

FERNANDO VILLAVERDE  
Los labios pintados de Diderot

y otros viajes algo imaginarios

*bokeh* \*

Primera edición, 1993 (Miami: Iberian Studies Institute)

© Fernando Villaverde, 2016

© Fotografía de cubierta: Miñuca Villaverde, 2016

© Bokeh, 2016

Leiden, NEDERLAND  
[www.bokehpess.com](http://www.bokehpess.com)

ISBN 978-94-91515-61-3

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

## EN BOSTON, IMPRESIONES DEL ORIENTE

### I.

Los dos verdes son idénticos, como un objeto y su reflejo. A la izquierda, el de la gorrita deportiva y americana que lleva puesta la muchacha japonesa; a la derecha, el que ella contempla, dibujado en un biombo japonés del siglo XVII, representa un seto, vegetación. Aunque iguales, uno resulta chillón, el otro espléndido.

Ni la muchacha ni el biombo aparecen aquí como curiosidades, como algo insólito. El Museo de Bellas Artes de Boston se precia de tener la mayor colección de arte oriental reunida en el mundo bajo un solo techo; y aunque en Tokio haya muchas más obras japonesas y en Pekín más obras chinas, ni una ni otra capital poseen grandes colecciones de piezas de la otra nación. Aquí están representadas en abundancia las dos, y Corea, y la India. En cuanto a la jovencita de la gorra beisbolera, es ya imposible subir al metro de Boston —el T, para los locales— sin que en el vagón se descubra por lo menos un rostro oriental: estudiantes, residentes, visitantes. La muchacha puede ser cualquiera de estas cosas; estar haciendo al museo una visita única, o frecuente.

El pequeño salón tiene una iluminación bastante tenue. Prácticamente la única fuente de luz es la que, desde dentro de su urna, baña al biombo, como las candilejas de un escenario. En medio de esta penumbra y teniendo en cuenta que el fondo del dibujo lo cubre un dorado mate, los dos verdes esmeralda resaltan con luz propia.

El del dibujo brilla en toda su pureza, sin que el pintor le haya trazado un solo contorno, le haya dado una sola pincelada de sombra. El arbusto crece sin texturas: todo igual, una superficie abs-

tracta sin primeros ni segundos pianos, definida únicamente por las sinuosidades de sus bordes, que siguen los de una vegetación posible.

Me sorprende esta mancha de color; de manera elemental, he identificado siempre al dibujo japonés con un minucioso trazado, pariente de su caligrafía, y me llama la atención este color sin detalles, que veré repetirse muchas veces durante el resto de mi recorrido. Me pregunto si esta jovencita japonesa ve ese dibujo y ese color como cosa natural, o si le resultan igualmente extraños y hasta exóticos, y siente más próximo el verde escandaloso de su gorrita de pelotero.

2.

Me dirijo hacia el salón al descubrir, desde lejos, su iluminación, todavía más apagada; lo recuerdo de mi visita de hace un año a este museo, en la que dediqué casi todo mi tiempo a las salas del Impresionismo, y quiero volver a él con mas calma que aquella vez. Es un cuarto grande, de forma irregular, ante cuyas tres grandes paredes ha sido colocada una asombrosa colección de Budas, bodhisatvas y guardianes de los templos.

Pero no es éste el lugar. Me confundió su escasa luz, como si los curadores persiguiesen un ambiente de recogimiento religioso, de santuario. De todos modos, entre las diversas piezas de arte asiático repartidas en él, hay una imagen del Buda. Ha sido colocada en una esquina, como sobre un altar, o un trono, y está hecha de piezas de madera acopladas entre sí, aunque resulta imposible, a simple vista, descubrir los empalmes. El color de la madera, rojizo amarillento, y su lustre, confunden; se diría que la estatua está esculpida en bronce. En el centro de la frente, el sitio donde el budismo sitúa el tercer ojo de las visiones superiores, el Buda tiene colocada una perla del tamaño de un garbanzo.

La imagen está ligeramente apartada de las otras obras del salón; ocupa el centro de un espacio rectangular, para ella sola, limitado por unas varillas de madera, a manera de área. A diferencia de otras piezas de este tipo expuestas en el museo, el espacio del Buda queda abierto, accesible, sin cristales que lo protejan. Es posible tocarlo.

Me inclino para leer la placa colocada a sus pies, donde se describen los detalles de la escultura, y al hacerlo, meto la cabeza en el espacio limitado por las varillas. Se escucha de inmediato una alarma aguda, como un persistente cornetín; debo de haber sido yo el culpable. Me quedo esperando, inmóvil, para demostrar mi inocencia, y pronto llega un guardián que al verme, se comunica con otros mediante un radio portátil. No entiendo lo que dice pero la alarma se detiene. Intento darle explicaciones y él, sin escucharme, me explica a su vez que un detector muy sensitivo dispara la alarma cuando se produce un movimiento brusco. Lo que me dice no tiene sentido, ya que en ningún momento me moví con brusquedad. De todas maneras, apenas nos escuchamos. Hablamos los dos a la vez, y finalmente él se despide, superponiendo sus excusas a las mías. Me alejo, sin dejar de pensar que lo dicho sobre la brusquedad es una trampa: no le está permitido revelar el secreto de la alarma, qué la acciona. Yo supongo, casi seguro, que es el haber traspasado el límite ideal fijado por las varillas. Al rato, desde otra sala no lejana, vuelvo a escuchar una alarma; suena igual y parece venir del mismo sitio. Pronto se apaga. Me acerco al salón del Buda y no tengo que esperar mucho para volver a oírla. No para de sonar, cada pocos minutos, como si fuese la única en todo el museo. ¿Por qué ésa, y no otras? Para mayor extrañeza, encuentro al fin el vasto salón de los muchos Budas y acompañantes; están expuestos igual que el otro, dentro de urnas sin cristales. Decido correr el riesgo y aprovecho un momento de aglomeración —preveo la necesidad de desaparecer entre la

multitud— para introducir la mano hacia uno de los Budas, bien escogido: también tiene una perla en la frente. No pasa nada. Agito la mano. Tampoco. Aquí no hay alarma.

Vuelvo al otro salón y me planto ante el Buda intocable. ¿Cuál es su enigma? ¿O su trampa? Frente a él, en este salón oscuro y ahora desierto del Museo de Boston, me siento como si hubiese penetrado en una película del arqueólogo aventurero Indiana Jones. Delante tengo todos los elementos del personaje: el museo, el salón solitario, la perla, la alarma, la incógnita. Y la posibilidad de que esto sean celadas, engaños concebidos para despistar y ocultar la verdadera joya del lugar.

3.

Tengo delante una imagen que conozco y no logro situar. Estoy en un salón mucho más largo que ancho, como un amplio corredor. A lo largo de sus dos paredes principales corren dos tarimas, sobre cada una de las cuales hay colocados tres biombos japoneses. Los tres de la izquierda son del siglo XVII y los de la derecha del XVIII. Uno de los más modernos muestra dos grandes carritos de mano, dos rickshas cargados de flores. En el extremo de las dos varas que servirían para tirar del carro han quedado sueltas y desordenadas las cuerdas o cintas que se ata al cuerpo el que tira. En la hoja que tengo frente a mí del biombo abierto en acordeón se ven sólo las varillas, color marrón, y los fajines, de un rojo intenso, abandonados sobre el fondo dorado que abarca casi todo el dibujo.

No he visto jamás este biombo, ni aquí ni reproducido, y sin embargo recuerdo estas cintas rojas y ese fondo dorado. De pronto caigo en cuenta: es Toulouse-Lautrec. Ése es mi recuerdo: las superficies puras, lisas, sin sombras ni accidentes: meandros de color sobre otro color: los afiches de Lautrec. Lo que contemplo es un paisaje japonés pero esas cintas rojas son también la bufanda de

Aristide Bruant, y las varas del carro el clavijero de un contrabajo en una orquesta parisién de cabaret.

Al rato de paseo encuentro un paisaje de Van Gogh, una cañada: experimento la misma sensación de algo ya visto, sólo que esta vez lo identifico de inmediato: acabo de tenerlo delante. Los trazos espesos, los nudos retorcidos con que Van Gogh representa surcos y troncos, un posible arroyo, son de un esquematismo rugoso que he visto hace momentos, precisamente en el rectangular salón de los biombos.

Es uno de los tres del siglo xvii; muestra, como lo haría una película documental, la llegada a puerto japonés de un galeón portugués: los dignatarios japoneses esperan en el muelle; en cubierta aparecen, displicentes, los marinos portugueses; en actividad, trepados a los palos del barco o cargando la mercancía que es transportada a tierra, los trabajadores indios.

Las salpicaduras de las olas que golpean los costados del barco son compactas, como pequeñas garras que buscasen asirse de la nave, y los surcos de espuma, una crema sólida que corre junto al buque. Como los árboles de otras pinturas japonesas, cuyos troncos parecen cuerdas trenzadas, se diría que han sido realizados, aplicados, directamente, como más tarde hará Van Gogh, con los gusanos de pintura al óleo salidos de tubos todavía inexistentes.

En medio de la minuciosidad miniaturista de las figuras que suben y bajan del galeón, el pintor parece interesado sobre todo en la esencia de las cosas: el mar es el oleaje, repetido igual hasta el infinito, como las escamas de un pez. El invierno es la neblina; un tigre, sus rayas; un cuervo, el color negro.

Al día siguiente, esta correspondencia se vuelve física: veo en otro museo, el Fogg, de Harvard, el autorretrato de Van Gogh con la cabeza rapada, al estilo de los monjes budistas. La víspera, en el museo de Boston, los visitantes que más han llamado la atención son un grupo de una media docena de mujeres de rasgos orientales,

todas vestidas igual: ropas grises, de tela y confección muy elegantes, a pesar de su humilde uniformidad; como hábitos de lujo. Lo que más choca a los occidentales que coincidimos con ellas ese día en el museo es que todas llevan la cabeza rapada, como la que se dibujó Van Gogh.

4.

Me asomo a una ventana del piso alto y descubro, a nivel de la calle, el jardín japonés. Calculo ahora, recordándolo, que tendrá unos 300 metros cuadrados; pero este cálculo puede ser un disparate. En todo caso, es imposible comprobar sus dimensiones recorriéndolo: aunque una escalinata del museo desciende hacia él, está prohibido pasar, y los visitantes deben conformarse con contemplarlo de lejos, de pie o sentados en los escalones, a manera de gradería. O como yo, desde lo alto.

Este espacio intocable me trae a la memoria el jardín zen descrito por Italo Calvino en uno de los relatos de Palomar. El jardín de su narración, exquisito lugar concebido por monjes como sitio destinado a la meditación, ha sido transformado por la fama en visita obligada de turistas. Calvino relata las angustias de Palomar, que arrinconado por los viajeros y sus cámaras fotográficas y deslumbrado por los flashazos de éstas, intenta concentrarse en la perfección del jardín, alcanzar la meta de abstracción del yo propuesta por sus diseñadores como fin místico, más allá de lo ornamental. Dos cosas que, para los japoneses, tal vez están siempre ligadas. Siento por mi parte que el ancho sendero central de arena que ocupa alrededor de la tercera parte del espacio del parque, no sólo me distraería de cualquier intento de reposo mental, sino que me provoca rechazo. Lo atribuyo al deslumbrante sol y a su reflejo, bastante cegador, en la superficie de la arena. Puede que la culpa sea mía, que vivir diez años en Miami me haya cansado un poco



de arenas soleadas y que en un viaje como éste al norte mis ojos esperen paisajes más brumosos, más matizados. Como los indios de la selva que, en sus dibujos, rehuyen el verde.

Vuelvo al museo días después, esta vez bajo un cielo gris y una lluvia persistente. Al rato de recorrido, me detiene un gran ventanal rectangular, hermético, empotrado en la pared del edificio. Está hecho de una sola pieza de vidrio y esta superficie continua, con su marco de madera, lo asemeja a los cuadros colocados a derecha e izquierda.

La ventana da a un patio interior, lleno de vegetación reverdecida por el verano. La lluvia que empaña el cristal, la grisura melancólica del patio, vuelven inconfundible este paisaje impreciso: es como contemplar un Monet. Me quedo allí un rato, disfrutándolo, descubriendo el velado gris parduzco de un tronco, la difuminada madeja de enredaderas y lianas, las diminutas manchas rojas que crean las flores; siguiendo las gotas de lluvia que caen por fuera sobre el vidrio, resbalan sobre él y lo empañan, hasta parecer que la ventana las absorbe y las transforma en niebla. Permanezco un rato absorto ante ese lienzo, ese paisaje que la llovizna y el vidrio han vuelto bidimensional, un cuadro más. Me saca de la contemplación el darme cuenta de que allí, ante esa ventana, es donde yo he podido encontrar mi jardín zen.