una mujer próxima a los treinta, que tira de su bicicleta por la acera. Su pelo castaño está recogido en un moño. Viste un largo abrigo gris, un jersey naranja, zapatos marrones sin tacón y gafas de aspecto funcional. Parece estar en su zona de la ciudad, pues camina con paso firme y sin curiosidad. En una cesta acoplada al manillar de su bicicleta lleva una barra de pan y un envase de cartón en el que puede leerse *Goodappeltje*. No le parece nada chocante que en el cartón de su zumo de manzana se junten una *i* y una *j* sin vocal en medio. Para ella no hay nada exótico en el hecho de ir en bicicleta a hacer la compra, ni en los altos bloques de apartamentos con ganchos en el piso superior para subir los muebles.

El deseo dispara la necesidad de comprender. ¿Adonde irá esa mujer? ¿Cuáles serán sus pensamientos? ¿Quiénes serán sus amigos? En el barco que transportó por el río a Flaubert y a Du Camp hasta Marsella, de donde zarparía el vapor con rumbo a Alejandría, Flaubert se había sentido invadido por análogos interrogantes acerca de otra mujer. Mientras que otros pasajeros contemplaban absortos el paisaje, Flaubert clavó su mirada en una mujer que estaba en cubierta. En su diario de viaje egipcio, escribió que se trataba de «una joven y esbelta criatura que llevaba sobre su sombrero de paja de Italia un largo velo verde. Debajo de su chambra de seda, llevaba una pequeña levita de hombre con cuello de terciopelo, y bolsillos a los lados en los que metía las manos; abrochada a la altura del pecho con dos hileras de botones, se le ajustaba al cuerpo, dibujándole las caderas, y de allí partían a continuación los numerosos pliegues del vestido que se zarandeaban contra sus rodillas cuando soplaban el viento. Llevaba unos guantes negros muy apretados y se pasaba la mayor parte del tiempo apoyada en el empalmetado, mirando las orillas [...] Tal es la manía que tengo de hacer a continuación libros sobre los personajes que veo. Una curiosidad invencible hace que me pregunte, a mi pesar, cuál puede ser la vida del transeúnte con el que tropiezo. Quisiera saber su trabajo, su país, su nombre, lo que le preocupa en aquel momento, lo que lamenta, lo que espera, amores olvidados, sueños del presente [...] Y si es una mujer (de mediana edad sobre todo) entonces la comezón escuece. ¡Qué ganas de verla enseguida desnuda, reconocedlo, y desnuda hasta el corazón!

¡Lo que se hace para saber de dónde viene, adonde va, por qué se encuentra aquí en lugar de estar en otra parte! Paseando la mirada por encima de ella, le atribuí aventuras. Le suponéis sentimientos. Se piensa en la habitación que debe tener, en mil cosas más, y qué sé yo, en las zapatillas dobladas en las que introduce el pie, al levantarse de la cama».

En un país exótico, al posible atractivo de una persona en nuestro propio país se suma la atracción que dimana de su ubicación. De ser cierto que el amor supone la búsqueda en los otros de aquellas cualidades de las que nosotros mismos carecemos, entonces, en el amor que sentimos por una persona de otro país, bien podemos sucumbir a la ambición de aferrarnos con más intensidad a valores ausentes en nuestra propia cultura.

En sus pinturas marroquíes, Delacroix parece sugerir cómo el deseo de un lugar puede alimentar el deseo de la gente que lo habita. De cada una de las *Mujeres de Argel en su habitación* (1834), el observador puede arder en deseos de saber, al igual que Flaubert ardía en deseos de saber de cada mujer que encontraba, «su nombre, lo que le preocupa en aquel momento, lo que lamenta, lo que espera, amores olvidados, sueños del presente [...]».

La legendaria experiencia sexual de Flaubert en Egipto fue de naturaleza comercial, mas no carente de sentimiento. Tuvo lugar en la pequeña ciudad de Esna, sita en la margen occidental del Nilo, a unos cincuenta kilómetros al sur del Luxor. Flaubert y Máxime du Camp habían hecho un alto en Esna para pasar la noche y allí habían conocido a una célebre cortesana, quien gozaba también de reputación como *almeb* o mujer instruida. El término «prostituta» no acierta a capturar la dignidad del papel desempeñado por Ku-chiuk-Hanem. Flaubert la deseó desde el instante mismo en que la vio. «Tiene la piel, sobre todo la del cuerpo, un poco de color café. Cuando se sienta de lado, se le hacen unos pliegues de bronce en los costados. Tiene ojos negros y desmesurados, cejas negras, narices hendidas y anchas, hombros sólidos, y senos abundantes, tipo manzana [...] Sus cabellos negros, rizados, rebeldes al peine, separados en bandas por una raya en la frente, se recogían en pequeñas trenzas atadas en la nuca. Un incisivo de la parte superior, del lado derecho, se le empieza a picar.»

Kuchiuk volvió a invitar a Flaubert a su modesta morada. La noche era más fría que de costumbre y el cielo estaba despejado. Flaubert registró en su cuaderno lo que sigue. «Nos acostamos [...] se duerme con la mano cogida a la mía, ronca; la lámpara, cuya débil luz llegaba hasta nosotros, dibujaba sobre su bella frente como un triángulo de un metal pálido, con el resto del rostro a oscuras. Su perrito dormía sobre mi chaqueta de seda, en el diván. Como se quejaba de que tenía tos, había puesto mi pelliza sobre su manta [...] ahí me entregué a intensidades nerviosas llenas de reminiscencias. Sensaciones de su vientre sobre mis [nalgas], el [monte de Venus] más cálido que el vientre se calentaba como un hierro [...] Nos dijimos muchas cosas a través del tacto; mientras dormía me apretaba maquinalmente de vez en cuando con las manos o los muslos, como si se estremeciera involuntariamente [...] ¡Cuan dulce sería, para el orgullo si, al marcharse, uno estuviera seguro de dejar un recuerdo, de que ella pensará en ti más que en los demás, y de que no te borrará de su corazón!»

Las ensoñaciones protagonizadas por Ku-chiuk-Hanem acompañaron a Flaubert en su descenso por el Nilo. En el camino de regreso desde Filé y Asuán, Du Camp y Flaubert hicieron escala en Esna para visitarla una vez más. El encuentro sumió a Flaubert en una melancolía aún más profunda,

«una infinita tristeza [...] ¡Se acabó, no la veré nunca más, y su rostro, poco a poco se irá borrando en mi memoria!». Jamás se esfumaría por completo.

7.

Aprendemos a sospechar de los ensueños exóticos de los europeos que, viajando por países orientales, pasan noches con las gentes del lugar. ¿Era el entusiasmo de Flaubert por Egipto algo más que la fantasía de una alternativa al rencor sentido hacia su país natal, una pueril idealización del «Oriente» prolongada hasta la edad adulta?

Por muy vaga que pudiera haber sido su idea de Egipto al comienzo de su viaje, tras una estancia de nueve meses Flaubert podía alardear de una comprensión genuina del país. A los tres días de su llegada a Alejandría, comenzó a estudiar el idioma y la historia. Pagó un profesor con el fin de que le ilustrara acerca de las costumbres musulmanas, cuatro horas al día a tres francos la hora. Transcurridos dos meses, bosquejó planes para un libro, que habría de titularse *Costumbres musulmanas* pero que jamás llegaría a escribir, y que habría de incluir capítulos dedicados al nacimiento, la circuncisión, el matrimonio, la peregrinación a La Meca, los ritos mortuorios y el juicio final. Memorizó pasajes del Corán tomados de la obra de Guillaume Pauthier *Les livres sacrés de l'Orient*, y leyó las principales obras europeas sobre Egipto, entre las que figuraban el *Voyage en Egypte et en Syrie* de C. E. Volney y los *Voyages en Perse et autres lieux de VOrient* escritos por Chardin. En El Cairo mantuvo conversaciones con el obispo copto e investigó las comunidades armenia, griega y sunnita. Debido a su oscuro tono de piel, su barba y su bigote, así como su dominio del idioma, le confundían a menudo con un nativo. Vestía una gran camisa de nubio, de algodón blanco, adornada con borlas rojas, y se rapó la cabeza, salvo un mechón en el occipucio -«es por ahí por donde debe alzarnos Mahoma el día del juicio»-. Adoptó un nombre del lugar, tal como explicaría a su madre: «¿Sabes cómo me llaman los árabes?, (como tienen una gran dificultad de pronunciar nuestros nombres franceses, para distinguir a los francos ellos se inventan uno para su uso). ¡Adivina pues ese famoso nombre! *Abu Schenep*, lo que quiere decir: *el padre del bigote* (la palabra *Abu*, padre, se aplica a todo lo que tiene relación con la cosa principal de la que se habla). Así, se dice: padre de las botas, padre de la cola, padre de la mostaza, para decir: comerciante de botas, de cola o de mostaza».

Entender Egipto de manera adecuada implicaba descubrir que éste no era todo lo que parecía desde la distancia de Rouen. Naturalmente no faltaron las decepciones. A juzgar por las inverosímiles declaraciones incluidas en la crónica del viaje egipcio, redactada muchos años después del evento por un resentido Máxime du Camp, ansioso por apuntar al blanco de un autor que le superaba en celebridad y de quien ya no estaba tan próximo, Flaubert se habría aburrido tanto en el Nilo como en Rouen: «Flaubert no participaba para nada de mi regocijo; se mantenía sereno y distante, enemigo del movimiento y de la acción. De haber podido, habría preferido viajar tumbado en un sofá sin andar de acá para allá, contemplando cómo desfilan ante sus ojos paisajes, ruinas y ciudades, como la pantalla de un panorama que se despliega mecánicamente. Ya en nuestros primeros días en El Cairo pude percatarme de su lasitud y su aburrimiento. Aquel viaje que tanto había acariciado como un sueño, y cuya realización se le antojara imposible, no acertaba a satisfacerle. Sin

andarme por las ramas, le dije: "Si deseas regresar a Francia, haré que te acompañe mi criado". Él respondió: "No, lo he empezado y lo acabaré; encárgate tú de los itinerarios y yo me adapto a lo que sea; tanto me da tirar hacia la derecha como hacia la izquierda". Todos los templos le parecían iguales, y otro tanto sucedía con las mezquitas y los paisajes. No tengo la certeza de que, al contemplar la isla de Elefantina no suspirase por las praderas de Sotteville ni de que no anhelase el Sena cuando veía el Nilo».

Las acusaciones de Du Camp no carecían por completo de fundamento. En un momento de abatimiento cerca de Asuán, Flaubert escribió en su diario: «Los templos egipcios me irritan profundamente. ¿Acabarán siendo como las iglesias de Bretaña, y como las cascadas de los Pirineos? ¡Oh, la necesidad! ¡Hacer lo que se ha de hacer, ser siempre según las circunstancias (y aunque la repugnancia del momento os desvíe de ello) como un joven, como un viajero, como un artista, como un hijo, como un ciudadano, etcétera, debe ser así!». Unos días después, acampados en Filé, prosiguió: «No me muevo de la isla y me aburro. ¡A qué viene, Dios mío, esta lasitud permanente que arrastro conmigo [...]! ¡La túnica de Déjanire no estaba mejor pegada a la espalda de Hércules de lo que lo está el fastidio en mi vida! ¡Este la roe más lentamente, es todo!».

Y por más que Flaubert había confiado en huir de lo que se le antojaba la solemne estupidez de la moderna burguesía europea, descubriría que ésta le seguía por dondequiera que fuese: «La idiotez es algo inquebrantable; nada la combate sin quebrarse contra ella. Es dura y resistente, de naturaleza granítica. Un tal Thompson, de Sunderland, ha escrito su nombre en Alejandría sobre la columna de Pompeyo, con letras de seis pies de altura. Lo puedes leer a un cuarto de legua de distancia. No hay manera de ver la columna sin ver el nombre de Thompson, y por consiguiente sin pensar en Thompson. Ese cretino se ha incorporado al monumento y se perpetúa con él. ¡Qué digo! Lo anula con el esplendor de sus letras gigantescas [...] Todos los imbéciles son más o menos unos Thompson de Sunderland. En la vida, ¿cuántos no se encuentran en los más bellos lugares y en los rincones más vírgenes? [...] Viajando te los encuentras mucho, y nosotros ya tenemos en nuestro recuerdo una bonita colección; pero, como pasan rápido, son divertidos. No ocurre como en la vida ordinaria, donde acaban por ponerte rabioso».

Sin embargo, nada de esto significa que hayamos juzgado de manera equivocada la atracción que Flaubert sentía por Egipto. Simplemente, venía a reemplazar una imagen absurdamente idealizada por una visión más realista que, pese a todo, seguía rezumando una profunda admiración; sustituía un flechazo juvenil por un amor bien informado. Irritado por la caricatura del turista decepcionado a la que le había reducido Du Camp, confesaría a Alfred le Poitevin: «Un burgués diría, "si vas, te desilusionará profundamente". Pero rara vez he experimentado yo la desilusión, pues pocas han sido mis ilusiones. ¡Qué estúpido es ese tópico que consiste en glorificar siempre la mentira y en declarar que la poesía vive instalada en la ilusión!».

Se preocupó de precisarle a su madre lo que le había reportado aquel viaje: «Me preguntas si el Oriente está a la altura de lo que yo me imaginaba. A la altura, sí, y además supera con amplitud lo que suponía. He encontrado dibujado nítidamente lo que para mí era brumoso».

Cuando llegó el momento de partir de Egipto, Flaubert estaba sumamente turbado. «¿Cuándo volveré a ver una palmera? ¿Cuándo volveré a montar un dromedario?», se preguntaba. Y, durante el resto de su vida, su mente retornaría una y otra vez a aquel país. En 1880, unos días antes de morir, le contó a su sobrina Caroline: «Llevo dos semanas secuestrado por el anhelo de ver una palmera erguida contra el cielo azul y de oír el castañeteo del pico de una cigüeña en lo alto de un minarete».

Diríase que la relación de Flaubert con Egipto, que se prolonga a lo largo de toda su vida, es una invitación a profundizar y a respetar la atracción que sentimos por ciertos países. Desde su adolescencia en adelante, Flaubert insistía en que no era francés. Su odio hacia su país y hacia su gente era tan profundo que ridiculizaba su propia condición civil. De hecho, llegó a proponer un nuevo modo de asignar la nacionalidad: no de acuerdo con el país en el que uno había nacido o al que pertenecía su familia, sino de acuerdo con los lugares por los que uno se sentía atraído. En este sentido, no podía por menos de ser lógica su pretensión de hacer extensiva al género y a la especie esta concepción más flexible de la identidad, hasta el extremo de declarar, llegado el caso, que, contra lo que pudiese parecer, él era en realidad una mujer, un camello y un oso. «Quiero comprarme un hermoso oso, un cuadro de uno que colgaré enmarcado en mi habitación con la leyenda *Retrato de Gustave Flaubert*, con el fin de sugerir mi talante moral y mis hábitos sociales.»

El primer desarrollo, por parte de Flaubert, de la idea de que pertenecía a algún lugar diferente de Francia, aparece en una carta escrita en sus años escolares, a su regreso de unas vacaciones en Córcega: «Me horroriza haber vuelto a este maldito país en el cual se ve brillar el sol en el cielo prácticamente con la misma frecuencia con la que se descubre un diamante en el trasero de un cerdo. No doy una mierda por Normandía ni por *la belle France* [...] Tengo la impresión de que los vientos me han transplantado a este lodazal; seguramente nací en otra parte. Siempre he tenido una suerte de recuerdos o intuiciones de costas perfumadas y mares azules. Nací para ser emperador de la Cochinchina, para fumar en pipas de cien pies, para tener seis mil esposas y mil cuatrocientos efecos, cimitarras para rebanar las cabezas de dudoso aspecto, caballos húmedos, piscinas de mármol [...]».

Por más que la alternativa a *la belle France* resultara impracticable, el principio que subyace a la citada carta, la impresión de haber sido transplantado por los vientos, se reiteraría de forma más razonada en su madurez. A su regreso de Egipto, Flaubert intentaría explicar su teoría de la identidad nacional, aunque no de la especie o del género, a Louise Colet («mi sultana»): «En cuanto a la idea de patria, es decir, de una porción de terreno dibujada en un mapa y separada de las demás por una raya roja o azul, no me interesa; la patria es para mí el país que amo, es decir, aquel con el que sueño, en donde me encuentro bien. Soy tan chino como francés y no me alegro de nuestras victorias sobre los árabes, más bien me entristezco con sus reveses. Amo a ese pueblo áspero, persistente y vivaz, último ejemplo de las sociedades primitivas y que, en su descanso del mediodía, tendido a la sombra bajo el vientre de sus camellas, se burla -mientras fuma una pipa turca- de nuestra gran civilización, que se estremece de rabia por ello».

Louise respondió que le parecía absurdo pensar en Flaubert como chino o como árabe, de modo que, en otra carta escrita algunos días después, el novelista volvió a la carga con mayor vehemencia e irritación aún: «No me siento más moderno que antiguo, ni más francés que chino, y la idea de patria -es decir, la obligación en que nos hallamos de vivir en un rincón de la tierra señalado en el

mapa en color rojo o azul, y de odiar los demás lugares marcados con verde o negro- siempre me pareció estrecha, limitada y de una feroz estupidez. Soy el hermano en el Señor de todo cuanto vive, de la jirafa y del cocodrilo tanto como del hombre, y me siento conciudadano de todos los que residen en este gran hotel de alquiler que es el Universo».

Sin haberlo elegido, al nacer todos hemos sido diseminados por el viento en algún país pero, al igual que Flaubert, en la edad adulta se nos otorga la libertad de recrear imaginativamente nuestra identidad en consonancia con nuestras auténticas lealtades. Cuando nuestra nacionalidad oficial nos produce hastío (del *Diccionario de prejuicios* de Flaubert: «*Francés*: ¡Ah, qué orgulloso está uno de ser francés, cuando mira la columna!

[\[4\]](#)»), podemos replegarnos en las dimensiones de nuestro propio ser que tienen más de beduino que de normando, que se deleitan atravesando a camello un *kabmsiri*

[\[5\]](#), sentándose en cafés junto a asnos cagones y participando en lo que Edward Lañe llamara «conversaciones licenciosas».

Al ser preguntado de dónde era, Sócrates no respondía que de Atenas sino del mundo. Flaubert era de Rouen (en sus crónicas juveniles, un lugar que se ahogaba en «*merde*» y en el que los iudadanos decentes «se matan a pajas» para huir del tedio dominical) y, sin embargo, *Abu chenep*, el padre del bigote, podía haber respondido que quizás también un poco de Egipto.

Capítulo IV: Curiosidad

Lugares

Madrid

Guía

Alexander van Humboldt

1.

En primavera, me invitaron a participar en un congreso de tres días en Madrid, programado para acabar la tarde de un viernes. Como era mi primera visita a la ciudad y en varias ocasiones me habían hablado de su atractivo, que al parecer no se limitaba a sus museos, decidí prolongar mi estancia unos cuantos días. Mis anfitriones me habían reservado una habitación en un hotel situado en una amplia y arbolada avenida en el sudeste de la ciudad. Daba sobre un patio al que salía de vez en cuando un hombre de corta estatura, con un cierto parecido con Felipe II, para fumar un cigarrillo mientras golpeaba con el pie la puerta de acero que debía de acceder a un sótano. La noche del viernes me retiré temprano a mi habitación. No había comunicado a mis anfitriones que me quedaría el fin de semana, por miedo a forzar una hospitalidad poco entusiasmada que no beneficiaría a ninguna de las partes. Pero aquella decisión implicaba quedarme sin cenar ya que, en el camino de regreso al hotel, me di cuenta de mi excesiva timidez como para aventurarme a entrar en solitario en cualquiera de los restaurantes de la zona, oscuros y revestidos de madera, muchos de ellos con un jamón colgado del techo, en los que me arriesgaba a convertirme en objeto de curiosidad y de lástima. Así que me comí una bolsa de patatas fritas picantes del minibar y, después de ver las noticias en la televisión por satélite, caí dormido.

A la mañana siguiente sentí que despertaba de un profundo letargo, como si mis venas se hubieran encenagado con azúcar o con arena fina. La luz del sol atravesaba las cortinas rosas y grises forradas de plástico, y se oía el tráfico de la avenida. Sobre el escritorio había varias revistas ofrecidas por el hotel con información sobre la ciudad y dos guías turísticas que había traído de casa. Cada una a su manera, conspiraban para sugerir que un fenómeno excitante y variopinto llamado Madrid aguardaba a ser descubierto allí afuera, con todos sus monumentos, iglesias, museos, fuentes, plazas y calles comerciales. Y, sin embargo, todos estos elementos, de los que tanto había oído hablar y que tenía el privilegio de poder ver, no lograban provocar en mí sino una amalgama de apatía y de incomodidad suscitada por el contraste entre mi propia indolencia y el presumible entusiasmo del visitante habitual. Me embargaba el irresistible deseo de quedarme en la cama y, a ser posible, coger pronto un vuelo de regreso a casa.

2.

En el verano de 1799, un alemán de veintinueve años llamado Alexander von Humboldt zarpó del

puerto español de La Coruña, dispuesto a emprender una expedición de exploración del continente sudamericano.

«Desde mi temprana juventud alentó en mí el afanoso deseo de recorrer tierras lejanas, poco visitadas por europeos -recordaría más tarde-. El estudio de los mapas y el examen de los libros de viajes me provocaban una secreta fascinación que a veces llegaba a ser casi irresistible.» El joven alemán tenía el perfil idóneo para dar rienda suelta a su fascinación. Aparte de un vigoroso físico, contaba con sólidos conocimientos de biología, geología, química, física e historia. En sus años de estudiante en la Universidad de Gotinga, había trabado amistad con Georg Forster, el naturalista que había acompañado al capitán Cook en su segunda expedición, y se había adiestrado en el arte de clasificar especies animales y vegetales. Desde el fin de sus estudios, Humboldt venía tanteando oportunidades de viajar a algún lugar remoto y desconocido. Los planes de ir a Egipto y a La Meca se habían desbaratado en el último momento pero, en la primavera de 1799, Humboldt había tenido la fortuna de conocer al rey Carlos IV de España y había logrado convencerle para que apoyara su expedición a Sudamérica.

Humboldt permanecería cinco años fuera de Europa. A su regreso, se afincó en París y, a lo largo de los veinte años siguientes, fue publicando una crónica de sus viajes en treinta volúmenes, bajo el título de *De! Orinoco ai Amazonas. Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. La extensión de la obra da idea de la magnitud de sus hallazgos. Analizando dichos logros, Ralph Waldo Emerson llegaría a la conclusión de que «Humboldt fue uno de esos prodigios del mundo, como Aristóteles, como Julio César, como el Admirable Críhton, que surgen de vez en cuando como para mostrarnos las posibilidades de la mente humana, la fuerza y la envergadura de nuestras facultades; fue, en suma, un hombre universal».

Por la época en que Humboldt zarpó de La Coruña, los europeos desconocían todavía buena parte de Sudamérica. Vespucio y Bougainville habían recorrido las costas del continente, La Condamine y Bouguer habían inspeccionado los to-^{*}rrentes y las montañas del Amazonas y del Perú, pero aún no se disponía de mapas precisos y escaseaba la información geológica y botánica, así como la referida a la vida de la población indígena. Humboldt puso fin a esta precaria situación. Recorrió 15.000 kilómetros de la costa septentrional y del interior y, en el camino, recogió 1.600 plantas e identificó 600 nuevas especies. Rectificó el mapa de Sudamérica basándose en mediciones tomadas con cronómetros y sextantes de precisión. Investigó el magnetismo terrestre y fue el primero en descubrir que la atracción magnética disminuye cuanto más nos alejamos de los polos. Suministró los primeros informes sobre el gomero y el quino. Cartografió los torrentes que conectan las cuencas fluviales del Orinoco y el río Negro. Midió los efectos de la presión atmosférica y la altitud sobre la vegetación. Estudió los rituales de parentesco de los pobladores de la cuenca amazónica y teorizó acerca de las conexiones entre geografía y caracteres culturales. Comparó la salinidad'. del agua en el Pacífico y en el Adántico y concibió la idea de las corrientes marinas, percatándose de que la temperatura del mar depende más de las corrientes que de la latitud.

Su primer biógrafo, F. A. Schwarzenberg, escogió como subtítulo para su vida de Humboldt *Lo que puede lograrse en una vida*, y sintetizó las áreas de su extraordinaria curiosidad:

1. El conocimiento de la tierra y de sus habitantes. 2. El descubrimiento de las leyes supremas de la naturaleza, que gobiernan el universo, los hombres, animales, plantas y minerales. 3. El

descubrimiento de nuevas formas de vida. 4. El descubrimiento de territorios sólo imperfectamente conocidos hasta entonces, junto con sus diversas producciones. 5. El conocimiento de nuevas especies de la raza humana, de sus costumbres, su lengua y los rasgos históricos de su cultura.

E A. Schwarzenberg, *Lo que puede lograrse en una vida*

Lo que puede lograrse en una vida -pero rara vez o jamás se consigue.

3.

Finalmente, la responsable de mi viaje de exploración por Madrid fue una mujer de la limpieza.

Por tres veces irrumpió en mi habitación pertrechada de una escoba y un cubo con productos de limpieza y, al advertir un bulto entre las sábanas, exclamó con voz de alarma teatral «¡hola, perdone!

[161](#), antes de volver a marchar, asegurándose de hacer chocar estrepitosamente sus utensilios contra la puerta al cerrarla de golpe. Para no presenciar por cuarta vez semejante aparición, me vestí, pedí chocolate con churros en el bar del hotel y me dirigí hacia una parte de la ciudad identificada por una de mis guías con el nombre de «Madrid antiguo»:

Cuando en 1561 Felipe II escogió Madrid como su capital, esta era una pequeña ciudad castellana con una población de apenas 20.000 habitantes. En los años siguientes se convertiría en el centro neurálgico de un poderoso imperio. Empezaron a multiplicarse las callejuelas con casas e iglesias medievales por detrás de la fortaleza árabe, más tarde reemplazada por un palacio gótico y finalmente por el actual palacio borbónico, el palacio Real. La ciudad del siglo XVI se conoce como el «Madrid de los Austrias» en referencia a la dinastía de los Habsburgo. En aquella época se fundaron monasterios y se construyeron iglesias y palacios. En el siglo XVII se incorporó la plaza Mayor y la puerta del Sol se convirtió en el centro geográfico y espiritual de España.

Me planté en la esquina de la calle de Carretas y la puerta del Sol, una anodina encrucijada con forma de media luna, en el medio de la cual Carlos III (1759-1788) se sienta a horcajadas sobre su caballo. Era un día soleado y los ejércitos de turistas se detenían para hacer fotografías y escuchar a sus guías. Con creciente ansiedad me preguntaba: «¿Qué tengo que hacer?, ¿en qué he de pensar?».

4.

Humboldt no se vio acosado por estos interrogantes. Allá donde iba, su misión era inequívoca: descubrir hechos, para lo cual debía llevar a cabo experimentos.

Sus investigaciones sobre el mundo de lo fáctico habían arrancado ya en el barco que le llevaba a Sudamérica. Se dedicó a medir la temperatura del agua marina cada dos horas desde España hasta el destino del barco, Cumaná, en la costa de Nueva Granada (Venezuela). Tomó lecturas de su sextante y registró las diferentes especies marinas que vio o capturó en una red que había colgado de la popa de la embarcación. Tan pronto puso el pie en Venezuela, emprendió el estudio de la flora de los alrededores de Cumaná. Las colinas de roca calcárea sobre las que se erigía la ciudad se hallaban recubiertas de cactus con forma de vela y de nopales cuyos tallos se bifurcaban como candelabros

revestidos de liquen. Una tarde, Humboldt midió un cactus (*Tuna macho*) y anotó su perímetro. Era de un metro y cincuenta y cuatro centímetros. Se pasó tres semanas midiendo muchas más plantas de la costa, para aventurarse luego hacia el interior de los montes selváticos de Nueva Andalucía. Llevaba consigo una muía que transportaba un baúl con un sextante, una aguja de inclinación, un instrumento para medir las variaciones magnéticas, un termómetro y un higrómetro de Saussure, que medía la humedad y estaba hecho de cerda y barba de ballena. Sacó buen partido de estos aparatos. En su diario escribió; «A medida que nos adentrábamos en la selva, el barómetro nos indicaba que ganábamos en altura. Aquí, los troncos de los árboles nos ofrecían un espectáculo característico: una especie herbácea de ramas en remolino trepa, como un bejuco, hasta una altura de 2,6 a 3,25 metros, formando sobre el camino guirnaldas, que se columpian con el impulso del viento. Hacia las tres de la tarde nos detuvimos en una pequeña meseta, llamada Quete-pe, situada a unos 370 metros sobre el mar. En ella hay varias chozas junto a una fuente cuya agua tiene entre los indígenas fama de ser muy fresca y sana. El termómetro señaló 28,7° C».

5.

Pero en Madrid ya se sabía todo y todo estaba medido. El lado norte de la plaza Mayor tenía una longitud de 101 metros y 52 centímetros. Fue construida en 1619 por Juan Gómez de Mora. La temperatura era de 18,5 grados centígrados, soplaban viento del oeste. La estatua ecuestre de Felipe III que se erigía en pleno centro de la plaza Mayor tenía una altura de 5 metros y 43 centímetros y era obra de Giambologna y Pietro Tacca. La guía se revelaba a veces impaciente por presentar sus datos. Me remitió a la basílica de San Miguel, un edificio gris diseñado para repeler las miradas casuales de los transeúntes, y aleccionaba:

Obra de Bonavia, la basílica es una de las escasas iglesias españolas inspiradas por el barroco dieciochesco italiano. Su fachada convexa, diseñada como un juego de curvas interiores y exteriores, se halla ornada con elegantes estatuas. Sobre la puerta principal se aprecia un relieve de los santos Justo y Pastor a los que estuvo previamente consagrada la basílica. El interior es airoso y elegante, con una cúpula oval, bóvedas nervadas, comisas de mucho vuelo y profuso estucado.

Si mi nivel de curiosidad distaba tanto del de Humboldt, y si mi impulso de volver a la cama era tan fuerte, ello obedecía en parte a la cantidad de ventajas con las que se bendice a cualquier viajero embarcado en una misión de investigación de hechos y datos, a diferencia de una misión puramente turística.

Los hechos poseen utilidad. La medición de las dimensiones de la cara norte de la plaza Mayor se revelará útil para los arquitectos y los estudiosos de la obra de Juan Gómez de Mora. El conocimiento de la presión atmosférica un día de abril en pleno centro de Madrid será de utilidad para los meteorólogos. El descubrimiento de Humboldt de que el perímetro del cactus de Cumaná (*Tuna macho*) medía 1,54 metros resultaba de interés para los biólogos europeos, quienes jamás habían sospechado que los cactus alcanzaran semejante diámetro.

Y de la mano de la utilidad viene una audiencia aprobatoria. Cuando, en agosto de 1804, Humboldt regresó a Europa pertrechado de datos y hechos sudamericanos, fue encomiado y asediado por los colectivos interesados. Seis semanas después de su llegada a París, leyó su primera crónica

de viaje ante una audiencia que abarrotaba el Institut National. Informó a su auditorio acerca de la temperatura marina en las costas pacífica y atlántica de Sudamérica, así como de las diversas especies de monos que habitan las selvas. Destapó veinte cajas de especímenes fósiles y minerales, y muchos se apretujaron alrededor del estrado para verlos. La Oficina de Estudios de Longitud solicitó una copia de sus datos astronómicos y el Observatorio hizo lo propio con sus mediciones barométricas. Le invitaron a cenar Chateaubriand y madame de Staél, y logró ingresar en la elitista sociedad científica de Arcueil, entre cuyos miembros figuraban Laplace, Berthollet y Gay-Lussac. En Gran Bretaña, su obra fue leída por Charles Lyell y Joseph Hooker. Charles Darwin se aprendió de memoria partes significativas de sus hallazgos.

Al dar la vuelta alrededor de un cactus o introducir su termómetro en el Amazonas, la curiosidad del propio Humboldt debió estar gobernada por la conciencia de los intereses ajenos, la cual le animaría sin duda en esos inevitables momentos en los que amenazaban las náuseas o el letargo. Por suerte para él, casi todos los datos existentes sobre América del Sur eran falsos o dudosos. Cuando llegó navegando hasta La Habana en noviembre de 1800, descubrió que ni siquiera una base de tanta importancia estratégica para la marina española se había ubicado correctamente en el mapa. Desempaquetó sus instrumentos de medida y calculó la latitud geográfica correcta. Un agradecido almirante español le invitó a cenar.

6.

Sentado en un café de la plaza de la Provincia, reconocí la imposibilidad de llevar a cabo nuevos descubrimientos relativos a hechos empíricos. Mi guía me reafirmó en mi convicción con otra lección magistral:

La fachada neoclásica de la iglesia de San Francisco el Grande es obra de Sabatini, pero el edificio propiamente dicho, una construcción circular con seis capillas radiales y una gran cúpula de 33 metros (108 pies) de diámetro, es de Francisco Cabezas.

Cualquier cosa que aprendiera habría de justificarse en términos de beneficio personal, y no del interés ajeno. Mis descubrimientos estarían llamados a infundirme ánimo; deberían revelarse, de alguna forma, «estimulantes vitales».

El término es de Nietzsche. En el otoño de 1873, Friedrich Nietzsche compuso un ensayo en el que distinguía entre la recopilación de datos a la manera del explorador o el erudito y el manejo de datos bien conocidos en pro del enriquecimiento psicológico interno. En una actitud insólita para un profesor universitario, denigraba la primera actividad y alababa esta última. Titulando su ensayo *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Nietzsche arrancaba con la extraordinaria aserción de que la recopilación de datos de modo cuasicientífico era un afán vano. El auténtico reto consistía en usar los datos para estimular la «vida». Citaba a este respecto una sentencia de Goethe: «Me es odioso todo aquello que únicamente me instruye, pero sin acrecentar mi actividad o animarla de inmediato».

¿Qué querría decir eso de extraer de nuestros viajes conocimientos «para la vida»? Nietzsche brindaba algunas sugerencias. Imaginó una persona que, deprimida a la vista de la situación de la cultura alemana y de todo cuanto se llevaba a cabo para mejorarla, viajaba a una ciudad italiana,

como Siena o Florencia, donde descubriría que el fenómeno ampliamente conocido como «Renacimiento italiano» había sido obra, tan sólo, de un puñado de italianos que, con suerte, perseverancia y los mecenas adecuados, habían logrado transformar la mentalidad y los valores de toda una sociedad. Este turista aprendería a buscar en otras culturas «lo que fuera capaz una vez de dar una mayor dimensión y una realidad más hermosa al concepto de "hombre"». «De vez en cuando, algunos se despiertan de un modo tal que, en una mirada a la grandeza del pasado y fortalecidos por tal visión, se sienten tan animados como si la vida humana fuera un asunto grandioso.»

Nietzsche sugería un segundo tipo de turismo, en el que aprendemos cómo se han ido forjando en el pasado nuestras sociedades e identidades para granjearse un sentido de continuidad y pertenencia. La persona que practica esta clase de turismo «mira por encima de la vida efímera, curiosa e individual para sentirse dentro del espíritu de la casa, su generación, su ciudad». Puede contemplar edificios antiguos y sentir «ese gozo de no saberse mero producto de la arbitrariedad y de la contingencia, sino flor y fruto que ha crecido de un pasado, y, por tal razón, justificado en su existencia».

Para seguir la línea nietzscheana, la clave a la hora de contemplar una vieja construcción ha de residir nada más y nada menos en la idea de que «los estilos arquitectónicos son más flexibles de lo que parecen, como lo son también los usos a los que están destinados los edificios». Podemos contemplar el palacio de Santa Cruz («construido entre 1629 y 1643, este edificio es una de las joyas de la arquitectura de los Habsburgo») y pensar: «Si fue posible en aquella época, ¿por qué no habría de ser posible hoy algo semejante?». En lugar de 16.000 nuevas especies de plantas, bien podríamos retornar de nuestros viajes con toda una colección de pensamientos modestos y no encomiados, pero estimulantes para la vida.

7.

Había otro problema. Los exploradores que habían venido con anterioridad y descubierto datos habían establecido al mismo tiempo distinciones entre lo que era y lo que no era significativo; distinciones que, con el transcurso del tiempo, se habían petrificado en verdades casi inamovibles acerca de los valores de Madrid. La plaza de la Villa tenía una estrella, el palacio Real dos estrellas, el monasterio de las Descalzas Reales tres estrellas y la plaza de Oriente ninguna.

Tales distinciones no eran necesariamente falsas, pero su efecto era pernicioso. Allí donde las guías cantaban las alabanzas de un lugar, presionaban al visitante a participar de su autorizado entusiasmo; allí donde guardaban silencio, el deleite o el interés parecían injustificados. Mucho antes de visitar el monasterio de las Descalzas, de tres estrellas, conocía el entusiasmo oficial con el que debería armonizarse mi respuesta: «El convento más hermoso de España. Una gran escalera decorada con frescos conduce hasta la galería superior del monasterio, cuyas capillas son a cuál más suntuosa». Bien podía haber añadido la guía: y si algún turista no comparte esta opinión será porque tiene algún problema.

Humboldt no fue víctima de semejante intimidación. Eran pocos los europeos que habían atravesado las regiones por las que él viajó, circunstancia que propició una imaginativa libertad. Pudo decidir lo que le interesaba sin inhibiciones. Pudo crear sus propias escalas valorativas sin

necesidad de secundar o rebelarse deliberadamente contra las jerarquías establecidas por otros. Cuando llegó a la misión de San Fernando en el río Negro, en sus manos estaba la posibilidad de decidir que todo, o tal vez nada, era interesante. La aguja de su curiosidad se dejó orientar por su propio norte magnético y, sin que causase la menor sorpresa a los lectores de su *Viaje*, acabó por apuntar a las plantas. «En San Fernando nos sorprendió sobremanera la planta llamada *pibiguado* o *pinjad*, que confiere al paisaje un aire tan peculiar. Su tallo cubierto de espinas alcanza más de sesenta pies de altura», comenta al inicio de su enumeración de lo que le resultara interesante en San Fernando. A continuación, Humboldt midió la temperatura (mucho calor), luego advirtió que los misioneros vivían en atractivas casas cubiertas de bejuco y rodeadas de jardines.

Traté de imaginar una exploración de Madrid Ubre de inhibiciones: cómo habría clasificado sus vistas en función de una jerarquía subjetiva de intereses. Yo tenía niveles de interés de tres estrellas en la escasa presencia de verduras en la dieta española (en mi última comida como es debido, entre una serie de platos de carne, se colaron tan sólo unos pocos espárragos flácidos, como pasados por lejía y aparentemente de lata), así como en la aristocrática sonoridad de los largos apellidos del ciudadano de a pie (la profesora encargada de la organización del congreso contaba con toda una retahíla de apellidos conectados por «de» y «la», denominación que sugería un castillo ancestral con fieles sirvientes, un viejo pozo y un escudo de armas, y contrastaba con la realidad de su vida: un Seat Ibiza polvoriento y un estudio cerca del aeropuerto). Me interesaba la pequeñez de los pies masculinos y la actitud hacia la arquitectura moderna, patente en muchos de los barrios nuevos de la ciudad. Me refiero a que, al parecer, el atractivo de un edificio importaba menos que su ostensible modernidad, aun cuando ésta supusiera una espantosa fachada de color bronce, como si la modernidad fuese un bien ansiado que uno precisara en dosis extrafuertes con el fin de compensar el estatismo de los periodos precedentes. Todos estos asuntos habrían aparecido en mi lista subjetiva de cosas interesantes de Madrid si la brújula de mi curiosidad hubiera podido funcionar de acuerdo con su propia lógica, en lugar de ser dirigida por el inesperadamente poderoso campo de fuerza de un pequeño objeto verde llamado *Guía Mkhelin de Madrid*, que, entre otros objetivos, orientaba con resolución su aguja de la curiosidad hacia una escalera marrón en los resonantes corredores del monasterio de las Descalzas Reales.

8.

En junio de 1802, Humboldt escaló la que por entonces se tenía por la montaña más alta del mundo, el pico volcánico del monte Chimborazo de Perú, con una altura de 6.267 metros sobre el nivel del mar. -«Subíamos rodeados constantemente por las nubes -refirió-. En muchos sitios, el paso no tenía más de ocho o diez pulgadas de ancho. A nuestra izquierda se abría un precipicio de nieve cuya costra helada refulgía como vidrio. El ángulo de esta gélida cuesta era de treinta grados. A la derecha había un abismo terrible, de 800 a 1.000 pies de profundidad, en el cual se veían grandes masas de rocas.» A pesar del peligro, Humboldt no dejó de advertir elementos que habrían pasado desapercibidos al común de los mortales. «Habíamos visto unos cuantos líquenes rocosos más arriba de la línea nevada, a una altura de 16.920 pies. El último musgo verde lo observamos por debajo de los 2.600 pies. El señor Bonpland [su compañero de viaje] capturó una mariposa a una altura de

15.000 pies, y 1.600 pies más arriba se vio una mosca.»

¿Cómo llega a interesarse alguien en la altitud precisa en la que observa una mosca? ¿Cómo empieza a preocuparse del trozo de musgo que crece en una cresta volcánica de diez pulgadas de ancho? Semejante curiosidad distaba de ser espontánea; la preocupación de Humboldt tenía una larga historia. La mosca y el musgo atraían su atención porque estaban relacionados con cuestiones previas de mayor calado y más comprensibles para el profano.

Cabe concebir la curiosidad como compuesta por cadenas de pequeñas preguntas que se van propagando, a veces hasta muy lejos, a partir de un foco central integrado por un manojo de cuestiones categóricas y de envergadura. En la infancia nos preguntamos: «¿Por qué existen el bien y el mal?», «¿cómo opera la naturaleza?», «¿por qué yo soy yo?». Si las circunstancias y el temperamento lo permiten, durante la adultez seguimos edificando sobre estos interrogantes, nuestra curiosidad abarca regiones cada vez más vastas del mundo hasta que, en un determinado momento, podemos alcanzar ese costoso estadio en el que nada nos aburre. Las grandes cuestiones categóricas llegan a conectarse a otras menores, esotéricas en apariencia. Acabamos por preguntarnos acerca de las moscas en las laderas de las montañas o sobre un determinado fresco en la pared de un palacio del siglo XVI. Empezamos a preocuparnos de la política exterior de un monarca ibérico muerto hace mucho tiempo o del papel de la turba en la Guerra de los Treinta Años.

La concatenación de interrogantes que desembocara en la curiosidad de Humboldt acerca de una mosca en la cornisa de diez pulgadas del monte Chimborazo en junio de 1802 se remontaba muy atrás, a sus siete años, cuando siendo niño en Berlín visitó a unos parientes en otra parte de Alemania y se preguntó a sí mismo: «¿Por qué no crecen las mismas cosas en todos los sitios?». ¿Por qué había árboles en las cercanías de Berlín que no crecían en Baviera y viceversa? Su curiosidad se vio estimulada por otros. Pusieron a su servicio una biblioteca de obras sobre la naturaleza, un microscopio y tutores entendidos en botánica. En la familia llegó a ser conocido como «el pequeño químico» y su madre colgó los dibujos de plantas del muchacho en la pared de su propio despacho. En la época en la que partió para Sudamérica, Humboldt trabajaba en la formulación de las leyes de la configuración de la flora y la fauna por el clima y la geografía. Su talante investigador seguía anidando en su interior, si bien articulado en preguntas más sofisticadas, tales como «¿afecta la orientación norte a los heléchos?» y «¿hasta qué altitud logrará sobrevivir una palmera?».

Al alcanzar el campamento base al pie del monte Chimborazo, Humboldt se lavó los pies, durmió una breve siesta para comenzar casi de inmediato con la redacción de su *Essai sur la géogra-phie desplantes*, en el cual definía la distribución de la vegetación a diferentes alturas y temperaturas. Estableció la existencia de seis zonas de altitud. Desde el nivel del mar hasta los 3.000 pies aproximadamente, crecían las palmeras y los bananos. Hasta los 4.900 pies se daban los heléchos y hasta los 9.200, los robles. Venían luego los arbustos de hoja perenne (*wintera, escalloniceae*) seguidos, en las cotas más elevadas, por dos zonas alpinas; entre los 10.150 y los 12.600 pies crecían hierbas, y entre 12.600 y 14.200 pies, hierbas y líquenes alpinos. Escribió con entusiasmo que resultaba bastante improbable encontrar moscas por encima de los 16.600 pies.

El entusiasmo de Humboldt da testimonio de lo importante que resulta atinar con la pregunta oportuna acerca del mundo. Puede marcar la diferencia entre la irritación con una mosca y el apresurado descenso de la montaña para ponerse a trabajar en el *Essai sur la géographie des plantes*.

Por desgracia para el viajero, pocos objetos se presentan acompañados de la interrogación capaz de suscitar el entusiasmo que merecerían. Lo más normal es que no se les adhiera nada, o bien que les acompañe lo que no debería. Mucho era lo que venía asociado a la basílica de San Francisco el Grande, sita en el extremo de la larga y transitada carrera de San Francisco, pero apenas contribuyó a despertar mi curiosidad.

Los muros y techos de la iglesia están decorados con frescos y cuadros del siglo xrx, con excepción de los de las capillas de San Antonio y San Bernardino, que datan del siglo xvilt. En el centro de la pared de la capilla de San Bernardino, primera capilla del ala norte, luce un San Bernardina de Siena predicando ante el rey de Aragón (1781), pintado por Goya en su juventud. Los sitiales del siglo XVI que amueblan la sacristía y la sala capitular proceden de la cartuja de El Paular, el monasterio cartujo cercano a Segovia.

La información no proporcionaba pista alguna sobre cómo puede suscitarse la curiosidad. Era tan muda como la mosca de la montaña de Humboldt. Para llegar a sentirse personalmente implicado con (más que culpablemente obediente hacia) «los muros y techos de la iglesia decorados con frescos y cuadros del siglo xix [...]», el viajero tendría que ser capaz de conectar estos datos, tan tediosos como una mosca, con una de las grandes preguntas categóricas en las que ha de anclarse la curiosidad genuina.

Para Humboldt la pregunta había sido: «¿A qué obedecen las variaciones regionales en la naturaleza?». Para alguien plantado ante la basílica de San Francisco el Grande, la pregunta podía ser algo así como «¿por qué han sentido las personas la necesidad de edificar iglesias?», o incluso «¿por qué adoramos a Dios?». Partiendo de una ingenuidad de este calibre, podría dispararse la cadena de la curiosidad, comportando preguntas tales como «¿por qué son distintas las iglesias en los diferentes lugares?», «¿cuáles han sido los estilos dominantes en las iglesias?» y «¿quiénes fueron los principales arquitectos y por qué lograron el éxito?». Sólo a través de semejante evolución paulatina de la curiosidad gozará el viajero de la oportunidad de acoger con algo distinto del aburrimiento o la desesperación la noticia de que la imponente fachada neoclásica de la iglesia es obra de Sabatini.

Uno de los peligros de viajar estriba en que vemos las cosas a destiempo, antes de haber tenido ocasión de forjar la receptividad necesaria, con lo que la información novedosa se antoja tan inútil y fugitiva como las cuentas de un collar a falta de cadena que las conecte.

El riesgo se acentúa con la geografía. Me refiero al modo en que las ciudades contienen edificios o monumentos que apenas distan unos metros en el espacio, pero leguas en cuanto a lo que ¡ se precisaría para apreciarlos. Cuando viajamos a un sirio que no volveremos a tener ocasión de visitar, nos sentimos obligados a admirar una secuencia de cosas sin más conexión que la geográfica, y cuya adecuada comprensión requeriría cualidades difícilmente poseídas por una misma persona. En una calle se espera que sintamos curiosidad por la arquitectura gótica y, en la calle contigua, por la arqueología etrusca.

A quien visita Madrid se le pide que se interese por el Palacio Real, una residencia real dieciochesca, afamada por sus cámaras decoradas con elementos chinescos de un lujoso rococó a cargo del diseñador napolitano Gasparíni y, unos instantes después, por el Centro de Arte Reina Sofía, una enalorada galería consagrada al arte del siglo XX, cuya atracción principal es el *Guernica* de Picasso. Sin embargo, la progresión natural para alguien que profundice en su apreciación de la arquitectura real del siglo XVIII supondría ignorar la mencionada galería para encaminarse en su lugar a los palacios de Praga y San Petersburgo.

El viaje desvirtúa nuestra curiosidad en virtud de una superficial lógica geográfica, tan superficial como si en un curso universitario se prescribiesen los libros en función de su tamaño y no de su materia.

10.

Hacia el final de su vida, lejanas ya en la memoria sus aventuras sudamericanas, Humboldt se lamentaba, con una mezcla de orgullo y autocompasión, en los siguientes términos: «La gente dice con frecuencia que manifiesto curiosidad por demasiadas cosas a la vez: botánica, astronomía, anatomía comparada. ¿Mas cabe impedir a alguien que albergue el deseo de conocer y abarcar todo cuanto le rodea?».

Ni que decir tiene que no podemos impedirselo; la palmadita en la espalda parecería una reacción más apropiada. Pero puede que la admiración por su viaje no evite una cierta simpatía hacia aquellos que, en ciudades fascinantes, se han sentido invadidos en alguna ocasión por el deseo de quedarse en la cama y coger el siguiente vuelo de vuelta a casa.

Tercera parte: Paisaje

Capítulo V: Campo y ciudad

Lugares

Distrito de los Lagos

Guía

William Wordsworth

1.

Partimos de Londres en un tren de la tarde. Había quedado en encontrarme con M bajo el panel de salidas de la estación de Euston. Viendo al gentío bajar por las escaleras automáticas hasta el vestíbulo, me parecía milagroso encontrarla en medio de tanta gente. Por otro lado, la necesidad de encontrarla justamente a ella se me antojaba un claro testimonio de las extrañas veleidades del deseo.

Nuestro viaje discurría por la columna vertebral de Inglaterra y, al caer la noche, el campo comenzó a insinuarse aunque, de manera gradual, todo cuanto podíamos ver era nuestro propio rostro en las ventanillas, convertidas en grandes espejos negros. Algo más arriba de Stoke-on-Trent fui hasta el coche restaurante sintiendo una vez más, en mi camino a través de una serie de vagones que se tambaleaban como si estuviese borracho, ese particular entusiasmo causado por la perspectiva de comer algo cocinado en un tren en marcha. El reloj del microondas emitía un pesado sonido mecánico, a la manera de un detonador en una vieja película de guerra. Sonó luego un débil timbre en señal de que mi perrito caliente estaba listo, en el preciso instante en que el tren travesaba un paso a nivel, tras el cual alcancé a vislumbrar la sombra de un grupo de vacas.

A punto estaban de dar las nueve cuando llegamos a la estación de Oxenholme, que tiene el sobrenombre de «Distrito de los Lagos». Pocos fueron los que se apearon con nosotros, y anduvimos en silencio por el andén, visible nuestro aliento en el frío de la noche. Dentro del tren veíamos a los pasajeros que dormitaban o leían. Para ellos, el Distrito de los Lagos sería una parada de tantas, un lugar al que volver la vista durante unos instantes tras levantarla del libro y percatarse de las jardineras de hormigón dispuestas simétricamente a lo largo del andén, comprobar el reloj de la estación y dejar escapar, acaso, un desinhibido bostezo antes de que el tren de Glasgow se sumergiera de nuevo en la oscuridad y ellos en el siguiente párrafo.

La estación estaba desierta, aunque no siempre debía de ser ése el caso, pues muchos de los indicadores estaban subtítulos en japonés. Habíamos llamado desde Londres para alquilar un coche y lo encontramos al final de un aparcamiento bajo una farola. En la compañía de alquiler se habían agotado los modelos pequeños que habíamos solicitado y, en su lugar, nos facilitaron un enorme sedán familiar color vino, que tenía un intenso olor a coche nuevo y una inmaculada tapicería gris, surcada por las marcas aún visibles de una aspiradora.

2.

Las motivaciones inmediatas de nuestro viaje eran personales. No obstante, también cabía entroncarlas con un movimiento histórico más vasto, que bien podía remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII, cuando los habitantes de las ciudades comenzaron por vez primera a ser numerosos en viajar por el campo, en un empeño por recobrar la salud de su cuerpo y, lo que era más importante, la armonía de su alma. En 1700, el diecisiete por ciento de la población de Inglaterra y Gales vivía en una ciudad; en 1850, lo hacía el cincuenta por ciento y, hacia 1900, el setenta y cinco.

Condujimos rumbo al norte, hacia el pueblo de Troutbeck, algunos kilómetros por encima del lago Windermere. Habíamos reservado una habitación en una posada llamada «El Hombre Mortal». Habían arrimado dos camas estrechas con mantas sucias. El dueño nos mostró el cuarto de baño, nos advirtió de las elevadas tarifas telefónicas que, a juzgar por nuestra indumentaria y nuestros vacilantes ademanes en el mostrador de recepción, sospechaba que no podríamos permitirnos y, según marchaba, nos garantizó tres días con un tiempo perfecto y nos dio la bienvenida al Distrito de los Lagos.

Encendimos la televisión y encontramos noticias de Londres pero, después de unos instantes, la apagamos y abrimos la ventana. Afuera ululaba un búho, y pensamos en lo extraño de su presencia en el seno de la noche silenciosa.

Mi viaje hasta allí se debía en parte a un poeta. Aquella noche, en la habitación, leí otra sección del *Preludio* de Wordsworth. La portada de aquella edición en rústica estaba ilustrada con un retrato obra de Benjamín Haydon, que mostraba a un Wordsworth de semblante severo y entrado en años. Me lo calificó de sapo viejo y fue a darse un baño, aunque, más tarde, mientras se aplicaba crema facial junto a la ventana, recitó varios versos de un poema cuyo título había olvidado y que, según confesó, la había conmovido quizá más que nada de lo que jamás había leído:

Pues aunque el resplandor que fue tan vivo
hoy se mantenga oculto a mis miradas,
aunque no puedan ya volver las horas
de esplendor en la hierba
y de gloria en las flores,
no lloraremos, no; y encontraremos
fuerzas en lo que queda.

William Wordsworth,

Indicios de inmortalidad

en los recuerdos de la primera infancia

Nos acostamos y traté de seguir leyendo, si bien los intentos de concentrarme resultaron arduos una vez que descubrí en el cabecero un largo pelo rubio que no era ni de M ni tampoco mío, y que señalaba hacia los muchos huéspedes que nos habían precedido en El Hombre Mortal, una de las cuales estaría tal vez ahora en otro continente, sin saber que había dejado tras de sí una parte de sí misma. Con el sonido del búho allí afuera, caímos en un sueño espasmódico.

William Wordsworth nació en 1770 en la pequeña ciudad de Cockermouth, en el extremo norte del Distrito de los Lagos. En sus propias palabras, pasó «la mitad de su infancia en salvajes carreras por las montañas» y, si exceptuamos los interludios en Londres y Cambridge, y los viajes por Europa, vivió toda su vida en el Distrito de los Lagos, primero en la Casa de la Paloma, una modesta vivienda de piedra de dos pisos en la aldea de Grasmere, y luego, al crecer su fama, en una casa de más categoría en las proximidades de Rydal.

Y, casi a diario, daba tina larga caminata por las montañas o a orillas del lago. No se dejaba intimidar por la lluvia que, como él mismo admitía, tendía a caer en el Distrito de los Lagos «con un vigor y una perseverancia tales que bien podían evocar al decepcionado visitante aquellas trombas de agua que caían en los montes abisinios para abastecimiento anual del Nilo». Su conocido Thomas de Quincey calculaba que Wordsworth habría caminado a lo largo de su vida entre 280 y 288.000 kilómetros, lo que resultaba tanto más sorprendente habida cuenta de sus condiciones físicas. «Y es que, en conjunto, Wordsworth no era lo que se dice un hombre de buena constitución. Sus piernas eran objeto de mordaces condenas por parte de todas las expertas en piernas a las que escuché disertar sobre el asunto.» Por desgracia, proseguía De Quincey, «el efecto general causado por la persona de Wordsworth se revelaba aún peor en estado de movimiento ya que, de acuerdo con el comentario que tuve ocasión de oír en boca de mucha gente del campo, caminaba como una especie escarabajo que se desplaza mediante un movimiento oblicuo».

Serían estas zigzagueantes caminatas las que inspirarían a Wordsworth muchos de sus poemas, entre los que figuran *A una mariposa*, *Al cuclillo*, *A una alondra*, *A la margarita* y *A la pequeña celidonia*, poemas sobre fenómenos naturales a los que los poetas habían dedicado hasta entonces una mirada casual o ritualista, pero que Wordsworth convertía ahora en los más nobles motivos de su arte. El 16 de marzo de 1802, según el diario de su hermana Dorothy, testimonio del deambular de su hermano por el Distrito de los Lagos, Wordsworth cruzó un puente en el Agua de los Hermanos, un plácido lago próximo a Patterdale, y se sentó para escribir los siguientes versos;

El gallo canta,
fluye el riachuelo,
refulge el lago,
cantan avecillas,
reposa el campo
bajo el sol ardiente
hay alegría
en todas las montañas,
vida en las fuentes
y pequeñas nubes
desaparecen.
Reina el cielo azul.

¡La lluvia cesa y marchase a otro sirio!

WILLIAM WORDSWORTH, *Escrito en marzo*

Unas semanas después, el poeta se sorprendió movido a escribir a causa de la belleza de un nido de gorriones:

Cinco huevos azules veo ahora brillar,
pocos cuadros tan bellos cabría contemplar.
Pocas visiones serán tan placenteras
como el deleite de esta sencilla escena.
William Wordsworth

Una necesidad de manifestar su alegría que volvería a experimentar algunos veranos después al escuchar el canto de un ruiseñor:

¡Oh, ruiseñor!, bien se conoce que eres
un ser de ardiente corazón: tus notas
nos penetran adentro y más adentro,
tumultuosa e indómita armonía.
Cantas igual como si el dios del vino
te dictase una nueva Valentina.

[\[7\]](#)

William Wordsworth, *¡Oh, ruiseñor!*

No se trataba de formaciones azarosas del placer. A ellas subyacía una filosofía de la naturaleza bien desarrollada que, impregnando en su totalidad la obra de Wordsworth, formuló una teoría, original y sumamente influyente en la historia del pensamiento occidental, acerca de los requisitos de la felicidad y la génesis de nuestra infelicidad. El poeta propuso que la naturaleza, que consideraba compuesta, entre otros elementos, de aves, torrentes, narcisos y ovejas, se revelaba un correctivo indispensable para el daño psicológico infligido por la vida en la ciudad.

Su mensaje se topó al principio con una feroz resistencia. En su reseña de 1807 de los *Poemas en dos volúmenes* de Wordsworth, lord Byron se confesaba asombrado de que un hombre hecho y derecho pudiera escribir tales cosas sobre las flores y los animales. «¿Qué dirá cualquier lector salido de la guardería ante ñoñerías de tal calibre [...] imitación de esas nanas que apaciguaban en la cuna nuestro llanto?» La *Edinburgh Review* coincidía en declarar la poesía de Wordsworth «un ejercicio de absurdidad pueril» y se preguntaba si no se trataría de un intento deliberado del autor de convertirse en un hazmerreír. «La visión de una pala de jardín o de un nido de gorriones bien puede haber suscitado en Wordsworth una cadena de impresiones poderosas, pero es cierto que, para el común de los mortales, semejantes asociaciones siempre se antojarán forzadas, poco naturales y cogidas con alfileres. Todos se carcajean ante las *Estrofas elegiacas a un cochinillo*, *Un himno al día de la colada*, los *Sonetos a la abuela* o las *Odas pindáricas al pastel de grosella*; y, sin embargo, no parece fácil convencer de ello al señor Wordsworth.»

En las revistas literarias comenzaron a circular parodias de la obra del poeta:

Cuando una nube vi pensé para mí:
qué lindo consuelo ver así el cielo.

[\[8\]](#)

rezaba una.

¿Era un petirrojo lo que vi?
¿Era una paloma o un colibrí?

[\[9\]](#)

decía otra.

A Wordsworth no le molestaba. «No se preocupe por la recepción actual de estos poemas - aconsejaba a lady Beaumont-. Cuan poco importa si se compara con el destino que confío les ha de aguardar: el de servir de consuelo a los afligidos, añadir rayos de sol a la luz del día haciendo más feliz al feliz, enseñar al joven y al de cualquier edad a ver, pensar y sentir y, por ende, a hacerse virtuoso de manera más activa y contundente; tal es su misión, a la que confío darán fiel cumplimiento mucho después de que nosotros (es decir, todo cuanto en nosotros hay de mortal) nos deshagamos en nuestras tumbas.»

Erró tan sólo en lo referente al tiempo que llevaría. «Hasta 1820, el nombre de Wordsworth fue pisoteado», explicaba De Quincey, «desde 1820 hasta 1830 fue militante y, desde 1830 hasta 1835, ha sido triunfante». Se operó una paulatina pero radical transformación en el gusto. Los lectores dejaron gradualmente de carcajearse y aprendieron a ceder al hechizo de, e incluso a recitar de memoria, los himnos a las mariposas y los sonetos sobre las celidonias. La poesía de Wordsworth atraía a los turistas hacia los lugares que la habían inspirado. Se abrieron nuevos hoteles en Windermere, Rydal y Grasmere. Hacia 1845 se estimaba que en el Distrito de los Lagos había más turistas que ovejas. Gustaban de vislumbrar aquella zigzagueante criatura en su jardín de Rydal, y buscaban en las laderas de las colinas y en las orillas de los lagos aquellos parajes cuyo poder había descrito en verso el poeta. A la muerte de Southey en 1843, Wordsworth recibió el título de Poeta Laureado. En Londres, un grupo de amigos trazó los planes para rebautizar el Distrito de los Lagos como condado de Wordsworth.

En el momento de su muerte a los ochenta años, en 1850 (por aquel entonces la mitad de la población de Inglaterra y Gales era urbana), la opinión de los críticos solventes parecía simpatizar por doquier con la sugerencia de Wordsworth de que las excursiones frecuentes por la naturaleza constituían un antídoto necesario para los males de la ciudad.

4.

Las quejas iban dirigidas en parte contra el humo, la congestión, la pobreza y la fealdad de las ciudades, pero la limpieza del aire y la reconstrucción de los barrios bajos no habrían bastado por sí

mismas para erradicar la crítica de Wordsworth. Y es que lo que le preocupaba no era tanto el efecto de las ciudades sobre nuestra salud como sobre nuestro espíritu.

El poeta acusaba a las ciudades de alimentar una pléyade de emociones destructoras de la vida: la ansiedad acerca de nuestra posición en la jerarquía social, la envidia ante el éxito ajeno, el orgullo y el deseo de brillar a los ojos de los extraños. Alegaba que los habitantes de las ciudades carecían de perspectiva, se hallaban esclavizados por lo que se comentaba en la calle o a la hora de la cena. Por muy abastecidos que estuvieran, poseían un incesante deseo de cosas nuevas, que no precisaban de manera genuina y que jamás les granjearían la felicidad. Y en esta ansiosa y abarrotada esfera parecía más difícil que en una granja aislada entablar relaciones sinceras con los demás. «Un pensamiento me embargaba», escribía Wordsworth sobre su residencia londinense, «cómo era posible que hasta los vecinos puerta con puerta fuesen extraños e ignorasen incluso el nombre del otro».

Varios meses antes de mi viaje al Distrito de los Lagos, afligido por algunos de estos males, emergía yo de una reunión celebrada en el centro de Londres; ese «turbulento mundo / de hombres y de cosas» (*Preludio*). Cuando caminaba alejándome de aquel lugar, presa de la envidia y preocupado por mi posición, me descubrí inesperadamente aliviado por la visión de algo grande sobre mi cabeza que, a pesar de la oscuridad, traté de fotografiar con una cámara de bolsillo, y que sirvió para llevarme a casa, como sólo rara vez hiciera antes, ese poder redentor de las fuerzas naturales del que tanto se ocupara la poesía de Wordsworth.

La nube había atravesado flotando aquella parte de la ciudad hacía tan sólo unos minutos y, con el fuerte viento del oeste, no permanecería demasiado tiempo sobre ella. Las luces de las oficinas circundantes teñían los bordes de la nube de un naranja fluorescente casi decadente, cual solemne anciano engalanado con festivos atuendos. Y, sin embargo, su granítico centro gris atestiguaba sus orígenes en la pausada interacción del aire y el mar. Pronto sobrevolaría los campos de Essex, luego los pantanos y las refinerías de petróleo, para dirigirse después hacia las rebeldes olas del mar del Norte.

Fija mi mirada en aquella aparición mientras caminaba hacia la parada de autobús, sentí amainar mis ansiedades. Volvieron a mi mente palabras compuestas en cierta ocasión por el zigzagueante poeta en honor de un valle gales.

[...] [la Naturaleza]

a nuestra mente puede hasta tal punto darle forma interior e impresionarnos con calma y con belleza y alimento de pensamientos elevados que ni lenguas malvadas, ni juicios temerarios, ni burlas egoístas, ni saludos vados de su afecto, ni el tedioso intercambio de la vida, contra nosotros podrán prevalecer, ni la fe perturbar, que cuanto vemos colmado está de bendición en ella.

WILLIAM WORDSWORTH, *Versos escritos unas millas más arriba de Tintern Abbey al visitar de nuevo las orillas del Wye en una excursión*

5.

En el verano de 1798, Wordsworth y su hermana se fueron de vacaciones a caminar por el valle Wye de Gales, en el que William experimentó una momentánea revelación referente al poder de la

naturaleza que resonaría en su poesía para el resto de su vida. Era su segunda visita al valle; lo había recorrido cinco años atrás y, en el periodo intermedio, había sufrido una serie de experiencias desgraciadas. Había pasado tiempo en Londres, ciudad que le resultaba temible, sus concepciones políticas se habían visto alteradas por la lectura de Godwin, había transformado su sentido de la misión del poeta gracias a su amistad con Coleridge y había viajado por una Francia revolucionaria, asolada por el Gran Terror de Robespierre.

De regreso en Wye, Wordsworth encontró un paraje elevado, se sentó bajo un sicómoro, dirigió su mirada al valle con su río, sus peñascos, sus setos y sus bosques, y le sobrevino la inspiración para escribir acaso el más grande de sus poemas. Al menos, «que yo recuerde, ninguno de mis poemas fue compuesto bajo circunstancias más placenteras», explicaría más tarde refiriéndose a sus *Versos escritos unas millas más arriba de Tintern Abbey*, subtitulados *Al visitar de nuevo las orillas del Wye en una excursión, 13 de julio de 1798*, una oda a las facultades restauradoras de la naturaleza:

A través de una ausencia larga estas hermosas formas no han sido para mí lo mismo que a los ojos de un ciego es un paisaje. A menudo, solo en habitaciones solitarias, entre el clamor de villas y ciudades, les he debido, en horas de cansancio, las dulces sensaciones que siéntense en la sangre y siéntense, también, en el corazón y hasta mi pensamiento, en su pureza, pasan; reconstrucción tranquila y sentimientos de placer no evocado.

William Wordsworth, *Versos escritos unas millas más arriba de Tintern Abbey al visitar de nuevo las orillas del Wye en una excursión*

La dicotomía de la ciudad y el campo constituía el motivo central del poema, con la reiterada invocación de éste como contrapunto de la perniciosa influencia de aquélla:

con todo, cuan a menudo
entre la oscuridad y entre las muchas formas
que de la triste luz alcanza el día, cuando
en medio del bullicio, la inquietud
del mundo sin provecho y sin fiebre,
sobre mi corazón tanto han pesado
¡Cuan a menudo, silvano Wye,
he regresado a ti en mi pensamiento,
a ti, que entre los bosques vas errante!
¡Cuánto ha volado, a tí, mi ensoñación!
WILLIAM WORDSWORTH, *Versos escritos unas millas más arriba de Tintern Abbey al visitar de nuevo las orillas del Wye en una excursión*

Expresión de gratitud recurrente en el *Preludio*, en el que el poeta volvía a reconocer su deuda con la naturaleza, por permitirle habitar en ciudades sin sucumbir a las emociones fundamentales que,

a su juicio, éstas solían alimentar:

Si, al mezclarme con el mundo, me contento
con mis modestos placeres, y he vivido
[...] apartado
de las nimias enemistades y los bajos deseos,
¡os los debo a vosotros [...]
vientos y sonoras cataratas, a vosotras,
montañas, a ti, Naturaleza!
WILLIAM WORDSWORTH

6.

¿Por qué? ¿Por qué la proximidad a una catarata, una montaña o cualquier otro elemento de la naturaleza habría de volverle a uno menos susceptible de experimentar «enemistades y bajos deseos» que la proximidad a las calles abarrotadas?

El Distrito de los Lagos ofrecía algunas sugerencias al respecto. M y yo nos levantamos temprano en nuestra primera mañana y bajamos a la sala de El Hombre Mortal en la que se servía el desayuno, que estaba pintada de rosa y daba sobre un valle exuberante. Llovía intensamente, pero el propietario nos aseguró, antes de servirnos gachas de avena e informarnos de que los huevos supondrían un precio extra, que se trataba de un chaparrón pasajero. En un radiocasete sonaba música de flauta peruana, salpicada con acordes del *Mesías* de Hendel. Después de desayunar, preparamos una mochila y condujimos hasta la ciudad de Ambleside, donde hicimos algunas compras para nuestra caminata; una brújula, un portamapas impermeable, agua, chocolate y bocadillos.

Pese a su pequeño tamaño, Ambleside tenía el bullicio de una metrópoli. Los camiones descargaban ruidosamente sus mercancías fuera de los comercios, por todas partes había carteles anunciadores de restaurantes y hoteles y, aunque todavía era temprano, los salones de té estaban llenos. En los expositores de los quioscos de prensa, los periódicos se hacían eco de la evolución más reciente de un escándalo político londinense.

Unos cuantos kilómetros al noroeste de la ciudad, en el valle del Gran Langdale, se transformaba la situación. Por vez primera desde nuestra llegada al Distrito de los Lagos, nos adentrábamos en un paisaje profundamente campestre, en el que la naturaleza resultaba más evidente que la mano humana. Había robles a ambos lados del camino. Cada uno de ellos se erguía lejos de la sombra de su vecino, en campos tan apetecibles para las ovejas que los habían devorado hasta reducirlos a un césped perfecto. Eran robles de noble porte, no arrastraban sus ramas por el suelo como los sauces ni tenían sus hojas el aspecto desaliñado de ciertos álamos que, vistos de cerca, parecían haberse despertado en mitad de la noche sin tiempo de peinarse. Los robles cobijaban en estrecha unión sus ramas inferiores mientras que las superiores progresaban ordenadamente paso a paso, conformando un rico follaje verde en un círculo casi perfecto, cual arquetípico árbol dibujado por un niño.

La lluvia, que continuaba cayendo sin la menor vacilación a pesar de las promesas del dueño de la pensión, nos permitió hacernos una idea de la concentración de robles. Desde debajo de su húmedo dosel, podía oírse caer la lluvia sobre cuarenta mil hojas, creando un armónico tamborileo

que variaba de tono según chorrease el agua sobre una hoja grande o pequeña, alta o baja, cargada o no con agua acumulada. Los árboles formaban una imagen de complejidad organizada: las raíces absorbían del suelo pacientemente las sustancias nutritivas, las capilaridades de sus troncos impulsaban agua veinticinco metros hacia arriba, cada rama tomaba lo suficiente, mas no demasiado para las necesidades de sus propias hojas, y cada hoja contribuía al mantenimiento del todo. Los árboles eran también imagen de la paciencia pues, lo mismo aquella lluviosa mañana que las muchas que seguirían, permanecerían expuestos a merced de los elementos sin proferir lamento alguno, adaptándose a la paulatina mudanza de las estaciones, sin reaccionar ante la tormenta con mal genio ni con el deseo de emprender una impetuosa expedición desde su enclave hasta un valle diferente; satisfechos de mantener sus esbeltos dedos hincados en las profundidades del suelo húmedo, a varios metros de su tronco central y lejos de las más altas hojas que soportaban en sus palmas el agua de lluvia.

Wordsworth disfrutaba sentado bajo los robles, escuchando la lluvia o contemplando los rayos de sol que quebraban sus hojas. La paciencia y la dignidad que descubrió en los árboles se le antojaron características de las obras de la naturaleza, cuya persistencia era digna de admiración:

Ante la mente embriagada de los objetos presentes y de la bulliciosa danza de las cosas efímeras, el sobrio espectáculo de los objetos que perduran.

Sugería que la naturaleza habría de adiestrarnos para buscar en la vida y en nuestros semejantes «cuanto de deseable y bueno existe». Era una «imagen de la recta razón» capaz de atemperar los tortuosos impulsos de la vida urbana.

La aceptación incluso parcial de las tesis de Wordsworth puede requerir la aceptación de un principio previo: que nuestra identidad es maleable en mayor o menor grado; que cambiamos en función de aquéllos, y a veces *aquello*, con quienes estamos. La compañía de ciertas personas estimula nuestra generosidad y nuestra sensibilidad, mientras la de otras exacerba nuestra competitividad y nuestra envidia. La obsesión de A por el status y la jerarquía puede llevar a B, de manera prácticamente imperceptible, a preocuparse por su propia relevancia. Las bromas de A pueden alentar calladamente el sentido del ridículo de B. Pero trasládese a B a otro entorno y veremos ir mudando sus preocupaciones en relación con un nuevo interlocutor.

¿Qué cabe esperar entonces que le acontezca a la identidad de una persona en compañía de una catarata o de una montaña, de un roble o una celidonia, objetos que, después de todo, carecen de preocupaciones conscientes, por lo que no parecen capacitados para estimular o censurar comportamiento alguno? Y, con todo, por regresar a lo sustancial de la tesis de Wordsworth relativa a los efectos benéficos de la naturaleza, un ser inanimado puede aun ejercer influencia sobre los que le rodean. Las escenas naturales tienen el poder de sugerirnos ciertos valores (los robles dignidad, los pinos resolución, los lagos serenidad) y, por consiguiente, pueden inspirar discretamente la virtud.

En una carta dirigida a un joven estudiante en el verano de 1802, al hilo de la discusión de la misión de la poesía, Wordsworth se aproximó a la especificación de los valores que, a su juicio, encarnaba la naturaleza: «Un gran Poeta [...] debería rectificar hasta cierto punto los sentimientos de los hombres [...] volver sus sentimientos más *saludables, puros y permanentes*, en una palabra, más acordes con la Naturaleza».

En cualquier paisaje natural, Wordsworth descubría testimonios de salubridad, pureza y permanencia semejantes. Así, por ejemplo, las flores eran modelos de humildad y mansedumbre.

¡Dulce y silenciosa criatura
que respiras conmigo al sol y al aire!
¡Infunde, como acostumbras,
alegría a mi corazón, y hazme participar
De tu dócil naturaleza!

William Wordsworth, *A la margarita*

Los animales eran auténticos modelos de estoicismo. Wordsworth se sentía atraído por un herrerillo que, aun con el tiempo más inclemente, cantaba en el huerto que había encima de la Casa de la Paloma. Durante su gélido primer invierno en aquel lugar, Dorothy y él sentirían la inspiración de una pareja de cisnes, que también eran nuevos en la zona y soportaban el frío con más paciencia que ellos.

Transcurrida una hora de camino por el valle de Langdale, amainada la lluvia, M y yo oímos un tenue *tsiip*, que se repite con rapidez en alternancia con un *tissip* más intenso. Tres pitpits de la pradera salen volando de un terreno de hierba desigual. Posada en la rama de una conifera vemos una collalba de orejas negras y aire meditabundo, que calienta su pálido plumaje amarillento en los últimos rayos de sol estival. Excitado por algo, emprende el vuelo para describir círculos sobre el valle, emitiendo un rápido y agudo *suer, sui, sui~oo*. Su sonido no causa efecto alguno en una oruga que avanza con esfuerzo por una roca, ni tampoco en las numerosas ovejas que salpican el suelo del valle.

Una de las ovejas deambula hacia el sendero y dirige a sus visitantes una mirada de curiosidad. Los humanos y la oveja se escrutan mutuamente con asombro. Pasados unos instantes, la oveja se sienta y toma un perezoso bocado de hierba, masticando con un extremo de su boca cual si de chicle se tratara. ¿Por qué yo soy yo y ella es ella? Se acerca otra oveja, que se sienta junto a su compañera, lana con lana, y, por un segundo, parecen cruzarse una mirada de complicidad ligeramente divertida.

Unos metros más adelante, del interior de un matorral verde oscuro a la vera de un arroyo, oímos un ruido como de un letárgico anciano que se aclara la voz tras una comilona. Le sigue un susurro incongruentemente frenético, como si alguien revolviera un lecho de hojas en una desesperada búsqueda de una valiosa pertenencia. Mas, al percatarse de que tiene compañía, el animal se queda en silencio, el tenso silencio de un niño que contiene la respiración en el fondo de un ropero al jugar al escondite. En Ambleside la gente compra el periódico y come tortas. Aquí, enterrado en un matorral, hay algo probablemente peludo y con cola, interesado en zamparse bayas o moscas, agitándose entre el follaje, gruñendo, pero que, aun con todas sus rarezas, sigue siendo *un contemporáneo*, una criatura que duerme y respira, un ser vivo en este singular planeta, en un universo que, por lo demás, se compone esencialmente de rocas, vapores y silencio.

Una de las ambiciones poéticas de Wordsworth consistía en hacernos contemplar la infinidad de animales que viven a nuestro lado pero que solemos ignorar, registrándolos tan sólo con el rabillo del ojo, sin apreciar en absoluto lo que son y lo que desean; presencias vagas y genéricas, el ave en el campanario, la criatura que susurra en el matorral. Invitaba a sus lectores a abandonar sus

perspectivas habituales, a considerar por un momento qué aspecto tendrá el mundo a ojos de otros seres, a ir y venir entre las perspectivas humana y natural. ¿Qué puede haber de interesante e inspirador en todo esto? Quizás la infelicidad brote de la incapacidad de jugar con más de una perspectiva. Unos días antes de viajar al Distrito de los Lagos, me había topado con un libro del siglo XIX en el que se comentaba el interés de Wordsworth por las aves y en cuyo prólogo se sugerían las ventajas derivadas de la perspectiva alternativa que ofrecían:

Estoy convencido de que buena parte del público estaría encantado de que la prensa local, diaria y semanal de este país no se limitase a registrar las entradas y salidas de los lords, las jodies, los parlamentarios y la gente importante, y diese cuenta también de las idas y venidas de las aves.

William Wordsworth

Si nos sentimos abrumados por los valores asociados a la edad o a las élites, puede que nos alivie recordar la diversidad de la vida en el planeta, no perder de vista que junto a los asuntos de los personajes importantes del país, no falta el *tsiip* de los pitpits en las praderas.

Remontándose a los primeros poemas de Wordsworth, Coleridge llegó a proponer que su genio había estribado en:

prestar el encanto de la novedad a las cosas cotidianas y suscitar un sentimiento análogo a lo sobrenatural, despertando la atención de la mente del letargo del hábito, y dirigiéndola hacia el encanto y las maravillas del mundo que se ofrece ante nosotros; un tesoro inagotable pero para el cual, en virtud del velo de familiaridad y de preocupaciones egoístas, tenemos ojos, pero no ven, oídos que no oyen, y corazones que ni sienten ni comprenden.

S. T. Coleridge, «Prólogo» a *Poesía lakista*

A su vez, Wordsworth sugería que el «encanto» de la naturaleza podía exhortarnos a identificar el bien en nosotros mismos. Dos personas al borde de una roca que da sobre un torrente y sobre un imponente valle boscoso pueden llegar a transformar su relación, no sólo con la naturaleza sino también una con otra.

Hay asuntos que resultan indecorosos en compañía de un acantilado; otros que encuentran en los acantilados su apoyo natural; su majestad estimula en nuestro interior la firmeza y la magnanimidad, su tamaño nos enseña a respetar de buena gana y con temerosa humildad todo aquello que nos sobrepasa. Ni que decir tiene que es posible sentir envidia de un colega ante una imponente catarata. Pero, si hemos de creer el mensaje de Wordsworth, esta envidia se torna algo menos probable. Wordsworth sostenía que, en el transcurso de una vida en la naturaleza, su carácter se había ido amoldando para soportar la rivalidad, la envidia y la ansiedad, de suerte que celebraba:

[...] que primero miraba
al Hombre a través de cosas grandes o hermosas;
primero me comunicaba con él con la ayuda de
[éstas. Quedaba

fundada de esta suerte una segura salvaguarda y
[defensa
contra el peso de la mezquindad, el egoísmo,
la grosería, las pasiones vulgares, que azotan
por todos los costados del mundo ordinario,
escenario de nuestros
tráfagos.
WILLIAM WORDSWORTH

7.

M y yo no pudimos permanecer mucho tiempo ' en el Distrito de los Lagos. Tres días después de nuestra llegada estábamos de regreso en el tren de ' Londres, sentados frente a un hombre que hacía llamadas con su teléfono móvil, en una infructuosa cacería de un tal Jim que le debía dinero, según tuvo oportunidad de descubrir todo el vagón a lo largo de las conversaciones que se prolongaban a través de muchos campos y ciudades industriales.

Incluso si aceptamos lo beneficioso que puede resultar el contacto con la naturaleza, sus efectos se verán sin duda limitados por su brevedad. Apenas si cabe esperar que tres días en la naturaleza produzcan un efecto psicológico que perdure más allá de unas cuantas horas.

Wordsworth era menos pesimista. En el otoño de 1790, el poeta hizo una travesía a pie por los Alpes. Viajó desde Genova hasta el valle de Cha-mouni, luego atravesó el paso de Simplón y descendió por el barranco de Gondo hasta el lago Maggiore. En una carta en la que describe a su hermana los paisajes contemplados, escribe:

«En este momento en el que muchas de estas escenas flotan en mi mente, siento un enorme gozo al reparar en que *raro será el día de mi vida* (la cursiva es mía) en el cual no me llegue algo de felicidad de estas imágenes».

Asher Brown DURAND, *Espíritus afines*, 1849

No se trataba de una hipérbole. Décadas más tarde, los Alpes siguieron morando en su interior y fortaleciéndole cuando quiera que los evocaba. La pervivencia de estos montes le llevaría a sostener que podemos presenciar ciertos espectáculos en la naturaleza que nos acompañarán toda nuestra vida y que, cada vez que ingresen en la conciencia, podrán brindarnos un contrapunto y un alivio frente a las dificultades del presente. Bautizó tales experiencias como «enclaves temporales»:

Hay en nuestra existencia enclaves temporales,
que con indiscutible preeminencia preservan
una virtud restauradora [...]
que penetra y nos da fuerzas para subir
más arriba si estamos en lo alto,
y nos levanta cuando hemos caído.
WILLIAM WORDSWORTH

Semejante creencia en la existencia de pequeños momentos cruciales en la naturaleza explicaría la insólita manera que tiene Wordsworth de subtitular muchos de sus poemas. El subtítulo de *Tintern Abbey (Al visitar de nuevo las orillas del Wye en una excursión, 13 de Julio de 1798)* inclúe el día, el mes y el año exactos a fin de sugerir que unos instantes en el campo contemplando un valle bien podían contarse entre los más trascendentales y productivos de nuestra vida, y tan dignos de ser rememorados con precisión como un cumpleaños o una boda.

También yo pude gozar de un «enclave temporal». Acaeció a media tarde del segundo día de la visita al Distrito de los Lagos. M y yo comíamos chocalinas sentados en un banco en las proximidades de Ambleside. Habíamos intercambiado unas palabras sobre nuestras chocolatinas favoritas. M dijo que prefería las rellenas de caramelo, yo manifesté un mayor interés por las que llevaban galleta. Luego nos quedamos en silencio y mi vista recorrió un campo hasta detenerse en un grupo de árboles a la vera de un riachuelo. En los árboles se desplegaba toda una gama de colores diferentes, diversos grados de verde, como si alguien hubiese desplegado muestras de una escala cromática. Aquellos árboles eran un sorprendente alarde de salud y exuberancia. Se diría que no les afectaba que el mundo fuese viejo y con frecuencia triste. Sentí la tentación de hundir mi rostro en ellos para dejarme restaurar por su fragancia. Parecía extraordinario que la naturaleza hubiera sido capaz de componer, sin preocuparse lo más mínimo por la felicidad de dos personas que comían chocolate en un banco, una escena tan absolutamente ajustada al sentido humano de la belleza y la proporción. Mi receptividad ante aquella escena no duró más de un minuto. Enseguida se entrometieron pensamientos relativos al trabajo y M sugirió que volviésemos a la posada para llamar por teléfono. No fui consciente de que la escena quedase grabada no en mi memoria hasta que, cierta tarde londinense, mientras aguardaba en un atasco, abrumado por las preocupaciones, los árboles volvieron a mí, apartando de un empujón todas mis citas y la correspondencia aún no despachada, y afirmándose en mi conciencia. Me sentí transportado lejos del tráfico y del gentío, de regreso a aquellos árboles cuyos nombres ignoraba, pero que pude contemplar con tanta nitidez como si estuvieran plantados ante mí. Como un patio en el que orear mis pensamientos, me amparaban de los torbellinos de ansiedad y, aquella tarde, contribuyeron modestamente a convencerme de que merecía la pena seguir viviendo.

A las once de la mañana del 15 de abril de 1802, Wordsworth vio unos narcisos a lo largo de la orilla occidental del lago Ullswater, unos cuantos kilómetros al norte de donde habíamos estado M y yo. Según escribió, habría en torno a diez mil flores de esas «bailando al son de la brisa». También las ondas del lago parecían bailar junto a ellas, aunque los narcisos «superaban en júbilo a las olas espumosas». «Cuánta riqueza estaba atesorando con su vista», referiría sobre aquel momento convertido en enclave temporal:

Porque cuando descanso en mi camastro, ocioso o pensativo, los narcisos cruzan por mi interior, por esos ojos internos que mi soledad deleitan, y entonces de placer llenase el pecho y púnese a bailar con los narcisos.

William Wordsworth, *Los narcisos*

Puede que el último verso sea desafortunado y se halle expuesto a las acusaciones byronianas de ser «ñoño». Con todo, brinda la consoladora idea de que, cuando nos encontramos distraídos o pensativos, en medio del tráfago del «turbulento mundo» urbano, podamos refugiarnos en imágenes de nuestras excursiones por la naturaleza, imágenes de un grupo de árboles o una extensión de narcisos a orillas de un lago, y, con su ayuda, contener un poco las fuerzas de «la enemistad y las bajas pasiones».

Al viajar por el Distrito de los Lagos, 14 a 18 de septiembre de 2000

Capítulo VI: Sublimidad

Lugares

Desierto del Sinai

Guía

Edmund Burke

Job

1.

Atraído desde antaño por los desiertos, cautivado por las fotografías del oeste americano (hierbas rodantes atravesando terrenos yermos) y por los nombres de los grandes desiertos (Mojave, Kalahari, Takla Makan, Gobi), contraté un vuelo chárter al centro de turismo israelí de Eilat con ánimo de adentrarme en el Sinaí. Durante el vuelo charlé con una joven australiana que ocupaba el asiento contiguo y que había aceptado un puesto de socorrista en el Eilat Hilton. También leí a Pascal:

Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente [...], el pequeño espacio que ocupo e incluso que veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran (*l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent*), me espanto y me asombro de verme aquí y no allí, porque no existe ninguna razón de estar aquí y no allí, ahora y no en otro tiempo. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y voluntad de quién este lugar y este tiempo han sido destinados a mí?

BLAISE Pascal, *Pensamientos*, 68

Wordsworth nos había incitado a recorrer los paisajes para sentir emociones que se revelarían beneficiosas para nuestro espíritu. Yo partí rumbo al desierto para que me hiciese sentir pequeño.

Por lo general resulta desagradable que te hagan sentir pequeño, ya sean los porteros de los hoteles, ya sea por comparación con las proezas de los héroes. No obstante, este sentimiento de pequeñez puede adoptar una modalidad distinta y más gratificante. Cabe advertir indicios de ella al hallarse ante las *Montañas Rocosas*, monte Lander (1863) de Albert Bierstadt, ante *Una avalancha en los Alpes* (1803) de P. J. de Louthembourg o ante *Los acantilados de la isla de Rugen* (1810) de Caspar David Friedrich. ¿Qué nos reportan esos yermos y abrumadores panoramas?

2.

Transcurridos dos días de mi viaje al Sinaí, el grupo de doce al que me he incorporado llega a un valle sin rastros de vida, sin árboles ni hierba, sin agua ni animales. Sólo se aprecian cantos rodados esparcidos por un suelo de arenisca, como si hubiesen rodado ladera abajo desde las montañas

circundantes a causa de las pisadas de un gigante malhumorado. Estas montañas parecen Alpes desnudos y su desnudez revela orígenes geológicos normalmente ocultos bajo capas de tierra y pinares. Se advierten grietas y fisuras que hablan de presiones milenarias, así como cortes transversales que surcan franjas temporales inconmensurables. Las placas tectónicas de la tierra han desmenuzado el granito como aquel que deshilacha una tela. Las montañas parecen extenderse hasta el infinito en el horizonte hasta que, finalmente, la elevada meseta del Sinaí meridional da lugar a una placa de grava ardiente, bautizada por los beduinos como «El Tih» o desierto de los Nómadas.

3.

Pocas de las emociones suscitadas por un lugar son susceptibles de designación precisa con un solo vocablo. Nos vemos forzados a formar complicadas combinaciones de palabras con el fin de expresar aquello que sentimos al ver cómo se desvanecía la luz cierta tarde de principios de otoño o al encontrar un remanso de agua cristalina en un claro del bosque.

Sin embargo, a comienzos del siglo XVIII, alcanzó prominencia un término con el que se hizo posible designar una reacción específica ante precipicios, glaciares, firmamentos y desiertos sembrados de cantos rodados. En presencia de estos espectáculos, era probable que experimentásemos, y que contásemos con que nos entenderían al relatarlo más tarde, la sensación de lo sublime.

El vocablo se remontaba a eso del año 200 de nuestra era, a un tratado *Sobre lo sublime* atribuido al autor griego Longino, sí bien languidecería hasta una nueva traducción del ensayo al inglés en 1712, momento en el que despertó un interés renovado e intenso entre los críticos. Aunque es cierto que éstos discrepaban con frecuencia en sus respectivos análisis del término, la afinidad de sus planteamientos resultaba sorprendente. Agrupaban en una única categoría una variedad de paisajes inconexos hasta la fecha, en virtud de su tamaño, su vacuidad o su peligro, y sostenían que tales lugares provocaban un sentimiento identificable que resultaba a la par placentero y moralmente bueno. El valor de los paisajes ya no se decidiría únicamente en función de criterios estéticos formales (como la armonía cromática o la proporción), o de intereses económicos o prácticos, sino de acuerdo con la capacidad que mostrasen los lugares de elevar la mente hasta la sublimidad.

Joseph Addison, en su ensayo sobre *Los placeres de la imaginación*, se refirió al «delicioso sosiego y asombro» que había sentido a «la vista de un campo abierto, un vasto desierto baldío, descomunales macizos montañosos, rocas y precipicios elevados y una generosa extensión de agua». En un ensayo sobre *Cómo eleva la mente lo sublime*, Hildebrand Jacob ofrecía una relación de lugares idóneos para detonar el apreciado sentimiento: océanos, tanto en calma como en plena tempestad, puestas de sol, precipicios, cavernas y montes suizos.

Los viajeros emprendieron investigaciones. En 1739, el poeta Thomas Gray inició una travesía por los Alpes, la primera de numerosas tentativas tímidas a la zaga de lo sublime, y relató que, «en nuestra pequeña expedición hasta la Grande Chartreuse, no recuerdo haber avanzado más de diez pasos sin proferir una exclamación ante lo inconmensurable. No hay precipicio, ni torrente, ni acantilado que no esté preñado de religión y poesía».

Amanece en el sur del Sinaí. ¿Cómo describir lo que se siente? Es un sentimiento generado por un valle creado hace cuatrocientos millones de años, por una montaña de granito de dos mil trescientos metros de altitud y por la erosión milenaria grabada en las paredes de una serie de cañones escarpados. A la vista de semejante escenario, el hombre no parece sino polvo aplazado. Lo sublime como placentero y embriagador encuentro con nuestra fragilidad confrontada con el vigor, la edad y la magnitud del universo.

Llevo en la mochila una linterna, una gorra para protegerme del sol y a Edmund Burke. A los veinticuatro años, abandonados sus estudios de derecho en Londres, Burke compuso una *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. De manera categórica sostenía que la sublimidad tiene que ver con un sentimiento de debilidad. Muchos son los paisajes bellos: prados en primavera, suaves valles, robles, mantos de flores (sobre todo las margaritas); mas ello no basta para que sean sublimes. «Si las cualidades de lo sublime y de lo bello algunas veces aparecen unidas, ¿acaso prueba esto que son las mismas; prueba que están aliadas de alguna manera; prueba incluso que no son opuestas y contradictorias?» Una muestra de la irritación del joven filósofo con aquellos que, boquiabiertos ante el espectáculo del Támesis desde Kew, lo describen como sublime. Un paisaje sólo puede suscitar la sublimidad cuando sugiere poder, un poder superior al de los humanos y amenazador para éstos. Los lugares sublimes encarnan un desafío a nuestra voluntad. Para ilustrar su argumento, Burke se valía de una analogía entre bueyes y toros. «Un buey es una criatura con mucha fuerza; pero es una criatura inocente, extremadamente servicial, y nada peligrosa; por lo cual, la idea de un buey no inspira para nada grandeza. Un toro también es fuerte: pero su fuerza es de otro tipo a menudo muy destructiva [...]; por consiguiente, la idea de un toro es grande, y frecuentemente ocupa un lugar en descripciones sublimes y comparaciones elevadas.»

Ciertos paisajes son como los bueyes: inocentes y nada peligrosos, y doblegables por los designios humanos. Burke había pasado su juventud en uno de ellos, en un internado cuáquero en el pueblo de Ballitore, en el condado de Kildare, 48 kilómetros al suroeste de Dublín; un paisaje de granjas, huertos, setos, ríos y jardines. Pero otros paisajes son como toros. Burke enumeraba sus características: vastos desiertos, a menudo oscuros y de aparente infinitud debido a la uniformidad y sucesión de sus elementos. El Sinaí es uno de ellos.

Pero, ¿por qué placer? ¿Por qué buscar este sentimiento de pequenez e incluso deleitarse en él? ¿Por qué abandonar las comodidades de Ei-lat, unirse a un grupo de devotos del desierto y caminar kilómetros y kilómetros con un pesado fardo, recorriendo las costas del golfo de Aqaba hasta llegar a un paraje de rocas y silencio, en el que uno ha de escudarse del sol cual fugitivo bajo la rácana sombra de los gigantescos cantos rodados? ¿Por qué contemplar con regocijo en lugar de desesperación los lechos de granito, las placas de grava ardiente y la lava congelada de las montañas que se extienden en la lejanía hasta que los picos se disuelven en el borde de un cielo azul intenso?

Una posible respuesta es que no todo aquello que nos supera en fuerza tiene por qué resultarnos

abhorrecible. Lo que desafía nuestra voluntad puede provocar ira y resentimiento, pero también respeto y admiración. Depende de si, en su desafío, el obstáculo se revela noble o sórdido e insolente. Nos duele el desafío engreído del portero, mas celebramos el reto de la montaña envuelta en niebla. Nos sentimos humillados por el poder ruin, pero fascinados por el poder noble. Por retomar y ampliar la analogía animal de Burke, el toro puede suscitar una sensación de sublimidad, pero una piraña no. Parece que lo que está en juego son los motivos. Así, el poder de la piraña se nos antoja depravado y depredador, en tanto que el poderío del toro nos parece franco e impersonal.

Aun cuando no estemos en el desierto, el comportamiento ajeno y nuestros propios defectos tienden a hacer que nos sintamos pequeños. El mundo humano se halla expuesto a perpetuidad al riesgo de la humillación. No es infrecuente que nuestra voluntad se vea desafiada y nuestros deseos frustrados. En consecuencia, los paisajes sublimes no nos introducen en el reino de nuestra ineptitud. Antes bien, la clave de su atractivo estriba en que nos permiten confrontar una ineptitud ya familiar de una manera novedosa y más productiva. Los lugares sublimes reiteran a gran escala una lección inculcada típicamente con alevosía por la vida cotidiana: que el universo es más poderoso que nosotros, que somos frágiles y efímeros, y que no tenemos más alternativa que aceptar las limitaciones que atenazan nuestra voluntad; que hemos de doblegarnos ante necesidades superiores a nosotros mismos.

Ésta es la lección grabada en las piedras del desierto y en los bancos de hielo polar. Está escrita allí con caracteres tan magníficos que podemos partir de esos lugares no aplastados sino inspirados por lo que subsiste más allá de nosotros; honrados por el privilegio de hallarnos sometidos a tan majestuosas necesidades. El sobrecogimiento puede llegar a fundirse incluso en un deseo de adoración.

6.

Dado que aquello que es más poderoso que el hombre ha recibido tradicionalmente el nombre de Dios, no parece insólito ponerse a pensar en una divinidad en el Sinaí. Los montes y valles sugieren de forma espontánea que el planeta fue obra de algo distinto a nuestras propias manos, de una fuerza mayor que la que podremos acumular jamás, realizada mucho antes de nuestro nacimiento, y dispuesta a continuar mucho después de nuestra extinción -algo que tendemos a olvidar al encontrarnos flores y restaurantes de comida rápida al borde de la carretera.

Se dice que Dios pasó mucho tiempo en el Sinaí, constituyendo un notable episodio de su estancia los dos años que pasó en la región central dedicándose a cuidar de un grupo de israelitas irascibles, que se quejaban por la falta de comida y sentían debilidad por los dioses extranjeros. «Ha venido Yah-veh del Sinaí», dijo Moisés poco antes de morir. «Todo el monte Sinaí humeaba, porque Yahveh había descendido sobre él en el fuego. Subía el humo como de un horno, y todo el monte retemblaba con violencia», relata el *Éxodo*. «Todo el pueblo percibía los truenos y relámpagos, el sonido de la trompeta y el monte humeante, y temblando de miedo se mantenía a distancia. Dijeron a Moisés: "Habla tú con nosotros, que podremos entenderte, pero no hable Dios con nosotros, no sea que muramos". Respondió Moisés al pueblo: "No temáis, pues Dios ha venido para ponerlos a prueba [...]".»

Pero el relato bíblico sólo sirve para reforzar una impresión que habría embargado en cualquier caso al viajero que atravesara el Sinaí; una impresión de que tiene que haber intervenido en todo esto algún ser dotado de intencionalidad, algo superior al hombre y pertrechado con una inteligencia de la que no dispone la mera «naturaleza»; un «algo» para lo que la palabra «Dios» sigue pareciendo una denominación tentadora aun para la mentalidad secular. El conocimiento de que la belleza y una cierta sensación de poder pueden ser también obra de fuerzas naturales, y no sólo sobrenaturales, se revela insólitamente irrelevante cuando uno se planta ante un valle de arenisca, al pie de una suerte de altar gigantesco sobre el que pende una esbelta luna creciente.

Los primeros que escribieron sobre la sublimidad ligaban una y otra vez los paisajes sublimes a la religión:

Un vasto espacio hace brotar en mí de manera espontánea la idea de un Ser Todopoderoso.

Ciertas escenas son suficientes para estremecer al ateo hasta hacerle creer sin necesidad de ningún otro argumento.

Esas escenas de soledad, de las que jamás ha apartado su mano la naturaleza, evocan al Dios creador; son sus obras impolutas, y la mente se ve entregada a la contemplación de los seres eternos.

El más noble ministerio de la Naturaleza es presentarse como la aparición de Dios.

No es una coincidencia que la atracción occidental por los paisajes sublimes se desarrollase precisamente en el momento en el que las creencias tradicionales en Dios comenzaron a decaer. Diríase que estos panoramas permitían a los viajeros experimentar sentimientos de trascendencia que ya no sentían en las ciudades ni en el campo cultivado. Estos paisajes les brindaban una conexión emocional con un poder superior, al tiempo que les liberaban de la necesidad de suscribir los postulados más específicos, y ahora menos verosímiles, de los textos bíblicos y las religiones organizadas.

7.

El vínculo entre Dios y los paisajes sublimes se explicita en uno de los libros de la Biblia. Las circunstancias son singulares. Un hombre justo pero desesperado pide a Dios que le explique por qué su vida ha derivado en un cúmulo de sufrimientos. Dios le responde invitándole a contemplar los desiertos y las montañas, los ríos y los glaciares, los océanos y los cielos. Rara vez se ha pedido a los lugares sublimes que soporten el fardo de tan grave y apremiante interrogación.

Al comienzo del *Libro de Job*, que Edmund Burke califica de libro más sublime del Antiguo Testamento, se nos cuenta que Job era un hombre rico y devoto de la tierra de Us. Tenía siete hijos, tres hijas, siete mil ovejas, tres mil camellos, quinientas yuntas de bueyes y quinientos asnos. Sus deseos eran obedecidos y su virtud recompensada. Mas un día sobrevino el desastre. Los sábeos robaron a Job los bueyes y los asnos, los rayos mataron sus ovejas y los caldeos le arrebataron sus camellos, irrumpió un huracán del desierto que destruyó la casa de su primogénito, matando a éste y a sus hermanas. El cuerpo de Job se vio cubierto de llagas de los pies a la cabeza y, sentado entre las ruinas de su casa, las rascó con un fragmento de un cacharro de barro roto y rompió a llorar. ¿Por qué había sido sometido Job a tamaño sufrimiento? Sus amigos tenían la respuesta: había pecado. Bildad deSúaj hizo saber a Job que Dios no podía haber dado muerte a sus hijos a menos que éstos y el

propio Job hubieran obrado mal. «No, Dios no rechaza al íntegro», afirmaba Bildad. Sofar de Naamat osó aventurar que Dios habría sido generoso en el trato dispensado a Job: «Sabrías entonces que Dios olvida aún parte de tu culpa».

Pero Job se negó a aceptar estas palabras. Las tachó de «proverbios de asnos» y «defensas de barro». El no había sido una mala persona. ¿Por qué hubieron de acaecerle entonces tales desgracias?

Estamos ante una de las más graves interpelaciones a Dios de todos los libros del Antiguo Testamento. Entonces, surgiendo de un torbellino del desierto, un Dios furioso respondió a Job en los siguientes términos:

¿Quién es éste que empaña el Consejo
con razones sin sentido?

Ciñe tus lomos como un bravo:

Voy a interrogarte, y tú me instruirás.

¿Dónde estabas tú cuando fundaba yo la tierra?

Indícalo, si sabes la verdad.

¿Quién fijó sus medidas? ¿lo sabrías?

¿quién tiró el cordel sobre ella?

¿Por qué camino se reparte la luz, o se despliega el solano por la tierra? ¿Quién abre un canal al aguacero, a los giros de los truenos un camino [...]?

¿De qué seno sale el cielo? ¿quién da a luz la escarcha del cielo, cuando las aguas se aglutinan como piedra y se congela la superficie del abismo?

¿Conoces las leyes de los Cielos? ¿aplicas su fuero en la tierra? ¿Levantas tu voz hasta las nubes?

La masa de las aguas, ¿te obedece?

A tu orden, ¿los relámpagos parten,
diciéndote: «Aquí estamos»?

[...]

¿Acaso por tu acuerdo el halcón emprende el
vuelo,

despliega sus alas hacia el sur?

Y a Leviatán, ¿le pescarás tú a anzuelo, sujetarás con un cordel su lengua?

«El libro de Job», *Biblia de Jerusalén*

Cuando Job le pide que le explique por qué le ha hecho sufrir pese a haber sido bueno, Dios llama su atención sobre los poderosos fenómenos de la naturaleza. No te asombres de que las cosas no hayan rodado a tu manera, pues el universo es superior a ti. No te sorprendas por no comprender *por qué* no han discurrido por tus cauces, ya que no estás capacitado para desentrañar la lógica del universo. Mira lo pequeño que eres al lado de las montañas. Acepta lo que es mayor que tú y lo que no alcanzas a entender. Puede que *a Job* se le antoje ilógico el mundo, mas de ello no se infiere que sea ilógico *per se*. Nuestra vida no es la medida de todas las cosas. Tengamos en cuenta los lugares

sublimes a modo de recordatorio de la insignificancia y la fragilidad humanas.

Se trata de un mensaje estrictamente religioso. Dios asegura a Job que ocupa un espacio en su corazón, por más que todos los acontecimientos no se dispongan en torno a él y, en ocasiones, parezcan discurrir en sentido opuesto a sus intereses. Cuando la sabiduría divina se zafa del entendimiento humano, los justos, conscientes ahora de sus limitaciones merced al espectáculo de la naturaleza sublime, han de continuar confiando en los planes que Dios tiene trazados para el universo.

8.

Pero el cariz religioso de la respuesta a la interpelación de Job no invalida la historia para los espíritus seculares. En virtud de su grandiosidad y su poderío, los paisajes sublimes preservan una función simbólica al llevarnos a aceptar sin amargura y sin lamentaciones aquellos obstáculos que no somos capaces de superar y aquellos acontecimientos que no alcanzamos a comprender. Como bien sabía el Dios del Antiguo Testamento, puede resultar útil respaldar los aspectos deflacionarios relativos a la humanidad mediante la referencia a los propios elementos de la naturaleza que sobrepasan físicamente a dicha humanidad: los montes, el ecuador terrestre, los desiertos.

Si el mundo es injusto o escapa a nuestro entendimiento, los enclaves sublimes sugieren que no es sorprendente que las cosas sean de ese modo. Somos los juguetes de las fuerzas que crearon los océanos y esculpieron las montañas. Los lugares sublimes nos exhortan amablemente a reconocer las limitaciones a las que, de lo contrario, nos enfrentaremos con ansiedad o con ira en el curso ordinario de los acontecimientos. No sólo nos desafía la naturaleza; no menos abrumadora es la vida humana. Sin embargo, en los vastos espacios naturales encontramos acaso el recordatorio más respetuoso y excelente de todo cuanto nos desborda. Si pasamos tiempo en ellos, puede que nos ayuden a aceptar de mejor grado los grandes acontecimientos insondables que importunan nuestras vidas y que, de manera inexorable, nos devolverán al polvo.

Cuarta parte: Arte

Capítulo VII: Revelaciones artísticas

Lugares

Provenza

Guía

Vincent van Gogh

1.

Un verano me invitaron unos amigos a pasar unos días en una granja de Provenza. Me constaba que la palabra «Provenza» era pródiga en asociaciones para mucha gente, por poco que significara para mí. Cuando se mencionaba, yo tendía a desconectar, movido por la infundada sensación de que aquel lugar no sería de mi agrado. Lo que sí que sabía es que Provenza resultaba muy hermosa a ojos de las personas juiciosas. «¡Ah, Provenza!», suspiraban con un aire reverente, por lo demás reservado a la ópera o a la porcelana de Delft.

Volé al aeropuerto de Marsella y, tras alquilar un pequeño Renault, me encaminé a la casa de mis anfitriones, ubicada al pie de los montes Alpilles, entre las ciudades de Arles y Saint-Rémy. A la salida de Marsella, me desorienté y acabé en la gigantesca refinería de petróleo de Fos-sur-Mer, cuya maraña de tuberías y torres de refrigeración hablaba de la complejidad en la fabricación de un líquido que estaba acostumbrado a introducir en mi coche sin reparar en su procedencia.

Me las arreglé para regresar a la N 568, que me llevaba hacia el interior atravesando los trigales de la llanura de La Crau. Fuera de la aldea de Saint-Martin-de-Crau, a unos cuantos kilómetros de mi destino, como era demasiado temprano me salí de la carretera y apagué el motor. Me hallaba estacionado al borde de un olivar. Sólo rompían el silencio los sonidos de las cigarras ocultas en los árboles. Detrás de la arboleda se descubrían campos de trigo bordeados por una hilera de cipreses, sobre cuyas copas se alzaba la cordillera irregular de los montes Alpilles. Había un cielo azul sin nubes.

Recorrí con la mirada aquel panorama. No buscaba nada en particular: ni depredadores, ni residencias vacacionales, ni recuerdos. Mi intención era simple y hedonista: buscaba la belleza. Todo mi desafío implícito a aquellos olivares, cipreses y cielos de Provenza se resolvía en un «deleítadme y estimuladme». Mis objetivos no podían ser más laxos e imprecisos, y mis ojos se sentían desconcertados ante tamaña libertad. Libres de los motivos que habían presidido el resto de la jornada (los trámites aeroportuarios, la salida de Marsella y suma y sigue), mis ojos saltaban raudos de objeto en objeto, de suerte que, si un lápiz gigante hubiera dibujado su trayectoria, el cielo no habría tardado en oscurecerse con sus azarosos e impacientes trazos.

Aunque el paisaje no era feo, tras escrutarlo durante unos instantes no alcancé a detectar el encanto que solía atribuírsele. Los canijos olivos más parecían arbustos que árboles, y los trigales evocaban la monotonía de aquellas planicies del sudeste de Inglaterra donde transcurrieron mis desdichados años escolares. Me faltaban fuerzas para percatarme de los graneros, la piedra caliza de

las montañas o las amapolas que crecían al pie de un grupo de cipreses.

Aburrido e incómodo en el interior de plástico cada vez más caliente de mi Renault, partí hacia mi destino y saludé a mis anfitriones con el comentario de que aquello era un auténtico paraíso.

Dado que encontramos bellos los lugares con la misma immediatez y aparente espontaneidad con la que encontramos fría la nieve o dulce el azúcar, cuesta imaginar que esté en nuestras manos hacer algo para alterar o expandir nuestra atracción. Diríase que las cualidades inherentes a los lugares o la configuración de nuestro psiquis-mo han dispuesto las cosas para nosotros y que, en consecuencia, estaríamos tan incapacitados para modificar la sensación de belleza que nos producen ciertos lugares como el hecho de que los helados nos resulten deliciosos.

Sin embargo, puede que los gustos estéticos sean menos rígidos de lo que sugiere esta analogía. Pasamos por alto ciertos lugares porque nada nos ha instado jamás a considerarlos dignos de aprecio, o bien porque nos ha predispuesto en contra de ellos una desafortunada asociación azarosa. Nuestra relación con los olivos puede mejorarse si reparamos en el color plateado de sus hojas o en la disposición de sus ramas. El trigo puede llegar a suscitar nuevas asociaciones si nos percatamos del patetismo de estas espigas frágiles a la par que esenciales, que inclinan al viento sus cabezas repletas de grano. Podemos encontrar algo apreciable en los cielos provenzales una vez que alguien nos aclara, aun de la más tosca de las maneras, que lo que cuenta es la tonalidad del color azul.

Y tal vez las artes visuales constituyan el modo más efectivo de enriquecer nuestras dotes de indagación ante una escena determinada. Cabría concebir muchas obras de arte como instrumentos inmensamente refinados, capaces de explicarnos qué supone en realidad «contemplar el cielo de Provenza, redefinir tu idea del trigo, hacer justicia a los olivos». De entre el millón de cosas que componen, por ejemplo, un trigal, una obra lograda hará aflorar los rasgos capaces de suscitar el interés y la sensación de belleza en el espectador. Resaltará elementos habitualmente perdidos en la masa de datos, les conferirá estabilidad y, una vez nos hayamos familiarizado con ellos, nos instará de manera imperceptible a descubrirlos en el mundo circundante o, en caso de que ya los hayamos descubierto, nos dará confianza para otorgarles el debido peso en nuestra vida. Seremos como esa persona a cuyo alrededor se ha pronunciado en múltiples ocasiones una determinada palabra, mas sólo comienza a oírla una vez aprendido su significado.

Y, en la medida en que viajemos en busca de la belleza, las obras de arte bien pueden empezar a influir modestamente en la determinación de los lugares que nos gustaría visitar.

2.

Vincent van Gogh llegó a Provenza a finales de febrero de 1888. Tenía por entonces treinta y cuatro años y sólo llevaba ocho años consagrado a la pintura, después de fracasar en sus empeños por llegar a ser primero maestro y luego sacerdote. Había vivido los dos años anteriores en París con su hermano Théo, un marchante que le garantizaba el sustento. Su formación artística había sido escasa, si bien había entablado amistad con Paul Gauguin y con Henri Toulouse-Lautrec, y había expuesto su obra junto con la de éstos en el Café du Tambourin, en el Boulevard de Clichy.

«Guardo aún un vivo recuerdo de la excitación que sentí aquel invierno al viajar de París a Arles», rememoraba Van Gogh de las dieciséis horas a bordo del tren con destino a Provenza. Al

llegar a Arles, la ciudad más próspera de la región, centro ferroviario y del comercio olivarero, Van Gogh llevaba sus maletas por la nieve (aquel día había caído una excepcional nevada de diez pulgadas) hasta el pequeño hotel Carrel, no lejos de la muralla norte de la ciudad. A pesar del tiempo y del reducido tamaño de su habitación, se sentía entusiasmado con su traslado al sur. Como contó a su hermana, «creo que la vida es aquí algo más grata que en muchos otros sitios».

Van Gogh permanecería en Arles hasta mayo de 1889, quince meses durante los cuales produjo alrededor de doscientas pinturas, cien dibujos y doscientas cartas, en lo que suele considerarse la más fructífera de sus etapas. Las primeras obras muestran Arles bajo la nieve, con un límpido cielo azul y una gélida tierra rosada. Tras cinco semanas de estancia llegó la primavera y Van Gogh pintó catorce lienzos de árboles en flor en los campos de los alrededores de Arles. A principios de mayo pintó el puente levadizo de Langlois sobre el canal de Arles-Bouc, en el extremo meridional de Arles, y a finales de mes, pintó varias vistas de la llanura de La Crau, mirando hacia los montes Alpilles y las ruinas de la abadía de Montmajour. También pintó la escena opuesta, trepando por las laderas rocosas de la abadía para alcanzar una vista de Arles. A mediados de junio, su atención se había desplazado hacia un nuevo motivo, la cosecha, sobre la que realizó diez cuadros en sólo dos semanas. Trabajaba a una velocidad extraordinaria, como él mismo referiría: «Rápidamente, deprisa y corriendo, exactamente como el segador que en silencio, bajo el sol ardiente, está absorto únicamente en su segar». «Trabajo incluso a mediodía, a plena luz del sol, sin sombra alguna, en los trigales, y lo disfruto como una cigarra. ¡Dios mío, si hubiera conocido esta región cuando tenía veinticinco años, en vez de venir aquí cuando ya tengo treinta y cinco!»

Más adelante, al explicar a su hermano sus motivos para mudarse de París a Arles, Van Gogh alegaba dos razones: porque había pretendido «pintar el sur» y porque, por medio de sus obras, había aspirado a ayudar a otra gente a «verlo». Por escasa que fuese su confianza en sus propias capacidades para lograrlo, jamás flaqueó su fe en la viabilidad teórica del proyecto, es decir, en la posibilidad de que los artistas pintasen una porción del mundo y, por esta vía, abrieran los ojos de los demás a ésta.

Si tenía tanta fe en la capacidad del arte para abrir los ojos era porque había tenido oportunidad de experimentarla como espectador en reiteradas ocasiones. Desde que se trasladara a Francia desde Holanda, su país natal, la había sentido especialmente en relación con la literatura. Había leído las obras de Balzac, Flaubert, Zola y Maupassant, a quienes estaba agradecido por haberle abierto los ojos a la dinámica de la sociedad y la psicología francesas. *Madame Bovary* le había ilustrado acerca de la vida provinciana de clase media y *Le Père Goriot* acerca de la ambición de aquellos estudiantes de París que no tenían ni un céntimo. Ahora reconocía a los personajes de esas novelas en la sociedad en general.

Los cuadros habían abierto también sus ojos de manera análoga. Van Gogh rendía homenaje con frecuencia a pintores que le habían enseñado a percibir ciertos colores y atmósferas. Velázquez, por ejemplo, le había pertrechado de un mapa que le permitía ver el gris. Varios de los lienzos de Velázquez retrataban humildes interiores ibéricos, cuyas paredes estaban hechas de ladrillo o de un yeso sombrío y en los que, en el centro del día, cerradas las contraventanas con el fin de proteger la casa de los calores, el color dominante era un gris sepulcral, atravesado en ocasiones por un brillante rayo amarillo, allí donde las contraventanas no estaban del todo cerradas o había saltado

alguna de sus astillas. Velázquez no había inventado tales efectos. Muchos los habrían presenciado antes que él, pero pocos habían tenido la energía o el talento suficientes para capturarlos y transformarlos en experiencia comunicable. Cual explorador ante un nuevo continente, Velázquez había dado su nombre a un descubrimiento en el mundo de la luz, al menos a juicio de Van Gogh.

Van Gogh solía comer en muchos de los pequeños restaurantes del centro de Arles. A menudo las paredes eran oscuras, las contraventanas estaban cerradas y afuera brillaba el sol. Cierta día, a la hora de comer, escribió a su hermano explicándole que se había topado con algo sumamente velazquiano. «Este restaurante donde estoy es muy curioso; es enteramente gris; [...] Esto ya es de un gris Velázquez -como en las *Hilanderas*-, el rayo de sol muy fino y muy violento a través de una persiana, como aquel que atraviesa el cuadro de Velázquez; ni eso falla [...] En la cocina, una anciana y una gruesa y baja sirvienta, también de gris, negro, blanco. No sé si lo describo bastante claramente; pero he aquí lo que he visto acá de verdadero Velázquez.»

Para Van Gogh, el distintivo de todo gran pintor radicaba en permitirnos ver ciertos aspectos del mundo con más nitidez. Si Velázquez le guiaba por el gris y por los toscos semblantes de las imponentes cocineras, Monet le servía de guía por las puestas de sol, Rembrandt por la luz matinal y Vermeer por las adolescentes de Arles («un verdadero Vermeer de Delft», explicaba a su hermano tras localizar un ejemplo en su entorno). El cielo sobre el Ródano después de un intenso chaparrón le recordaba a Hokusai; el trigo de Millet y las jóvenes de Saintes-Maries-de-la-Mer, a Cimabue y Giotto.

3.

No obstante, por fortuna para sus ambiciones artísticas, Van Gogh no creía que los artistas precedentes hubieran capturado cuanto era digno de verse en el sur de Francia. A la visión de muchos de ellos había escapado lo esencial. «Dios mío, he visto cosas de algunos pintores que no hacían justicia en absoluto al tema en cuestión», exclamaba. «Mucho es lo que tendré que trabajar aquí.»

Nadie había captado, por ejemplo, los rasgos distintivos de las mujeres de clase media y de mediana edad de Arles. «Hay mujeres como las de Fragonard -como las de Renoir-. *¿Y lo que no se puede clasificar en lo que ya ha sido hecho en pintura?*» (la cursiva es mía). También los granjeros a los que veía trabajar en los campos de las afueras de Arles habían sido ignorados por los artistas: «Millet nos ha redescubierto las ideas precisas para ver al habitante de la naturaleza. Pero el ser meridional dé hoy no nos ha sido todavía pintado». «Pero, ¿ha aprendido alguien una mayor costumbre de ver a los aldeanos? *No*, porque nadie sabe sacar ni uno.»

La Provenza que aguardaba a Van Gogh en 1888 era ya un motivo pictórico desde hacía más de cien años. Entre los artistas provenzales más célebres figuraban Fragonard (1732-1806), Constante (1756-1844), Bidauld (1758-1846), Granet (1775-1849) y Aiguier (1814-1865). Eran todos ellos pintores realistas que participaban de la concepción clásica, relativamente incuestionada hasta aquel entonces, de que su tarea consistía en plasmar sobre el lienzo una versión atinada del mundo perceptible. Salían a los campos y montañas de Provenza para pintar versiones reconocibles de cipreses, árboles, hierba, trigo, nubes y toros.

Pero Van Gogh insistía en que muchos habían fracasado a la hora de hacer justicia a los motivos representados. Sostenía que no habían acertado a retratar Provenza de manera realista. Tendemos a calificar de realista toda aquella pintura que exprese de forma competente elementos cruciales del mundo. Pero el mundo es lo suficientemente complejo como para que dos cuadros realistas del mismo enclave difieran sustancialmente en función del estilo y el temperamento de sus autores respectivos. Dos artistas realistas bien pueden sentarse en las lindes de un olivar y ejecutar bosquejos divergentes. Cualquier cuadro realista supone conferir primacía a determinados caracteres de la realidad, pues no hay pintura capaz de capturar la totalidad, como advertía burlón Nietzsche:

«¡Fielmente y toda la naturaleza!»... así es como el pintor comienza:

¿cuándo estaría en el cuadro la naturaleza *acabada*? La pieza más pequeña del mundo es inacabable... Al fin pinta sólo lo que a él *le agrada*. Y ¿qué es lo que le agrada?

Friedrich Nietzsche, *El pintor realista*

Por nuestra parte, el hecho de que la obra de un determinado pintor resulte de nuestro agrado puede significar que aplaudimos su selección de los rasgos más valiosos del panorama en cuestión. Hay selecciones tan perspicaces que aciertan a definir un lugar de tal manera que ya no podemos pasar por él sin que nos venga a la memoria lo que advirtiera en aquel sitio un gran artista.

Por el contrario, cuando nos quejamos, por ejemplo, de que el retrato que nos han hecho no se nos parece, no es que estemos acusando al pintor de engañarnos. Sencillamente tenemos la sensación de que el proceso selectivo que se lleva a cabo en toda obra de arte no ha sido acertado y que no se ha dispensado el trato merecido a aquellos aspectos de nosotros que estimamos constitutivos de la esencia de nuestro ser. El mal arte podría definirse como una serie de desafortunadas elecciones concernientes a qué cosas mostrar y cuáles dejar fuera.

Pues bien, ese dejar de lado lo esencial era justamente lo que reprochaba Van Gogh a la mayoría de los artistas que habían pintado el sur de Francia.

4.

En la habitación de invitados había un voluminoso libro sobre él y, como mi primera noche me sentía incapaz de dormir, leí varios capítulos hasta caer finalmente dormido con el libro abierto en mí regazo cuando los primeros destellos rojos del alba hacían su aparición en el ángulo de la ventana.

Me desperté tarde y me encontré con que mis anfitriones se habían marchado a Saint-Rémy dejando una nota en la que anunciaban que estarían de vuelta a la hora de comer. El desayuno estaba preparado en una mesa metálica de la terraza. Me comí tres *pains au chocolat* en una secuencia rápida y culpable, siempre con un ojo puesto en una asistenta, temiendo que transmitiera a sus empleadores una impresión poco halagüeña de su goloso huésped.

Era un día claro y soplaban un mistral que agitaba las cabezas del trigo en un campo adyacente. Ya me había sentado en aquel lugar la víspera, mas sólo ahora llegué a percatarme de la presencia de dos grandes cipreses que se erguían al final del jardín; un descubrimiento no desconectado del capítulo leído la noche anterior, dedicado al tratamiento que les diera Van Gogh, quien había

dibujado una serie de cipreses en 1888 y 1889. «Los cipreses me preocupan siempre», contaba a su hermano, «me sorprende que nadie los haya hecho todavía como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, es bello como un obelisco egipcio. Y el verde es de una calidad tan distinguida.

Es la mancha *negra* en un paisaje lleno de sol; pero es una de las notas negras más interesantes, de las más difíciles de captar exactamente, que pueda imaginar».

¿Qué es lo que Van Gogh, a diferencia de los demás, había llegado a descubrir sobre los apreses? En parte, la forma en que se mueven con el viento. Caminé hasta el extremo del jardín y, gracias a ciertas obras (en particular los *Cipreses* y el *Campo de trigo con cipreses* de 1889), me dediqué a estudiar su singular modo de reaccionar a merced del mistral.

A esta reacción subyacían razones estructurales. A diferencia del pino, cuyas ramas descienden suavemente desde el extremo superior del árbol, las frondas del ciprés ascienden desde el suelo. El tronco es insólitamente corto y el tercio superior del árbol está compuesto íntegramente de ramas. Con el viento, el roble sacude sus ramas mientras su tronco permanece inmóvil, pero el ciprés se inclina y, lo que es más, debido a la manera en que crecen las frondas a partir de numerosos puntos del perímetro del tronco, parece tener diferentes ejes de inclinación. A una cierta distancia, la falta de sincronización en sus movimientos produce la impresión de que el ciprés está siendo movido por varias rachas de viento que soplan desde diversos ángulos. Este coniforme árbol -que rara vez excede el metro de diámetro- adopta la apariencia de una llama que parece temblar nerviosamente al viento. De todo esto se percató Van Gogh, quien se esmeró por hacérselo ver a los demás.

Unos cuantos años después de la estancia de Van Gogh en Provenza, Oscar Wilde declaró que no había habido niebla en Londres hasta que Whistler la hubo pintado. Seguramente había habido pocos cipreses en Provenza hasta que los pintó Van Gogh.

También los olivos habían pasado más desapercibidos. Si la víspera yo había despachado un ejemplar como una cosa con aspecto de arbusto achaparrado, en *Olivar con cielo amarillo y sol brillante* y en *Olivar con cielo anaranjado*, de 1889, Van Gogh había puesto de manifiesto, trayéndola a primer plano, la forma de sus troncos y sus hojas.

Advertí entonces una angulosidad que había pasado por alto. Los árboles semejaban tridentes lanzados al suelo desde una gran altura. Asimismo, las ramas de los olivos delataban ferocidad, como brazos flexionados dispuestos a golpear. Y, mientras que las hojas de muchos árboles le hacían pensar a uno en hojas de lechuga flácidas esparcidas sobre un entramado de ramas desnudas, las tensas hojas de olivo plateadas daban una impresión de actitud alerta y energía contenida.

Después de Van Gogh, comencé a advertir que había algo insólito asimismo en los colores provenzales. Existían razones climáticas para ello. Al soplar a lo largo del valle del Ródano procedente de los Alpes, el mistral despeja regularmente el cielo de nubes y humedad, dejándolo de un puro azul intenso sin el menor rastro de blancura. Al mismo tiempo, un elevado nivel hidrostático y una buena irrigación favorecen una flora de singular exuberancia para un clima mediterráneo. Libre de la escasez de agua que podría frenar el crecimiento, la vegetación se beneficia plenamente de las grandes ventajas meridionales, la luz y el calor. Y, de manera fortuita, dada la ausencia de humedad en el aire, no existe, a diferencia de los trópicos, esa bruma que difumina y confunde los colores de los árboles, las flores y las plantas. La combinación de cielo despejado, aire seco, agua y vegetación rica convierte a Provenza en una región dominada por el contraste de intensos colores primarios.

Los pintores anteriores a Van Gogh habían tendido a ignorar estos contrastes y pintaban tan sólo con colores complementarios, siguiendo de esta guisa las enseñanzas de Claude y Poussin. Así, Constantin y Bidauld habían basado toda su descripción de Provenza en sutiles gradaciones de azul claro y marrón. A Van Gogh le sacaba de sus casillas esta negación del natural repertorio cromático provenzal. «La mayor parte de pintores, al no ser propiamente coloristas, no ven aquí estos colores y consideran loco al pintor que ve con ojos distintos a los suyos.» Abandonó por tanto la técnica del claroscuro que éstos practicaban para plagar sus propios lienzos de colores primarios, disponiéndolos siempre de tal suerte que se extremase su contraste: rojo con verde, amarillo con violeta, azul con naranja. «El color aquí es exquisito», referiría a su hermana. «Cuando las hojas verdes están frescas, son de un verde intenso, rara vez detectable en el norte. Chamuscado y polvoriento tampoco pierde su belleza, toda vez que el paisaje reviste entonces tonalidades doradas de diversos matices: verde oro, amarillo oro, rosa oro [...] Y esto combina con el azul, desde el más oscuro y magnífico azul marino hasta el azul del nomeolvides; un azul cobalto especialmente claro y luminoso.»

Mis ojos se acostumbraron a ver en el mundo los colores que dominaran los lienzos. Dondequiera que mirase descubría contrastes de colores primarios. Junto a la casa había un campo de la-vanda de color violeta contiguo a un trigal amarillo. Los tejados naranjas de las edificaciones contrastaban con el azul puro del cielo. Las verdes praderas se hallaban salpicadas de amapolas rojas y bordeadas de adelfas.

No sólo el día era pródigo en colores. Van Gogh sacó a relucir igualmente los colores de la noche. Los pintores provenzales precedentes habían retratado el cielo nocturno a base de puntitos blancos sobre un fondo oscuro. Sin embargo, cuando nos sentamos bajo el cielo provenzal en una noche despejada, lejos del resplandor de casas y farolas, nos percatamos de que el cielo contiene en realidad toda una profusión de colores: entre las estrellas parece azul oscuro, violeta o verde muy oscuro, en tanto que las estrellas mismas exhiben un amarillo pálido, un naranja o un verde, difundiendo anillos de luz mucho más allá de su limitado perímetro propio. Como explicaba Van Gogh a su hermana: «La noche supera incluso en riqueza cromática al día [...] Basta con fijarse en ella para reparar en que ciertas estrellas son amarillo limón, otras emiten un resplandor rosa o un brillo verde, azul o del color del nomeolvides. Y sin necesidad de profundizar en el asunto se verá con claridad que no basta con colocar puntitos blancos sobre una superficie de un negro azulado».

5.

La oficina de turismo de Arles se halla alojada en un anodino bloque de hormigón al suroeste de la ciudad. Pone a disposición de los visitantes lo acostumbrado: planos gratuitos e información sobre hoteles, eventos culturales, servicio de canguros, degustaciones de vinos, piragüismo, ruinas y mercados. Pero sobre todas las demás se destaca una atracción. «Bienvenidos a la tierra de Vincent van Gogh», proclama un póster de girasoles en el vestíbulo de entrada, mientras las paredes interiores se hallan decoradas con escenas de cosechas, olivos y huertos.

La oficina recomienda especialmente lo que describe como «un camino tras el rastro de Van Gogh». En el centésimo aniversario de su muerte, en 1890, la presencia de Van Gogh en Provenza se

celebró con una serie de placas fijadas a postes metálicos o a mojones de piedra, ubicadas en enclaves que el artista pintara en su día. Las placas incluyen fotografías de las obras relevantes así como unas líneas de comentario. Pueden encontrarse tanto dentro de la localidad como en los trigales y olivares que la rodean. Se extienden tan lejos como hasta Saint-Rémy, en cuya *Maison de Santé* acabó Van Gogh su etapa provenzal tras el episodio de la oreja.

Convencí a mis anfitriones para pasar una tarde recorriendo aquella ruta, así que acudimos a la oficina de turismo para hacernos con un mapa. Nos enteramos por casualidad de que la visita guiada semanal estaba a punto de partir del patio exterior y de que aún quedaban plazas libres a cambio de una modesta suma de dinero. Nos unimos a otra docena de entusiastas y fuimos conducidos primero hasta la Place Lamartine por una guía, quien nos informó de que su nombre era So-phie y estaba escribiendo una tesis sobre Van Gogh en la Sorbona de París.

A primeros de mayo de 1888, por encontrar demasiado caro su hotel, Van Gogh había alquilado un ala de un edificio en el número dos de la Place Lamartine, conocido como la «Casa Amarilla».

Se trataba de la mitad de un edificio de dos fachadas, pintado de un amarillo luminoso por su propietario pero inacabado por dentro. Van Gogh desarrolló un enorme interés por el diseño de su interior. Lo quería sólido y sencillo, pintado con los colores del sur: rojo, verde, azul, naranja, azufre y lila. «Deseo convertirla en una auténtica casa de artista. Nada rebuscado pero todo, desde las sillas hasta los cuadros, dotado de carácter», escribió a su hermano. «En cuanto a las camas, he comprado las típicas camas dobles y grandes de campo en lugar de las de hierro. Esto da un aspecto de solidez, resistencia y reposo.» Una vez completada la restauración, escribió con júbilo a su hermana: «Mi casa está pintada por fuera del color amarillo de la manteca fresca, con contraventanas de un verde resplandeciente. Se yergue a pleno sol en una plaza que cuenta con un jardín verde con plátanos, adelfas y acacias. El interior está completamente encalado y el suelo es de ladrillos rojos. Sobre ella se extiende el azul intenso del cielo. Aquí puedo vivir y respirar, meditar y pintar».

Por desgracia, poco era lo que podía mostrarnos Sophie, pues la Casa Amarilla había sido destruida durante la II Guerra Mundial y reemplazada por un albergue estudiantil, empequeñecido por un contiguo y gigantesco supermercado Monoprix. Así que nos desplazamos hasta Saint Rémy en donde pasamos más de una hora en los campos que rodean el psiquiátrico en el que había residido y pintado Van Gogh. Sophie llevaba consigo un voluminoso libro plastificado, que contenía los principales cuadros provenzales, y lo alzaba con frecuencia en algún paraje en el que Van Gogh había trabajado y que todos observábamos detenidamente. En cierto momento, dando la espalda a los Alpilles, levantó los *Olivos con los Alpi-lles al fondo* (junio 1889) y tuvimos ocasión de admirar tanto el panorama como la versión de éste a cargo de Van Gogh.

Mas no faltó el disentiimiento en el seno del grupo. A mi lado, un australiano que llevaba un gran sombrero dijo a su acompañante, una mujer de cabello enmarañado: «La verdad es que no se parece mucho».

Van Gogh se había temido la posibilidad de que le saliesen al paso con acusaciones de ese tenor. Escribió a su hermana que mucha gente se refería ya a su obra tildándola de «extraña en demasía, por no mencionar a quienes la consideraban todo un engendro y absolutamente repulsiva». No resultaba difícil descubrir los motivos para ello. Las paredes de sus casas no siempre eran rectas; no siempre era amarillo el sol ni verde la hierba y algunos de sus árboles se movían de manera exagerada. «He

jugado mucho de alguna forma con la exactitud de los colores», reconocía, y jugaba otro tanto con las proporciones, las líneas, las sombras y las tonalidades.

Con todo, al jugar de esa guisa Van Gogh se limitaba a explicitar un proceso en el que todo artista se ve envuelto; me refiero a la selección que lleva a incluir determinados aspectos de la realidad en detrimento de otros. Como le constaba a Nietzsche, la realidad es en sí misma infinita y no es susceptible de cabal representación en las artes. Lo que hacía de Van Gogh un artista insólito entre los provenzales era su elección de lo que consideraba importante. Un pintor como Constantin había invertido muchos esfuerzos en el adecuado manejo de la representación a escala. Por su parte, Van Gogh, pese a su apasionado interés en lograr un cierto «parecido», insistía en que no era la obsesión por la escala la que le garantizaría la representación de lo que resultaba relevante en el sur. Su arte comportaría, le contaba a su hermano en tono burlón, «un parecido diferente del de las obras del fotógrafo temeroso de Dios». Para poner de relieve esa dimensión de la realidad que le preocupaba, en ocasiones resultaban precisas la distorsión, omisión y sustitución de colores. Pero, a la postre, le seguía interesando el «parecido» con lo real. Se mostraba dispuesto a sacrificar un realismo ingenuo con el fin de conquistar un realismo más profundo, obrando cual poeta que, aunque menos pródigo en datos que el periodista a la hora de describir un acontecimiento, bien puede revelar no obstante verdades sobre éste que no tienen cabida en la cuadriculada literalidad del periodista.

Van Gogh desarrolló esta idea en una carta a su hermano en septiembre de 1888, a propósito de un retrato que a la sazón proyectaba: «Porque no quiero reproducir lo que tengo delante de los ojos, sino que me sirvo arbitrariamente del color para expresarme con más fuerza [...] te voy a dar un ejemplo de lo que quiero decir. Quisiera hacer el retrato de un amigo artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor, porque su naturaleza es así [sería el *Poeta* de principios de septiembre de 1888]. Este hombre será rubio. *Yo quisiera poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él* (la cursiva es mía). Lo pintaré, pues, tal cual, tan fielmente como pueda, para empezar. Pero el cuadro así no está acabado. Para terminarlo, me vuelvo entonces un colorista arbitrario. Exagero el rubio de la cabellera, llego a los tonos anaranjados, a los cromos, al limón pálido. Detrás de la cabeza en lugar de pintar el muro trivial del mezquino departamento, pinto el infinito, hago un simple fondo del azul más rico, más intenso que pueda confeccionar, y por esta sencilla combinación, la cabeza rubia iluminada sobre este fondo azul rico obtiene un efecto misterioso como la estrella en el azul profundo [...] ¡Ah!... mi querido hermano... y las buenas personas no verán en esta exageración más que la caricatura».

Unas semanas después Van Gogh comenzó otra «caricatura». «Hoy, probablemente, voy a comenzar el interior de la fonda donde vivo, al anochecer, a la luz de gas», contó a su hermano. «Es lo que se llama aquí un "café nocturno" (son muy frecuentes aquí) que permanece abierto toda la noche. Los "noctámbulos vagabundos" pueden, pues, encontrar un asilo cuando no tienen con qué pagarse un alojamiento o cuando están demasiado ebrios para ser admitidos.» Al pintar lo que sería el *Café nocturno en Arles*, Van Gogh se despojó de ciertos elementos de la «realidad» en beneficio de otros. No reprodujo la adecuada perspectiva ni el esquema cromático del café, sus bombillas se metamorfosearon en setas incandescentes, las sillas arquearon sus respaldos, el suelo se combó. Pese a todo, seguía interesado en expresar ideas verosímiles sobre aquel lugar, ideas que tal vez se

habrían expresado con menos acierto de haber tenido que seguir las reglas clásicas del arte.

6.

Reproches como los del australiano se estilaban poco en el grupo. Muchos de nosotros salimos de la disertación de Sophie con una renovada admiración por Van Gogh y por los paisajes que había pintado. Pero mi entusiasmo se vio turbado por el recuerdo de aquella máxima, incisiva sobremanera, que Pascal escribiera varios siglos antes del viaje meridional de Van Gogh:

¡Qué vanidad la de la pintura, que atrae la admiración por el parecido de cosas cuyos originales no se admiran!

Blaise Pascal, *Pensamientos*, 40

Parecía embarazosamente cierto que yo no había admirado Provenza mucho antes de que me hubiera salido al paso su descripción en la obra de Van Gogh. Pero, en su deseo de mofarse de los amantes del arte, la máxima pascaliana corría el peligro de pasar por alto dos cuestiones de importancia. Empezar a admirar una pintura que representa un sitio que conocemos pero que nos desagrada suena absurdo y pretencioso si imaginamos que todo lo que hacen los pintores es reproducir con precisión lo que tienen delante. Si hicieran tal cosa, entonces lo único que admiraríamos en una pintura sería las destrezas técnicas implicadas en la reproducción de un objeto y el atractivo nombre de un pintor, en cuyo caso habría poca dificultad en suscribir la descripción pascaliana de la pintura como un vano afán. Pero, como bien sabía Nietzsche, los pintores no se limitan a reproducir. Seleccionan y enfatizan, y se les profesa genuina admiración en tanto en cuanto su versión de la realidad parece poner de manifiesto rasgos valiosos de ésta. Por otra parte, no tenemos por qué resucitar nuestra indiferencia hacia un lugar una vez que perdemos de vista la correspondiente pintura que admiramos, como parecería insinuar Pascal. La capacidad de apreciar puede transferirse desde el arte hacia el mundo. Podemos encontrar cosas que nos deleitan de entrada en un lienzo, pero que saludamos después de buen grado en el sitio en el que fue pintado dicho lienzo. Podemos continuar viendo cipreses más allá de los cuadros de Van Gogh.

7.

Provenza no era el único lugar que comencé a apreciar y que deseaba explorar gracias a las obras de arte. Había visitado las zonas industriales de Alemania movido por *Alicia en las ciudades* de Wim Wenders

[\[††††\]](#). Las fotografías de Andreas Gursky habían despertado en mí el gusto por la parte inferior de los puentes de las autopistas. El documental *Robinson en el espacio*, de Patrick Keiller, me había animado a dedicar unas vacaciones a conocer las fábricas, los centros y las áreas comerciales del sur de Inglaterra.

Al reconocer que un paisaje puede tornarse más atractivo para nosotros una vez que hemos sido

testigos de su representación a cargo de un gran artista, la oficina de turismo de Arles se limitaba a explotar una longeva relación entre el arte y el deseo de viajar, evidente en diversos países -y en diferentes medios artísticos- a lo largo de la historia del turismo. Acaso el más temprano y destacado ejemplo aconteció en Gran Bretaña en la segunda mitad del siglo XVIII.

Sostienen los historiadores que buena parte de los campos de Inglaterra, Escocia y Gales venía siendo ignorada antes del siglo XVII. Parajes más tarde alabados por su belleza natural e inefable (como el valle Wye, las Highlands escocesas, el Distrito de los Lagos) habían padecido a lo largo de los siglos la indiferencia cuando no el desdén. En su visita al Distrito de los Lagos hacia 1720, Daniel Defoe lo describió como «estéril y espantoso». En su *Viaje a las islas occidentales de Escocia*, el doctor Johnson escribió que las Highlands eran «arduas», lastimosamente desprovistas de «decoración vegetal» y «una vasta extensión de esterilidad desesperada». Hallándose en Glenshiel, Boswell trató de alentar a Johnson llamando su atención sobre la impresionante altitud de una montaña, pero éste refunfuñó irritado: «No, no es más que una protuberancia considerable».

Aquellos que podían permitirse viajar marchaban al extranjero. El destino más popular era Italia, especialmente Roma, Nápoles y los campos circundantes. Quizás no fuese casualidad que estos lugares tuvieran una decidida presencia en las propias obras de arte más elogiadas por la aristocracia británica: la poesía de Virgilio y Horacio y la pintura de Poussin y Claude. Estas pinturas representaban el campo romano y la costa napolitana, con frecuencia al alba o al atardecer, con algunas nubes lanosas de contornos rosas y dorados. Uno imaginaba que iba a ser o había sido un día muy caluroso. El aire parecía calmado, el silencio interrumpido sólo por el fluir de un arroyo refrescante o el ruido de remos atravesando un lago. Tal vez algunas pastoras brincando por el campo o cuidando ovejas o niños de cabello dorado. Al contemplar semejantes escenas bajo la lluvia en las casas de campo inglesas, muchos habrían soñado con cruzar el canal en cuanto se terciara la primera oportunidad. Como observaba Joseph Addison en 1712: «Hallamos sin embargo mas agradables las obras de la naturaleza, quanto mas se parecen á las artes

||||».

Por desgracia para las obras de la naturaleza británica, durante mucho tiempo fueron pocas las obras de arte que se les parecían. Sin embargo, durante el siglo XVIII esta carestía fue superada gradualmente como lo fue también, en misteriosa sincronía, la pésima disposición de los británicos a recorrer sus propias islas. En 1727, el poeta James Thomson publicó las *Estaciones*, que celebraban la vida agrícola y el paisaje del sur de Inglaterra. Su éxito contribuyó a otorgar prominencia a la obra de otros «poetas labradores» como Stephen Duck, Robert Burns y John Clare. También los pintores comenzaron a tomar en consideración su país. Lord Shelburne encomendó a Thomas Gainsborough y George Barrete que pintaran una serie de paisajes para Bowood, su casa de Wiltshire, declarando su intención de «sentar las bases de una escuela del paisaje británico». Richard Wilson pintó el Támesis en las cercanías de Twickenham, Thomas Hearne pintó Goodrich Castle, Philip de Louthembourg Tintern Abbey y Thomas Smith Derwentwater y Windermere.

Nada más comenzar ese proceso tuvo lugar una explosión del número de viajeros por las islas. Por vez primera el valle Wye estaba repleto de turistas, como lo estaban las montañas del norte de Gales, el Distrito de los Lagos y las tierras altas de Escocia; una historia que parece corroborar a la

perfección la tesis de que tendemos a explorar los rincones del mundo sólo una vez que los artistas los han pintado y han escrito sobre ellos.

Ni que decir tiene que esta teoría tiene mucho de exageración, de tanto calibre como la sugerencia de que nadie prestaba la más mínima atención a la niebla londinense antes de Whistler o a los cipreses provenzales antes de Van Gogh. El arte no puede por sí solo suscitar el entusiasmo, ni tampoco brota de sentimientos de los que están privados aquellos que no son artistas. Se limita a contribuir al entusiasmo y nos conduce a ser más conscientes de sentimientos que podemos haber experimentado con anterioridad, sólo que de manera vacilante o apresurada.

Ahora bien, como parecía comprender la oficina de turismo de Arles, puede bastar para influir en nuestra elección de destino vacacional para el año próximo.

Capítulo VIII: Poseer la belleza

Lugares

Distrito de los Lagos

Madrid

Puerto de Londres

Amsterdam

Barbados

Guía

John Ruskin

1.

Entre todos los lugares a los que vamos, pero que no contemplamos de forma adecuada o que nos dejan indiferentes, de vez en cuando sobresalen algunos con un impacto arrollador que nos obliga a prestarles atención. Poseen una cualidad que podemos designar vagamente como belleza. Puede no tratarse de nada bonito ni provisto de las características obvias que las guías asocian con los sitios pintorescos. El recurso a esta palabra puede no ser sino otra manera de decir que nos gusta un lugar.

Mis viajes eran pródigos en belleza. En Madrid, a pocas manzanas de mi hotel había una parcela abandonada rodeada de bloques de pisos y una gasolinera grande de color naranja con lavadero de coches. Una noche, en la oscuridad, un tren largo, elegante y casi vacío pasó varios metros por encima del tejado de la gasolinera y se abrió camino entre los pisos centrales de las torres de apartamentos. Con su viaducto perdido en la noche, el tren parecía flotar sobre la tierra, una proeza tecnológica que se antojaba tanto más verosímil habida cuenta de la forma futurista del tren y la pálida luz verde fantasmal que emanaban sus ventanillas. En sus viviendas, la gente veía la televisión o pululaba por la cocina; entretanto, dispersos por los vagones, los pocos pasajeros contemplaban la ciudad o leían el periódico, recién estrenado un viaje a Sevilla o a Córdoba que concluiría mucho después de que los lavavajillas hubiesen llegado al final de su programa y los televisores hubiesen enmudecido. Pasajeros y moradores de las viviendas apenas se prestaban atención, sus vidas discurrían por cauces que jamás habrían de cruzarse, salvo por un breve instante en la retina de un observador que había salido a pasear huyendo de la tristeza de su habitación de hotel.

En Ámsterdam, en un patio detrás de una puerta de madera, había un viejo muro de ladrillo que, a pesar del viento que soplaba por los canales haciendo saltar las lágrimas, se había dejado caldear lentamente por el frágil sol de comienzos de primavera. Saqué las manos de los bolsillos y las pasé por la superficie rugosa y picada de ladrillos. Parecían ligeros y a punto de desmenuzarse. Tuve el impulso de besarlos, de sentir de más cerca una textura que me recordaba los bloques de piedra pómez o la torta dulce de una tienda libanesa de platos preparados.

En Barbados, en la costa oriental, había recorrido con la mirada un mar violeta oscuro que se extendía sin estorbos hasta las costas de África. La isla se había revelado súbitamente pequeña y

vulnerable y su vegetación teatral de flores silvestres rosas y árboles tupidos una conmovedora reacción contra la sobria monotonía del mar. En el Distrito de los Lagos, recordaba la vista al amanecer desde nuestra ventana en la posada del Hombre Mortal: colinas de blandas rocas silúricas cubiertas de fina hierva verde sobre las que estaba suspendido un manto de niebla. Las colinas ondeaban como si formaran parte de la columna vertebral de una bestia gigante que se hubiese acostado para dormir y que, en cualquier momento, pudiese despertar y levantar sus varios kilómetros de altura sacudiéndose robles y setos como si se tratase de pelusas pegadas a su chaqueta verde de fieltro.

2.

Un impulso dominante al encontrar la belleza es el deseo de aferrarse a ella: poseerla y darle relevancia en nuestras vidas. La necesidad de decir «he estado aquí, lo he visto y me ha importado».

Mas la belleza es fugitiva, la hallamos con frecuencia en lugares a los que puede que jamás regresemos, o bien es el resultado de una insólita conjunción de la época, la luz y las condiciones meteorológicas. ¿Cómo arreglárselas pues para poseerla, cómo aferrarse al tren flotante, a los ladrillos con aspecto de torta dulce o al valle inglés? Una opción es la cámara. Haciendo fotografías podemos mitigar el anhelo de posesión suscitado por la belleza de un lugar; nuestra ansiedad ante la pérdida de una preciosa escena puede disminuir cada vez que pulsamos el obturador.

O también podemos tratar de estamparnos físicamente en un bello enclave, acaso con la esperanza de tornarlo más presente en nosotros haciéndonos nosotros más presentes en él. En Alejandría, ante la columna de Pompeyo, podíamos tratar de grabar nuestro nombre en el granito, siguiendo el ejemplo de Thompson de Sunderland, el amigo de Flaubert («No hay manera de ver la columna sin ver el nombre de Thompson, y por consiguiente sin pensar en Thompson. Ese cretino se ha incorporado al monumento y se perpetúa con él [...] Todos los imbéciles son más o menos unos Thompson de Sunderland»). Una tentativa más modesta puede ser la adquisición de algo -un bol, una caja laqueada o un par de sandalias (Flaubert compró tres alfombras en El Cairo)-, con el fin de recordar lo que hemos perdido, como ese mechón de pelo que cortamos de la melena del amante que se va.

3.

John Ruskin nació en Londres en febrero de 1819. Una parte central de su obra discurrió en torno a la pregunta concerniente a cómo poseer la belleza de los lugares.

Desde una edad temprana prestaba una insólita atención a los rasgos más insignificantes del mundo visual. Recordaba que con tres o cuatro años «podía pasar gozoso los días dibujando los cuadrados y comparando los colores de mi alfombra, examinando los nudos de la madera del suelo, o contando los ladrillos de las casas de enfrente con intervalos de desbordante excitación». Los padres de Ruskin estimulaban su sensibilidad. Su madre le introdujo a la naturaleza; su padre, un próspero importador de jerez, le leía los clásicos después del té y le llevaba a un museo todos los sábados. En las vacaciones de verano, la familia recorría las islas Británicas y la Europa continental, no por

entretenimiento o diversión sino a la zaga de la belleza, gracias a lo cual apreciaron sobre todo la belleza de los Alpes y de las ciudades medievales del norte de Francia y de Italia, en especial Amiens y Venecia. Se desplazaban lentamente en coche de caballos, nunca más de ochenta kilómetros diarios, y cada pocos kilómetros se detenían para admirar el paisaje, una manera de viajar que Ruskin practicaría el resto de su vida.

Partiendo de su interés en la belleza y en la posesión de ésta, Ruskin llegó a cinco conclusiones fundamentales: primera, que la belleza es el resultado de un complejo número de factores que afectan la mente tanto psicológica como visualmente. Segunda, que los humanos cuentan con una tendencia innata a responder a la belleza y a desear poseerla. Tercera, que existen múltiples expresiones inferiores de este deseo de posesión, incluido el deseo de comprar recuerdos y alfombras, de esculpir nuestro nombre en las columnas y de hacer fotografías. Cuarta, que sólo hay una forma apropiada de poseer la belleza, que pasa por la *comprensión* de ésta, por ser conscientes de los factores (psicológicos y visuales) que son responsables de ella. Y, por último, que la manera más efectiva de aspirar a esta comprensión consciente consiste en intentar describir los enclaves bellos por medio del arte, dibujándolos o escribiendo sobre ellos, con independencia de si tenemos o no talento para hacerlo.

4.

Entre 1856 y 1860, cuando el agente de viajes Thomas Cook comenzaba a llevar a grupos de turistas británicos de visita guiada por los Alpes suizos, la preocupación intelectual primordial de Ruskin estribaba en enseñar a dibujar a la gente. «El arte del dibujo, que posee para la especie humana una importancia efectiva superior al de la escritura y debería enseñarse a todos los niños como se les enseña a escribir, ha sido tan olvidado y denigrado que no hay un hombre entre mil, aun entre sus supuestos profesores, que conozca sus primeros principios.»

Para comenzar a enmendar el daño, Ruskin publicó dos libros, *Técnicas de dibujo* en 1857 y *Técnicas de perspectiva* en 1859, e impartió una serie de lecciones en el Colegio de los Trabajadores de Londres, en donde instruía a estudiantes, mayormente artesanos de los barrios bajos londinenses, en las técnicas del sombreado, el color, la dimensión, la perspectiva y el encuadre. Las lecciones gozaron de gran predicamento y los libros fueron éxitos editoriales aplaudidos por la crítica, reafirmando a Ruskin en su idea de que el dibujo no había de ser cosa de minorías: «Cada cual tiene una capacidad satisfactoria y utilizable para aprender a dibujar si lo desea, del mismo modo que casi todas las personas son capaces de aprender francés, latín o aritmética hasta niveles aceptables y útiles».

¿En qué consistía el dibujo? A Ruskin no le resultaba paradójico enfatizar que no tenía nada que ver con dibujar bien ni con llegar a ser un artista. «Un hombre nace artista como un hipopótamo nace hipopótamo, y no puedes llegar a ser uno en mayor medida de lo que puedes llegar a ser una jirafa.» No le importaba que, al acabar sus clases, sus alumnos del East End fuesen incapaces de dibujar algo digno de exhibirse en una galería: «Mis esfuerzos no van dirigidos a convertir al carpintero en artista sino a hacerle más feliz como carpintero», declaró a una delegación real de dibujo en 1857. Se lamentaba de su propia falta de talento artístico. Se mofaba de los dibujos de su niñez: «Jamás vi en

toda mi vida obras infantiles tan poco originales y retentivas. Era literalmente incapaz de dibujar cosa alguna, ya se tratase de un gato, un ratón, un barco o un cepillo».

A juicio de Ruskin, si el dibujo tenía valor aun cuando lo practicaran personas privadas de talento, ello obedecía a que podía enseñarnos a ver, a percatarnos más que a mirar. En el proceso de recrear con nuestra propia mano lo que está ante nuestros ojos, se diría que nos movemos naturalmente desde una posición de observadores de la belleza en sentido laxo a otra en la que adquirimos una profunda comprensión de sus partes constitutivas y, por ende, recuerdos más certeros de ella. Un comerciante que había estudiado en el Colegio de los Trabajadores refería lo que Ruskin les había dicho a él y a sus compañeros al finalizar el curso: «Ahora recuerden, caballeros, que no he pretendido enseñarles a dibujar sino tan sólo a *ver*. Dos hombres caminan por el mercado de Clare, uno de ellos sale por el otro extremo ni un ápice más sabio que cuando entró; el otro repara en un poco de perejil que sobresale por el borde de la cesta de una mantequera y lleva consigo imágenes de belleza que incorpora en más de una ocasión en el transcurso de su trabajo cotidiano. Quiero que ustedes vean las cosas de esta manera».

A Ruskin le resultaba desolador lo poco que solía fijarse en los detalles la gente. Deploraba la ceguera y la premura de los turistas modernos, especialmente de aquellos que se jactaban de recorrer Europa en tren en una semana (un servicio ofrecido por vez primera por Thomas Cook en 1862): «No habrá cambio de lugar a 160 kilómetros por hora capaz de incrementar un ápice nuestra fortaleza, nuestra felicidad o nuestra sabiduría. En el mundo siempre hubo más de cuanto los hombres alcanzaron a ver con su paso tan lento; no lo verán mejor por más que se apresuren. Las cosas realmente valiosas son cuestión de visión y de pensamiento, no de velocidad. No hace buena la bala su rápido avance, ni desmerece al verdadero hombre su ritmo lento, pues su gloria no reside en absoluto en su andar sino en su ser».

Prueba de nuestra habitual falta de atención es que se nos tacharía de extraños e incluso de peligrosos si nos detuviéramos a contemplar un lugar durante tanto tiempo como el requerido por el dibujante para hacer un boceto de él. Para dibujar un árbol se precisan cuando menos diez minutos de profunda concentración; pero rara vez se detendrá el transeúnte más de un minuto ante el más hermoso de los árboles.

Ruskin conectaba el deseo de viajar rápido y lejos con una incapacidad de experimentar el adecuado placer ante un determinado lugar y, por extensión, ante detalles tales como simples ramas de perejil colgando de los bordes de las cestas. En un momento de particular frustración a causa de la industria turística, arengó a una audiencia de empresarios adinerados en Manchester en 1864: «La única concepción del placer que ustedes tienen estriba en viajar en vagones de tren. Han construido un puente ferroviario sobre las cataratas de Schaff-fenhause. Han abierto túneles en los acantilados de Lucerna a la altura de la capilla de Guillermo Tell; han destruido la costa de Clarens del lago de Ginebra; no existe un solo valle apacible de Inglaterra que no hayan llenado de bramidos de fuego ni una sola ciudad extranjera en la que la propagación de su presencia no esté marcada por una lepra blanca de nuevos hoteles que todo lo consume. Hasta los propios Alpes los conciben ustedes como postes enjabonados en una casa de locos que se ponen a trepar para luego resbalar de nuevo entre gritos de placer».

El tono era de histeria, pero el dilema genuino. La tecnología puede tornar más accesible la

belleza, pero no ha simplificado el proceso de poseerla o apreciarla.

Así pues, ¿qué hay de malo en la cámara? Nada, pensaba en un principio Ruskin. «Entre todo el veneno mecánico que ha vertido sobre la humanidad este terrible siglo XIX, nos ha brindado en todo caso *un* antídoto», escribió a propósito de la invención de Louis-Jacques Mandé en 1839. En 1845 usó reiteradamente en Venecia un daguerrotipo y los resultados le causaron deleite. Escribió a su padre que «los daguerrotipos tomados bajo esta intensa luz del sol son algo extraordinario. Se asemejan mucho a la construcción misma de un palacio, cada fragmento de piedra y de tintura está ahí, y, por supuesto, no caben errores en lo que atañe a la proporción».

Sin embargo, el entusiasmo de Ruskin fue decreciendo conforme se percataba del diabólico problema que planteaba la fotografía para la mayor parte de quienes la practicaban. Más que usar la fotografía como suplemento para la visión activa y consciente, la empleaban como alternativa, prestando menos atención que antes al mundo, confiados como estaban en que la fotografía les garantizaba automáticamente la posesión de éste.

Al explicar su amor por el dibujo (raro era que viajase a algún lugar sin bosquejar algo), Ruskin señaló en cierta ocasión que dimanaba de un deseo «no de reputación, ni del bien ajeno ni del propio provecho, sino de una suerte de instinto *como el de comer o beber*». El común denominador de las tres actividades es que todas ellas comportan la asimilación de elementos deseables del mundo por parte del sujeto, una transferencia de bondad de afuera hacia adentro. De niño, Ruskin se había sentido tan atraído por el aspecto de la hierba que con frecuencia había deseado comerla, decía, pero había ido descubriendo gradualmente que sería preferible tratar de dibujarla: «Solía tumbarme sobre ella y dibujar las briznas conforme iban creciendo, hasta que cada metro cuadrado de pradera o concentración de musgo se convertía en mi *posesión*» (la cursiva es mía).

Pero la fotografía no se basta por sí sola para garantizar semejante ingestión. La auténtica posesión de una escena pasa por realizar un esfuerzo consciente para reparar en los elementos y comprender su construcción. Podemos ver la belleza con la suficiente nitidez con sólo abrir los ojos, pero la pervivencia de esta belleza en la memoria depende del grado de intencionalidad de nuestra captación. La cámara enturbia la distinción entre mirar y percatarse, entre ver y poseer; puede brindarnos la opción del auténtico conocimiento, mas puede tornar superfluo involuntariamente el esfuerzo de adquirirlo. Sugiere que hemos efectuado todo el trabajo con el simple hecho de hacer una fotografía, mientras que la auténtica ingestión de un lugar, como por ejemplo un bosque, implica plantearnos una serie de interrogantes como «¿cuál es la conexión entre los troncos y las raíces?», «¿de dónde sale la niebla?», «¿por qué unos árboles parecen más oscuros que otros?». Preguntas implícitamente formuladas y respondidas en el proceso de dibujar.

5.

Alentado por la democrática concepción del dibujo esgrimida por Ruskin, me dediqué a ejercitar mi mano durante mis viajes. En lo referido a qué dibujar, parecía sensato dejarme guiar por el deseo de poseer la belleza que me había llevado previamente a coger mi cámara. En palabras de Ruskin, «vuestra obra de arte debe encaminarse a la gloria de algo que os guste. Puede ser sólo en honor de una concha o de una piedra».

Decidí dibujar la ventana de la habitación de la posada del Hombre Mortal, porque estaba a mano y resultaba atractiva en una luminosa mañana otoñal. El resultado fue un desastre tan predecible como instructivo. Por pésimo que sea, el dibujo de un objeto nos hace pasar súbitamente de una borrosa percepción de su aspecto a una conciencia precisa de sus partes integrantes y de sus particularidades. Así, «una ventana» se revela formada por una serie de salientes que mantienen en su posición el cristal, por un sistema de aristas y hendiduras (el hotel era de estilo georgiano), por doce cristales que se dirían cuadrados pero que, de hecho, son de una leve pero significativa rectangularidad, por pintura que en realidad no parece blanca sino gris ceniciento, gris marrón, amarillo, rosa malva o verde claro, en función de la luz y de la relación entre ésta y el estado de la madera (en el borde superior izquierdo de la ventana, un rastro de humedad daba a la pintura una tonalidad rosácea). Tampoco está el cristal completamente despejado; alberga en su interior mínimas imperfecciones, burbujitas de aire como una bebida gaseosa helada. Y en la superficie de mi ventana habían quedado grabados los rastros de gotas de lluvia secas y las impacientes sacudidas del paño de un limpiacristales.

El dibujo pone de manifiesto en toda su crudeza nuestra ceguera respecto al auténtico aspecto de las cosas. Consideremos el caso de los árboles. En un pasaje de *Técnicas de dibujo*, Ruskin discute, con la ayuda de sus propias ilustraciones, la diferencia entre el modo en que solemos imaginar las ramas de los árboles antes de dibujarlas y la manera en que se revelan una vez que nos fijamos con más detenimiento pertrechados de papel y lápiz.

«El tronco no se limita a mandar desordenadamente una rama por aquí y otra por allá, dejándolas que se apañen por su cuenta: todas las ramas comparten un fuerte impulso único como el de un surtidor [...]. Es decir: el tipo general o la idea de un árbol no es como *a*, en la figura 17, sino como *b*, donde, obsérvalo, todas las subdivisiones de las ramas desembocan directamente en la curvatura circundante [...] de modo que el ejemplo de cada rama vuelve a no ser *a*, sino *b*, figura 18; es decir, tiene más o menos la estructura de una coliflor.»

Había visto muchos robles a lo largo de mi vida, pero sólo después de pasarme una hora dibujando uno en el valle de Langdale (el resultado hubiese ruborizado a un niño) comencé a apreciar y a recordar su identidad.

6.

Otro beneficio que podemos obtener del dibujo es una comprensión consciente de las razones que subyacen a la atracción que sentimos hacia ciertos paisajes y construcciones. Hallamos explicaciones para nuestros gustos, cultivamos una «estética», una capacidad de emitir juicios acerca de la belleza y la fealdad. Determinamos con mayor precisión lo que falta en un edificio que nos desagrade y lo que contribuye a la belleza del que sí nos gusta. Ganamos en agilidad a la hora de analizar una escena que nos impresiona y de detectar de dónde dimana su poder («la combinación de piedra caliza y sol del atardecer», «la forma en que se estrechan los árboles al descender al río»). Pasamos del escueto «me gusta» al «me gusta porque...», y de ahí a una generalización sobre el gustar. Aunque confinadas a niveles meramente exploratorios y tentativos, nos vienen a la mente las leyes de la belleza: es preferible que la luz incida de lado sobre los objetos a que lo haga desde arriba; el gris combina bien

con el verde; para que una calle transmita una sensación de espacio, los edificios no deben rebasar en altura la anchura de la calle.

Y, sobre la base de esta conciencia, pueden edificarse recuerdos más sólidos. Empieza a parecer innecesario grabar nuestro nombre en la columna de Pompeyo. En palabras de Ruskin, el dibujo nos permite «retener la nube en su desvanecimiento, la hoja en su temblor y las sombras en sus mudanzas».

Resumiendo sus pretensiones a lo largo de cuatro años dedicados a la enseñanza y a la escritura de manuales de dibujo, Ruskin explicaba que le había movido un deseo de «dirigir fielmente la atención de la gente hacia la belleza de la obra divina en el universo material». Puede merecer la pena citar en su integridad un pasaje en el que Ruskin demostraba en qué podía concretarse una ambición tan chocante en su formulación:

«Pongamos que dos personas salen a pasear; una dibuja bien y la otra carece por completo de dotes al respecto. Supongamos que caminan por una calle arbolada. Sus respectivas percepciones de la escena diferirán enormemente. Una verá una calle con árboles; percibirá que los árboles son verdes, mas nada pensará sobre ello; verá brillar el sol y reparará en la alegre sensación que produce, ¡y eso es todo! ¿Pero qué verá el dibujante? Sus ojos están acostumbrados a escrutar la causa de la belleza y a penetrar por los más íntimos recovecos del encanto. Mira hacia arriba y observa cómo el haz de rayos de sol cae como una ducha salpicando en las alturas las hojas brillantes, hasta impregnar el aire de una luz esmeralda. Descubrirá aquí y allá una rama que emerge del velo de las hojas, verá destellar como una joya el musgo esmeralda y los abigarrados y fantásticos líquenes, blancos y azules, morados y rojos, todos suavizados y mezclados en un único atavío de belleza. Vienen luego los troncos cavernosos y las raíces retorcidas que, con sus vueltas serpenteantes, tratan de aferrarse al empinado terraplén, cuya encespada pendiente está adornada con flores de mil tonalidades. ¿Acaso no es digno de verse? No obstante, quien no sea un dibujante recorrerá la calle arbolada y, cuando regrese a casa, no tendrá nada que decir o en lo que pensar, salvo que caminó por la calle en cuestión».

7.

Ruskin no se limitaba a animarnos a dibujar durante nuestros viajes; creía también que debíamos escribir o, como él decía, «pintar con palabras» a fin de cimentar nuestras impresiones de belleza. Por muy respetado que fuera en vida por sus dibujos, fueron sus pinturas con palabras las que cautivaron la imaginación del público y a ellas se debe su fama durante la última fase de la época victoriana.

Típico de los enclaves atractivos es el hecho de volvernos conscientes de nuestra ineptitud lingüística. En el Distrito de los Lagos, escribiendo una postal a un amigo, le expliqué, entre la prisa y la desesperación, que el paisaje era bonito y que llovía y hacía viento. Ruskin habría achacado semejante prosa más a la pereza que a la incapacidad. Sostenía que todos éramos capaces de componer pinturas de palabras adecuadas. Los fracasos eran simplemente consecuencia de no plantearnos suficientes preguntas, de nuestra falta de precisión a la hora de analizar lo visto y lo experimentado. Más que conformarnos con la idea de que un lago era bonito, debíamos preguntarnos

con más contundencia: «¿Qué es lo que tiene de atractivo en particular esta extensión de agua? ¿Con qué podemos asociarla? ¿Qué palabra la describe mejor que el adjetivo "grande"?». Puede que el producto acabado no resulte ser una obra genial, pero al menos estará motivado por el intento de representar una experiencia en su autenticidad.

De adulto, Ruskin se sentía frustrado por la resistencia de los ingleses finos y educados a hablar con la suficiente profundidad acerca del tiempo y, en particular, por su tendencia a referirse a él como húmedo y ventoso. «Resulta curioso lo poco que sabe la gente sobre el cielo. Nunca le prestamos atención, jamás lo hacemos objeto de nuestro pensamiento, lo contemplamos cual si se tratase de una mera sucesión de accidentes insignificantes y monótonos, demasiado comunes y vanos como para merecer unos instantes de inspección o una mirada de admiración. Si en nuestros momentos de total ociosidad e insipidez volvemos la vista al cielo como último recurso, ¿de cuáles de sus fenómenos hablamos? Uno habla de la humedad, el otro del viento y un tercero del calor. Entre todos los que comentan, ¿quién puede hablarme de las formas y los precipicios de la cadena de altas montañas blancas que envolvía el horizonte este mediodía? ¿Quién vio el estrecho rayo de sol procedente del sur que golpeó sobre sus cimas hasta que éstas se derritieron y se desmoronaron en un polvo de lluvia azul? ¿Quién vio la danza de las nubes muertas cuando la luz del sol las abandonó anoche y el viento del oeste las arrastró como hojas secas?»

Ni que decir tiene que la respuesta era el propio Ruskin quien, en otra analogía entre la función del arte y la de comer y beber, gustaba de jactarse de que embotellaba cielos con tanto esmero como el que ponía su padre en embotellar el jerez que importaba. He aquí dos entradas de diario correspondientes a jornadas de embotellado del cielo londinense en el otoño de 1857:

Uno de noviembre: Amanecer bermellón, toda la gama de escarlata claro, intenso en los bordes y degradado hasta el púrpura. Nubes ligeras de color gris moviéndose lentamente por debajo desde el suroeste, masas de cúmulos grises en el horizonte, entre cirros y estratos. Se avecinaba un día espléndido [...] Todo púrpura y azul en la distancia y, en la cercanía, una brumosa luz del sol sobre los árboles y los verdes campos [...] Adviértase el delicado efecto de las hojas doradas esparcidas por el cielo azul, y el castaño de Indias, pequeño, esbelto y oscuro sobre el trasfondo de estrellas.

Tres de noviembre:

Alba púrpura, resplandeciente, delicada. Denso banco de nubes grises a las seis. Más tarde, nubes encendidas de púrpura que se dejan penetrar Encima, el cielo abierto de un amarillo pálido, atravesado en oblicuo, desde el suroeste por nubes ligeras, grises y más oscuras, que se mueven con rapidez y sin embargo nunca cambian de sitio hasta que por fin se desvanecen. Se expande en un cielo de escamas de luz cobriza hasta convertirse en el gris de la mañana.

John Ruskin

8.

La efectividad de la pintura verbal de Ruskin dimanaba de su método consistente en no limitarse a describir el aspecto de los lugares («la hierba verde, la tierra de un marrón grisáceo») sino en analizar también su poder con categorías psicológicas («la hierba *expansiva*, la tierra *tímida*). Reconocía que muchos lugares se nos antojan hermosos, no en función de criterios estéticos (por la

combinación de colores, la simetría y la proporción) sino apelando a criterios psicológicos, por promover un valor o estado de ánimo que reviste importancia para nosotros.

Cierta mañana londinense contemplaba unos cúmulos desde su ventana. En una descripción fáctica podría haberse señalado que formaban un muro casi completamente blanco, con algunas hendiduras que permitían penetrar algo de sol. Sin embargo, Ruskin abordó el tema en términos más psicológicos: «El auténtico cúmulo, la más majestuosa de las nubes [...] por lo general carece de viento; los movimientos de sus masas son *solemnes*, continuos, *inexplicables*, un incesante avance o retirada, como si estuviesen *animados* por una *voluntad interior* o impelidos por un poder invisible» (las cursivas son mías).

En los Alpes, describía los pinos y las rocas en términos análogamente psicológicos: «Nunca puedo permanecer por mucho tiempo bajo un acantilado alpino sin estremecerme, mirando hacia arriba, hacia sus pinos, que se alzan sobre los inaccesibles y peligrosos salientes de una pared colosal, en multitudes silenciosas, cada uno como sombra del que se halla a su lado, verticales, firmes, *sin conocerse unos a otros*. No puedes alcanzarlos ni gritarles; esos árboles jamás *oyeron* la voz humana; se encuentran muy por encima de cualquier sonido excepto los de los vientos. Nadie pisó jamás sus hojas caídas. Están totalmente *desamparados*, mas su *voluntad* es tan *férrea* que, a su lado, hasta la misma roca se diría curvada y destrozada, *frágil*, *débil*, *inconsistente*, comparada con la inescrutable energía de *vida delicada* y *monotonía de orgullo encantado* que éstos exhiben».

Mediante semejantes descripciones psicológicas, parecemos más cerca de descubrir por qué nos ha conmovido un determinado paraje. Nos aproximamos al objetivo ruskiniano de comprender cabalmente lo que nos ha causado agrado.

9.

Habría resultado prácticamente imposible adivinar que el hombre estacionado junto a la acera enfrente de una hilera de grandes bloques de oficinas estaba practicando la pintura con palabras. El único indicio era un bloc apoyado sobre el volante, en el que garabateaba algo de vez en cuando entre largos periodos de contemplación.

Eran las once y media de la noche y había estado conduciendo por los muelles durante varias horas, parando a tomar café en el aeropuerto de la ciudad de Londres (donde había observado con nostalgia el despegue del último vuelo, un Crossair Avro RJ85, con rumbo a Zúrich o a «cualquier sitio, [...] cualquier sitio», como habría dicho Baudelaire). De camino a casa me topé con las gigantescas torres iluminadas del muelle de la India

Occidental. Diríase que las oficinas no guardaban la más mínima conexión con el paisaje circundante de casas modestas y pobremente iluminadas. Habrían entonado más en las orillas del Hudson o a un lado del transbordador espacial en cabo Cañaveral. Desde lo alto de dos torres adyacentes salía vapor y toda la zona se había teñido con una capa de niebla uniforme y de escasa densidad. En la mayor parte de los pisos permanecían encendidas las luces y, aun desde la distancia, podían distinguirse en su interior ordenadores, salas de juntas, macetas con plantas y rotafolios.

Era una hermosa escena y la sensación de belleza trajo de la mano el deseo de adueñarse de su fuente, un deseo al que, para seguir a Ruskin, sólo el arte podía dar cabal satisfacción.

Comencé a pintar con palabras. Los pasajes descriptivos venían raudos: las oficinas eran altas, la cima de una de las torres era como una pirámide, tenía en un lateral luces rojas como el rubí, el cielo no era negro sino de un amarillo anaranjado. Pero, dado que una descripción fáctica no parecía ayudarme a precisar en qué residía lo impresionante de la escena, traté de analizar su belleza en términos más psicológicos. Se diría que el poder de la escena radicaba en el efecto de la noche y de la niebla sobre las torres. La noche atraía la atención sobre facetas de las oficinas que yacían ocultas durante el día. Iluminadas por el sol, las oficinas podían considerarse normales, repelían las preguntas con la misma efectividad con que sus ventanas repelían las miradas. Pero la noche desbarataba esta pretensión de normalidad, permitía ver en su interior y maravillarse de lo insólitas, temibles y admirables que eran. Las oficinas comportaban orden y cooperación entre millares, a) tiempo que reglamentación y tedio. La noche minaba, o al menos cuestionaba, toda imagen burocrática de seriedad. Uno se preguntaba para qué servían los cuadernos de notas y los ordenadores. No es que fuesen superfluos sino que podían antojarse extraños y más cuestionables de lo que cabía pensar a plena luz del día.

Al mismo tiempo, la niebla iba de la mano de la nostalgia. Al igual que sucede con ciertos olores, las noches de niebla pueden transportarnos a otros tiempos en que tuvimos ocasión de experimentarlas. Pensé en aquellas noches de universidad en las que caminaba por campos de deportes iluminados; pensé también en las diferencias entre mi vida de entonces y de ahora, lo que acabó por provocar en mí una tristeza agridulce por las dificultades que por aquella época me abrumaban y por todo lo inestimable perdido desde entonces.

Había pedazos de papel por todo el coche. Mi pintura verbal no era de una categoría muy superior a mi pueril dibujo de un roble en el valle de Langdale. Pero lo importante no era la calidad. Por lo menos había intentado seguir un ramal de lo que Ruskin consideraba el doble propósito del arte: interpretar el dolor y desentrañar las fuentes de la belleza.

Y, como había señalado al enfrentarse a una serie de desafortunados dibujos realizados por un grupo de sus discípulos durante sus viajes por los campos de Inglaterra: «Creo que la visión importa más que el dibujo; y preferiría enseñar a dibujar a mis alumnos de tal modo que aprendieran a amar la naturaleza que enseñarles a ver la naturaleza de tal modo que aprendieran a dibujar».

Quinta parte: Regreso

Capítulo IX: Hábitos

Lugares

Hammersmith

Londres

Guía

Xavier de Maestre

1.

Al regresar a Londres desde Barbados me encontré con que la ciudad se había obstinado en no cambiar. Había visto cielos azules y gigantescas anémonas marinas; había dormido en un bungalow de rafia y comido sabroso pescado; había nadado entre crías de tortugas de mar y leído a la sombra de los cocoteros. Pero mi ciudad ni siquiera se había inmutado. Seguía lloviendo. El parque seguía encharcado y el cielo fúnebre. Cuando estamos de buen humor y hace sol, resulta tentador establecer una conexión entre lo que sucede dentro y fuera de nosotros, pero el aspecto de Londres a mi regreso era testimonio de la indiferencia del mundo hacía cualquier evento que tuviera lugar en las vidas de sus habitantes. Me sentía desolado por estar en casa. Me parecía que pocos lugares de la tierra podían ser peores que aquel en el que habrían de transcurrir mis días.

2.

[...] toda la desgracia de los hombres procede de una sola cosa, que es no saber permanecer en reposo en una habitación.

Blaise Pascal, *Pensamientos*, 136

3.

Desde 1799 hasta 1804, Alexander von Humboldt viajó por Sudamérica, poniendo luego al relato de lo que había visto el título de *Del Orinoco al Amazonas. Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*.

Nueve años antes, en la primavera de 1790, un francés de veintisiete años llamado Xavier de Maistre emprendió un viaje por su habitación, titulando la crónica de lo que había visto *Viaje alrededor de mi cuarto*. Gratificado por sus experiencias, De Maistre emprendió un segundo viaje en 1798. En esta ocasión viajó de noche y no se aventuró más allá del antepecho de la ventana, poniendo después por título a su narración *Expedición nocturna alrededor de mi cuarto*.

Dos maneras de abordar un viaje: *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* y *Viaje alrededor de mi cuarto*. El primero requería diez muías, treinta bultos de equipaje, cuatro intérpretes, un cronómetro, un sextante, dos telescopios, un teodolito Borda, un barómetro, una

brújula, un higrómetro, cartas de presentación del rey de

España y una pistola. El segundo, un pijama rosa y otro azul.

Xavier de Maistre nació en 1763 en la pintoresca ciudad de Chambéry al pie de los Alpes franceses. De naturaleza apasionada y romántica, era un amante de la lectura, en especial de Montaigne, Pascal y Rousseau, y de la pintura, sobre todo de las escenas domésticas holandesas y francesas. Cuando tenía veintitrés años, De Maistre comenzó a sentir fascinación por la aeronáutica. Tres años antes, Étienne Montgolfier había alcanzado renombre internacional gracias a la construcción de un globo que logró sobrevolar durante ocho minutos el palacio real de Versalles, transportando a bordo una oveja llamada Montauciel (Sube-al-cielo), un pato y un gallo. De Maistre y un amigo suyo construyeron un par de alas gigantes de papel y alambre y proyectaron volar hasta América. No lo lograron. Dos años más tarde, De Maistre se reservó una plaza en un globo de aire caliente y consiguió pasar unos instantes flotando sobre Chambéry antes de que el artefacto se estrellase en un pinar.

Luego, en 1790, cuando vivía en Turín en una modesta habitación en lo alto de un bloque de apartamentos, De Maistre inauguró un modo de viajar que le daría a conocer: el viaje por la habitación.

Al presentar el *Viaje alrededor de mi cuarto*, el hermano de Xavier, el teórico político Joseph de Maistre, subrayaba que en el ánimo de Xavier no estaba ensombrecer las heroicas hazañas de los grandes viajeros del pasado: «Magallanes, Drake, Anson y Cook». Magallanes había descubierto una ruta occidental hacia las islas de las Especias por el extremo meridional de Sudamérica, Drake había circunnavegado el globo terráqueo, Anson había confeccionado cartas de marear precisas de las Filipinas y Cook había confirmado la existencia de un continente meridional. «No cabe duda de que fueron hombres notables», escribió Joseph. Lo único que ocurría es que su hermano había descubierto una forma de viajar que podía resultar infinitamente más práctica para quienes careciesen de la audacia y la riqueza de aquéllos.

«Miles de personas que antes de que yo realizara este viaje no se habrían atrevido a hacerlo, otros que no habrían podido, otros, en fin, a quienes no se les habría ocurrido, van a resolverse a emprenderlo siguiendo mi ejemplo», explicaba Xavier mientras hacía los preparativos para su viaje. «¿Vacilaría el ser más indolente en ponerse en camino conmigo para procurarse un placer que no ha de costarle ni trabajos ni dinero?» En particular recomendaba el viaje por la habitación a los pobres y a los temerosos de las tormentas, los asaltos y los acantilados altos.

4.

Por desgracia, al igual que aconteciera con su ingenio volador, la expedición pionera del propio De Maistre no logró volar muy lejos.

La historia empieza bien. De Maistre cierra la puerta a cal y canto y va alternando entre el pijama rosa y el azul. Sin necesidad de equipaje, viaja al sofá, el mueble más grande de la habitación. Habiéndole despertado su viaje de su habitual letargo, observa el sofá bajo una nueva luz y redescubre algunas de sus cualidades. Admira la elegancia de sus patas y rememora las plácidas horas que pasó recostado en sus cojines, soñando con el amor y con los progresos en su carrera.

Desde su sofá, De Maistre contempla su cama. Siempre desde la perspectiva del viajero, aprende a apreciar este complejo elemento del mobiliario. Se siente agradecido por las noches pasadas en esa cama y se enorgullece de que sus sábanas combinen tan bien con sus pijamas. «Se me había olvidado, hablando de mi lecho, aconsejar a todo el que pueda hacerlo, tener un lecho de color rosa y blanco», escribe, pues estos colores inducen ensueños apacibles y placenteros en aquel que tiene un sueño frágil.

Pero, a partir de ahí, cabe acusar a De Maistre de perder de vista el propósito global de su empresa. Se empantana en largas y tediosas digresiones sobre su perra Rosinne, su querida Jenny y su fiel sirvienta Joannetti. Los viajeros que busquen un relato esperífcamente consagrado al viaje por la habitación se arriesgan a sentirse algo traicionados al cerrar el *Viaje alrededor de mi cuarto*.

Y, sin embargo, la obra de De Maistre brota de una intuición profunda y sugerente: que el placer que obtenemos de los viajes depende en mayor medida de las condiciones anímicas con las que vamos que del destino de nuestro viaje. Bastaría con abordar nuestros escenarios habituales con la disposición del viajero para que estos enclaves se revelasen de no menor interés que los desfiladeros y las selvas repletas de mariposas de la Sudamérica de Von Humboldt.

¿V por qué se distingue la disposición viajera? La receptividad puede considerarse su característica fundamental. Nos acercamos a los sitios con humildad, sin ideas preconcebidas sobre lo que resulta de interés. Irritamos a los lugareños al detenernos en las islas peatonales y en las callejuelas para admirar lo que para ellos no pasan de ser nimias curiosidades. Nos exponemos a ser atropellados porque nos llama la atención el tejado de un edificio gubernamental o una inscripción en cierto muro. Un supermercado o una peluquería se nos antojan insólitamente fascinantes. Escudriñamos la presentación de un menú o la indumentaria de los presentadores de las noticias de la noche. Nos percatamos de los estratos de historia que subyacen al presente, tomamos notas y hacemos fotografías.

Por otra parte, en el hogar nuestras expectativas están más asentadas. Estamos seguros de haber descubierto cuanto hay de interesante en el barrio, sobre todo por el hecho de llevar viviendo mucho tiempo en él. Parece inconcebible que pueda quedar algo nuevo por descubrir en un lugar en el que residimos desde hace diez años o más. Estamos acostumbrados y, por consiguiente, ciegos.

De Maistre trataba de arrancarnos de nuestra pasividad. En su segundo volumen de viajes por la habitación, *Expedición nocturna alrededor de mi cuarto*, se acercó hasta la ventana y contempló en lo alto el firmamento. A la vista de tanta belleza se sintió frustrado por el hecho de que escenas tan ordinarias no gozasen de un aprecio más generalizado: «¡Cuán pocas personas, me decía a mí mismo, disfrutan ahora conmigo el espectáculo sublime que el cielo muestra inútilmente a los hombres aletargados! [...] ¿pero qué les costaría a los que se pasean, a los que salen en tropel del teatro, mirar un instante y admirar las brillantes constelaciones que irradian por todas partes sobre sus cabezas?». La razón de que no mirasen era que jamás lo habían hecho. Se habían habituado a considerar tedioso su universo y éste había acabado por acomodarse a sus expectativas.

5.

Probé a viajar alrededor de mi cuarto, pero éste era tan pequeño, con apenas espacio para una

cama, que concluí que el mensaje de De Maistre podía merecer más la pena si se aplicaba al barrio.

Así pues, a eso de las tres de la tarde de un despejado día de marzo, varias semanas después de mi regreso de Barbados, emprendí un viaje demais-triano alrededor de Hammersmith. Resultaba curioso hallarse afuera en pleno día sin ningún objetivo concreto en mente. Una mujer y dos rúnicos rubios caminaban por la calle principal, flanqueada por una gran variedad de tiendas y restaurantes. Un autobús de dos pisos se había detenido para recoger pasajeros en una parada delante de un parquecito. Un gigantesco panel publicitario anunciaba salsa. Yo recorría casi a diario esa calle en particular de camino a la parada de metro y no estaba acostumbrado a considerarla más que un simple medio para mi objetivo. La información que se revelaba útil para mi meta captaba mi atención; en caso contrario, se me antojaba irrelevante. Así, por ejemplo, me percataba de la cantidad de gente que fuese por la acera, pues podía obstaculizar mi marcha, mientras que sus rostros y sus expresiones me resultaban invisibles, tan invisibles como las formas de los edificios o la actividad de las riendas.

No siempre había sido así. Cuando me mudé a aquella zona, mi atención había estado menos celosamente focalizada. Por aquel entonces no me concentraba con tanta firmeza en el objetivo de llegar rápidamente al metro.

Al entrar en un nuevo espacio, nuestra sensibilidad se orienta hacia cierto número de elementos, que reducimos progresivamente a medida que vamos atribuyendo una funcionalidad a dicho espacio. De las cuatro mil cosas susceptibles de contemplación y reflexión que pueden poblar una calle acabamos por reparar en tres o cuatro: las personas con las que nos topamos en el camino, la intensidad del tráfico y la probabilidad de que llueva. Un autobús, que podemos haber visto de entrada en clave estética o mecánica, o como un trampolín para los pensamientos referentes a las comunidades en el seno de las ciudades, llega a no ser más que una caja destinada a transportarnos lo más deprisa posible por una zona que bien puede no existir tampoco, habida cuenta de su desconexión respecto a nuestro objetivo primordial, fuera del cual todo es oscuridad, todo es invisible.

Yo había instalado sobre la calle una rejilla de intereses que no dejaba espacio alguno para niños rubios, anuncios de salsa, adoquines, colores de escaparates comerciales o expresiones de ejecutivos y pensionistas. El poder de mi objetivo primordial había absorbido mi voluntad de reflexionar sobre el trazado del parque o sobre la insólita mezcolanza de arquitectura georgiana, victoriana y eduardiana en una sola manzana. De mis recorridos de la calle se había extirpado todo atisbo de atención prestada a la belleza, todo pensamiento asociativo, toda sensación de asombro o gratitud, toda digresión filosófica suscitada por elementos visuales. Y, en su lugar, sólo perduraba una insistente exhortación a llegar al metro lo más rápido posible.

No obstante, siguiendo a De Maistre traté de invertir el proceso de habituación, desligando de mi entorno los usos que le había venido adjudicando hasta entonces. Me obligué a obedecer a un tipo peculiar de mandato mental: mirar a mi alrededor como si jamás hubiera estado en aquel lugar con anterioridad. Y, paulatinamente, mis viajes comenzaron a dar fruto.

Bajo el mandato de considerar todo potencialmente interesante, los objetos liberaban estratos latentes de valor. Una fila de tiendas que siempre había tenido por una simple manzana rojiza, extensa e indiferenciada, adquiriría ahora una identidad arquitectónica. Unas columnas georgianas

flanqueaban una floristería y en lo alto de la carnicería lucían gárgolas de estilo gótico Victoriano tardío. Un restaurante se llenó de comensales más que de simples figuras. En un edificio de fachada acristalada reparé en unas personas que gesticulaban en una sala de reuniones del primer piso. Alguien dibujaba un gráfico circular en un proyector de transparencias. Al mismo tiempo, justo al otro lado de la calle frente a la oficina, un hombre sustituía el enlosado de la acera perfilando con esmero los contornos. Me monté en un autobús y, en lugar de sumirme de inmediato en mis propios asuntos, traté de conectar imaginariamente con otros pasajeros. Escuchaba una conversación en la fila de delante. Alguien en una oficina de no sé dónde, una persona al parecer de bastante alto rango, no se enteraba. Se quejaban de lo incompetentes que eran otros, pero no se les ocurría pensar en su propia contribución al fomento de esa incompetencia. Consideré la multiplicidad de vidas que discurrían simultáneamente en los diferentes niveles de una ciudad. Pensé en lo semejante de las quejas (siempre el egoísmo y la obcecación) y en la vieja verdad psicológica según la cual aquello que lamentamos de los otros, otros lo lamentarán de nosotros.

El barrio no se limitaba a dotarse de gente y de edificios determinados sino que comenzaba así mismo a hacer acopio de ideas. Reflexioné sobre la prosperidad que comenzaba a afincarse en la zona. Me pregunté por qué me gustaban tanto los puentes ferroviarios de arco y la autopista que surcaba el horizonte.

Viajar en solitario parecía ventajoso. Nuestra forma de responder al mundo se halla modelada de manera decisiva por aquellos con quienes estamos; templamos nuestra curiosidad para encajar en las expectativas ajenas. Los otros pueden tener una visión particular de quiénes somos e impedir así que afloren algunas de nuestras facetas. «No pensaba que fueses uno de éstos que se interesan por los pasos elevados», sugerirán tal vez con acento intimidatorio. El estrecho marcaje por parte de un compañero puede coartar nuestra observación de los demás al dejarnos confinados a la tarea de acoplarnos a las preguntas y observaciones de dicho compañero, instándonos así a mostrarnos más normales de lo que es saludable para nuestra curiosidad. Pero yo me hallaba a salvo de tales preocupaciones, al estar solo en Hammersmith en plena tarde. Era libre de comportarme de manera algo extraña. Dibujé el escaparate de una ferretería y pinté con palabras el paso elevado.

6.

De Maistre no era un mero viajero de habitaciones. Era también un gran viajero en el sentido clásico del término. Viajó a Italia y a Rusia, pasó un invierno en los Alpes con las huestes realistas y participó en una campaña rusa en el Cáucaso.

En una nota autobiográfica escrita en 1801 en Sudamérica, Alexander von Humboldt había hablado de los motivos que le llevaron a viajar: «Me incitó un impreciso anhelo de ser transportado desde el tedio de la vida cotidiana hasta un mundo maravilloso». Esta misma dicotomía, «tedio de la vida cotidiana» frente a «mundo maravilloso», era la que De Maistre había tratado de redefinir con mayor sutileza. No le habría dicho a Humboldt que Sudamérica era insulsa; se habría limitado a exhortarle a considerar que también su Berlín natal tendría algo que ofrecer.

Ocho décadas más tarde, Nietzsche, un lector y admirador de De Maistre que, por cierto, pasó mucho tiempo en su habitación, volvió a la carga:

Cuando vemos cómo se las arreglan ciertas personas con sus aventuras -sus aventuras insignificantes de todos los días- de suerte que éstas se convierten en un terreno que da fruto tres veces al año; mientras que otras -¡y cuántas!- son arrastradas por el oleaje de las vicisitudes más turbulentas, de las corrientes más variadas de los tiempos y de los pueblos, y, sin embargo, siempre sobrenadan, siempre permanecen en la superficie, como el corcho, se siente uno tentado a dividir la humanidad en una minoría (una minimalidad) de hombres que saben hacer de poco mucho, y una mayoría que saben hacer de mucho poco.

Friedrich Nietzsche

Conocemos personas que han atravesado desiertos, han flotado sobre casquetes glaciares y se han abierto camino a través de selvas. Y, sin embargo, en vano buscaríamos en sus espíritus evidencias de lo que han presenciado. Vestido con sus pijamas rosa y azul, satisfecho con los confines de su propio dormitorio, Xavier de Maistre nos invita, a base de suaves codazos, a reparar en lo que ya hemos visto, antes de despegar con rumbo a hemisferios lejanos.

Agradecimientos

Gracias a: Simon Prosser, Michele Hutchison, Caroline Dawnay, Miriam Gross, Noga Arikha, Nicole Aragi, Dan Frank y Oliver Klimpel.

Créditos fotográficos

- p. 13 Hammersmith Broadway, Londres, *Londo A-Z Street Atlas*. (Reproducido con permiso de Geographer's A-Z Map Co. Ltd. N° de licencia B1299. Este producto incluye datos cartográficos licenciados por Ordnance Survey ®. © Crown Copyright 2001. Licencia n° 100017301.)
- p. 13 Una playa de Barbados. (© Bob Krist/CORBIS.)
- p. 13 Retrato de Joris Karl Huysmans (detalle), fotografía de Dornac (h. 1890-1900). (Archivos Larousse, París/Bridgeman Art Library.)
- pp. 16-17 William Hodges, *Vista de Tahití*, 1776, óleo sobre lienzo. (© National Maritime Museum, Londres.)
- pp. 30-31 *Vista de Alk, aar*, h. 1670-75, óleo sobre lienzo, de Jacob van Ruisdael. (1628/9-1682). (Ernest Wadsworth Longfellow Fund, 39.794. Cortesía del Museo de Bellas Artes, Boston. Reproducido con permiso. © 2000. Museo de Bellas Artes, Boston. Derechos reservados.)
- p. 44 Charles Baudelaire, h. 1860, fotografía. (© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS.)
- p. 44 Edward Hopper, h. 1940, fotografía de Oscar White. (© Oscar White/CORBIS.)
- p. 73 *Automat*, 1927, óleo sobre lienzo, de Edward Hopper. (© Francis G. Mayer/CORBIS.)
- p. 75 *Gasolina*, 1940, óleo sobre lienzo, de Edward Hopper. (Museo de Arte Moderno de Nueva York. Mrs. Simon Guggenheim Fund. Fotografía © 2001 Museo de Arte Moderno, Nueva York.)
- p. 80 *Compartimento C, vagón 293*, 1938, óleo sobre lienzo, de Edward Hopper. (© Geoffrey Clemnts/ORBIS.)
- pp. 82-83 *Habitación de hotel*, óleo sobre lienzo, 1931, de Edward Hopper. (© Museo ThyssenBomemisza, Madrid.)
- p. 89 Gustave Flaubert, fotografía. (© Bettmann/CORBIS.)
- p. 96 *Puertas y ventanas saledizas en una casa árabe*, 1832, acuarela y lápiz, de Eugène Delacroix. (Departamento de artes gráficas, Louvre/fotografía: © RMN - Gérard Blot.)
- p. 110 *El bazar de los vendedores de seda, El Cairo*, litografía de Louis Haghe basada en un dibujo de David Roberts, de *Egypt and Nubia*, publicado por F. G. Moon, 1849, Londres. (Con permiso de la Biblioteca Británica.)
- p. 112 *Casas privadas de El Cairo*, grabado de *Maneras y costumbres de los modernos egipcios*, de Edward William Lane, 1842, Londres.
- p. 120 *Mujeres de Argel en su habitación*, 1834, óleo sobre lienzo, de Eugène Delacroix. (Louvre, París/fotografía: © RMN - Arnaudet; J. Schormans.)
- p. 123 Gustave Flaubert en El Cairo, 1850, fotografía de Maxime du Camp. (Fotografía: © RMN - B. Hatala.)
- p. 139 *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en Venezuela*, h. 1850, óleo sobre lienzo, de Eduard Ender (1822-1883). (Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Berlín/AKG Londres.)
- p. 151 *Esmeralda en el Orinoco*, grabado de Paul Gauci (h. 1834-1867) de *Vistas en el interior de Guyana*, basado en una litografía de Charles Bentley (1806-1854). (Stapleton Collection/Brid-

geman Art Library.)

p. 154 *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en las faldas del Chimborazo*, 1810, óleo sobre lienzo, de Friedrich Georg Weitsch. (Staatliche Schlosser und Garten/AKG Londres.)

pp. 156-157 *Géographie des Plantes Equinoxiales*, en *Tableau physique des Andes et Pays voisins*, 1799-1803, de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland. (© Royal Geographical Society.)

p. 167 *William Wordsworth* (detalle), 1842, óleo sobre lienzo de Benjamín Robert Haydon. (Cortesía de la National Portrait Gallery, Londres.)

pp. 184*185 *El río Wye en Tintern Abbey*, 1805, óleo sobre lienzo, de Philip James de Loutherbourg (1740-1812). (Fitzwilliam Museum, University of Cambridge Bridgeman Art Library.)

p. 197 *Espíritus afines*, 1849, óleo sobre lienzo, de Asher Brown Durand. (Colecciones de la Biblioteca Pública de Nueva York, Fundaciones Astor, Lenox y Tilden.)

p. 203 Mapa de Egipto (detalle), de *Sinai y Palestina*, de Arthur Penrhyn Stanley, publicado por John Murray, 1859, Londres.

p. 203 *Edmund Burke* (detalle), 1771, óleo sobre lienzo, de sir Joshua Reynolds. (Cortesía de la National Portrait Gallery, Londres.)

p. 203 *Job* (detalle), óleo sobre lienzo, de Léon Joseph Florentin Bonnat (1833-1922). (Museo Bonnat, Bayona/Lauros/Bridgeman Art Library).

p. 206 *Montañas Rocosas, Monte Lander*, 1863, óleo sobre lino, de Albert Bierstadt. (Cortesía del Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum, Sra. William Hayes Fogg. Photographic Services © 2001 Presidentes y Fellows de Harvard College.)

pp. 210-211 *Una avalancha en los Alpes*, 1803, óleo sobre lienzo, de Philip James de Loutherbourg. (Tate, Londres. © Tate, Londres 2001.)

p. 212 *Los acantilados de la isla de Rugen*, h. 1818, óleo sobre lienzo, de Caspar David Friedrich. (Colección Oskar Reihart, Winterthur/AKG Londres.)

p. 233 *Autorretrato*, 1886-1887, óleo sobre madera, 41x32,5 cm., de Vincent van Gogh (1853-1890). (Colección Joseph Winterbotham, 1954.326. The Art Institute of Chicago. Fotografía © 2001, The Art Institute of Chicago, reservados todos los derechos.)

p. 247 *Cipreses*, 1889, lápiz, tinta negra y marrón sobre papel, 62,2x47,1 cm., de Vincent van Gogh. (Brooklyn Museum of Art, Frank L. Babbott y A. Augustus Healy Funds. © 2001 Brooklyn Museum of Art, Nueva York.)

p. 249 *Campo de trigo con cipreses*, 1889, cera y tinta sobre papel, 47x62,5 cm., de Vincent van Gogh. (Museo Van Gogh de Amsterdam/ Fundación Vincent van Gogh.)

p. 251 *Olivar*, 1889, óleo sobre lienzo, de Vincent van Gogh, (Colección Rijksmuseum Kroller-Müller, Otterlo.)

p. 257 *Casa amarilla en Arles*, 1888, óleo sobre lienzo, de Vincent van Gogh. (Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam/AKG Londres.) p. 269 *Campo de trigo al atardecer con vista de Arles*, 1888, óleo sobre lienzo, de Vincent van Gogh. (Kunstmuseum Winterthur, Winterthur. ©2001.)

p. 273 Muelles de West India de *London A-Z Street Atlas*. (Reproducido con permiso de Geographer's A-Z Map Co. Ltd. N° de licencia B1299. Este producto incluye datos cartográficos licenciados por Ordnance Survey ®. © Crown Copyright 2001. Licencia n° 100017302.)

p. 273 *John Ruskin* (detalle), 1879, acuarela de sir Hubert von Herkomer. (Cortesía de la

National Portrait Gallery, Londres.)

p. 285 *Estudio de pluma de pechuga de pavo real*, 1873, acuarela de John Ruskin. (Colección del Gremio de St. George, Sheffield Galleries amp; Mu-seu,s Trust.)

p. 288 *Ramas de árboles*, dibujo de John Ruskin de su obra *Elements of Drawing*, 1857, Londres.

p. 290 *Cangrejo*, h. 1870-1871, lápiz y acuarela sobre papel, de John Rusldn. (Ash,olean Mu-seum, Oxford/Bridgeman Art Library.)

p. 294 *Nubes*, grabado de J. C. Armytage basado en un dibujo de J. M. W. Turner en *Modern Pain-ters*, de John Ruskin, 1860, Londres.

p. 297 *Cumbres alpinas*, John Ruskin, h. 1846, lápiz y acuarela sobre tres hojas unidas, de John Ruskin. (Birmingham Museums and Art Gallery.)

p. 305 *El conde Xavier de Maistre (1764-1852)* (detalle), grabado del Barón de Steuben. (Fotografía © Roger-Viollet.)

El resto de las fotografías son del autor.

Biografía

Alain de Botton nació en 1969. Es autor de *Del amor* (1998), *El placer de sufrir* (1996), *Beso a ciegas* (1999), *Cómo cambiar tu vida con Proust* (1998; Punto de Lectura, 2001) y *Las consolaciones de la filosofía* (2001; Punto de Lectura, 2002).

[\[1\]](#) En Estados Unidos, pequeños restaurantes baratos, generalmente con mesas largas y asientos fijos. (N. del T.)

[\[2\]](#) Tipo de restaurantes o cafeterías de los Estados Unidos en los que la comida es servida por máquinas automáticas. (N. del T.)

[\[3\]](#) En francés se llama también *chameau* (camello) a una cortesana vieja. (N. del T.)

[\[4\]](#) La columna de la Place Vendôme. (N. del T.)

[\[5\]](#) Viento cálido del suroeste de Egipto procedente del Sahara. (N. del T.)

[\[6\]](#) En español en el original. (N. del T.)

[\[7\]](#) Carta o postal amorosa o satírica que suele enviarse a personas del soto contrario en el día de San Valentín en Inglaterra. (N. del T.)

[\[8\]](#) When I see a cloud/ I think out loud/How lovely it is / To see the sky like this. (N. del T.)

[\[9\]](#) Was it a robin that I saw?/ Was it a pigeon or a daw?(N. del T.)

[\[††††\]](#) Atice in den Städten, 1973. (N. del T.)

[\[††††\]](#) En la edición de la obra publicada en 1991 por la editorial Visor se ha respetado la ortografía del primer traductor, Luis Munárriz, del siglo XIX. (N. del T.)

with BookDesigner program
bookdesigner@the-ebook.org
08/08/2011