

personalidad en el interior del grupo de Bloomsbury. De fecha muy cercana (1914) es un *Torso* de Gaudier-Brzeska, de quien más tarde veré aún su *Red Stone Dancer* (ca. 1917).

Como me ocurre siempre en los grandes museos, es imposible no seleccionar, no inclinarse por una drástica economía de la mirada, bajo peligro de una anuladora saturación que no es únicamente retiniana. Son tantos, además, los datos, las imágenes que la mirada va reconociendo –ya sea poco a poco, mediante una memoria que se va acercando progresivamente a su objeto, ya de manera brusca, como a un viejo conocido al que encontramos de pronto al doblar una esquina en una ciudad desconocida–, que estamos forzados a adoptar una decisión inevitablemente sacrificadora. Caben, de todas formas, las sorpresas, como el bellísimo *The Nile near Kom Ombo* (1994), de un pintor que me es del todo desconocido: Karl Weschke.

Rothko brilla con luz propia –o, mejor, con su propia penumbra–. Es la *necesaria* penumbra que él mismo pidió para unos lienzos solemnes y meditativos, en un espacio que se quiso muy deliberadamente litúrgico. (Recuerdo el *elogio de la sombra* de Tanizaki). El pintor buscaba un recinto autónomo, cerrado a la pura curiosidad, un recinto cuya puerta tuviera que ser abierta y cerrada con sigilo. Tal deseo ha sido aquí respetado, y el espectador reconoce con agradecimiento los signos de la sacralidad, de la devota meditación pictórica.

Entre las sorpresas cuento asimismo el excepcional *Thirlmere* (1820-1830), de John Glover (1767-1849), un paisaje casi infinito en el que la figura humana (un pescador en el río) parece casi diminuta e insignificante en la inmensidad de la Naturaleza. Su minuciosidad es casi abrumadora, pero la visión resulta, al cabo, muy serena.

No es, en todo caso, la meticulosidad inquietante de Richard Dadd en *The Fairy Feller's Master-Stroke* (1855-64): la avellana (*hazelnut*) cerrada para siempre, el hacha levantada sobre ella, y para siempre inmóvil. Al lado del terrible cuadro de Dadd está *Chatterton* (1856), del prerrafaelita Henry Wallis (1830-1916). Hay algo muy turbador en ese cuadro; el tema del poeta suicida encierra toda una fatal cosmovisión. La mirada se equilibra, al fin, con Vuillard y su *Paysage-Maison à gauche* (1900), no la más hermosa de sus obras pero tan *acogedora* como todas las suyas.

Busqué con impaciencia las pinturas de Constable. Aunque no están aquí algunas de sus grandes obras (que veremos en los próximos días en el Victoria & Albert y en la National Gallery), las que aquí se hallan no son en absoluto desdeñables. Aquí están, en efecto, un pequeño y bellísimo *Dedham from Langham* (ca. 1813), y la *View at Epsom* (1809), así como el maravilloso *The Gleaners*, Bright (1824), los molinos emblemáticos. Cons-

table escucha todos los rumores del paisaje, domina las metamorfosis de los cielos, la duración de la nube en el atardecer. En su visión bulle la eternidad de un mundo –campos, molinos, carretas, torres, hombres, nubes; un mundo en el que hubieran dejado de oponerse exterioridad e interioridad.

Temprano, salida hacia Colchester. Visitamos a Molly y Arthur Terry, invitados a comer en su casa. En la gratísima conversación hablamos justamente de Constable; al comentarle *Dedham from Langham*, visto ayer mismo en la Tate, me cita el poema de Bonnefoy que lleva el mismo título. De los poetas recientes de lengua inglesa, me recomienda leer a John Burnside y a la norteamericana Louise Glück. Le hablo de la traducción colectiva de la «Ode on a Grecian Urn» que emprenderá el próximo otoño nuestro Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna; me recomienda el libro de Helen Vendler *The Odes of John Keats*. En él, Vendler sugiere –dice Arthur– que la frase con que el poema se cierra («Beauty is truth, truth beauty, / that is all / Ye know on earth, and all ye need to know») es una suerte de frase-faro: una «frase giratoria», idea que me parece particularmente brillante.

Por la tarde, largo recorrido en coche con Arthur y Molly por los paisajes más queridos de Constable en el valle de Dedham –el llamado *Constable Country*–, desde su casa natal y el molino de su padre que aparece en varias de sus pinturas hasta espacios diversos de su predilección. Imposible realizar ese recorrido a pie, que hubiera sido lo deseable (sólo hicimos un pequeño tramo junto al río, el Stout, suficiente para comprobar la pacífica belleza de estos lugares). En la National Gallery, gran exposición dedicada a las últimas pinturas de Degas (*Degas beyond Impressionism*). No tendría yo inconveniente en ver en él a uno de los más grandes, de acuerdo con Kitaj –y lo es, sin discusión–, si no fuera porque su sensualidad pierde a veces un poco de *sequedad* reflexiva. De todas formas, salgo de la exposición del todo conmovido por obras como el desnudo dorado de *Mujer secándose después del baño*. Me deslumbran también las esculturas de bailarinas desnudas, que me eran prácticamente desconocidas.

La «Picture Choice» del mes en la National Gallery ha recaído esta vez en *Bañándose en Asnières* (1883-1884), de Seurat. Una vieja pasión por la pintura de Seurat, que logró conquistar hace años mi adhesión espiritual y sensible, y el tiempo transcurrido desde entonces, me ofrecen las condiciones para acercarme a esta pintura con una adecuada disposición. Para el crítico Richard Cork, «admiramos al Seurat de *Bañándose en Asnières* por su habilidad para construir un orden armonioso comparable al de Piero della Francesca». Hay sí, un cierto choque entre esta «Arcadia» y el «panorama