

# EL TAMAÑO DE UNA BOLSA

John Berger

El techo del dormitorio está pintado de azul pálido. De los dos grandes ganchos oxidados que sobresalen de las vigas colgaba los chorizos y los jamones el campesino que habitó la casa en tiempos. Esta es la habitación en la que estoy escribiendo. Por la ventana se ven unos ciruelos viejos cuyos frutos empiezan a tener un intenso azul oscuro y, detrás, la colina más cercana, la primera estribación de las montañas.

Temprano esta mañana, cuando todavía no me había levantado, entró una golondrina, dio una vuelta al cuarto, se dio cuenta de su error y volvió a salir por la ventana; sobrevoló los ciruelos y se posó en el cable del teléfono. Cuento este pequeño incidente porque me parece que guarda cierto paralelismo con las fotografías de Pentti Sammallahti. Estas también son infrecuentes, como la golondrina en el dormitorio.

Hace dos años que tengo estas fotos en casa. Las saco muchas veces de la carpeta donde las guardo y se las enseño a los amigos que pasan. Primero se quedan boquiabiertos y luego las observan detenidamente, sonriendo. Miran los lugares fotografiados durante mucho más tiempo del que es normal mirar una fotografía. A veces me preguntan si conozco a Pentti Sammallahti personalmente. O en qué parte de Rusia fueron tomadas. Cuándo. Nunca intentan dar palabras al evidente placer que les producen. Se limitan a contemplarlas y a recordar. ¿Qué recuerdan?

En todas las imágenes hay un perro, por lo menos. De esto no hay duda, y podría ser un truco sin más. Pero, en realidad, los perros están ahí para darnos la llave que abre la puerta. No, no la puerta; la cancela de un jardín, pues en ellas todo está fuera, fuera y más allá.

También observo que todas las fotos tienen una luz especial, una luz determinada por el momento del día o la estación. E, invariablemente, es la luz en la que están al acecho las figuras; al acecho de animales, de nombres olvidados, de un sendero de vuelta a casa, del nuevo día, del sueño, del siguiente camión, de la primavera. Es una luz en la que no hay permanencia; la luz de lo que no dura más que un vistazo. Esta luz es otra llave que también abre la cancela.

Las fotos fueron tomadas con una cámara panorámica, de las que se usan normalmente en los estudios geológicos. El gran angular no es aquí importante solo por razones estéticas, sino también, como en el caso de la geología, por razones científicas, relacionadas con la observación. Una lente de menor angular no hubiera captado lo que veo yo ahora, de modo que habría permanecido invisible. ¿Qué veo?

En la vida diaria realizamos un intercambio constante con la inmensa serie de apariencias que nos rodean: a veces son muy conocidas; a veces son inesperadas y nuevas, pero siempre nos confirman en nuestras vidas. Y, aunque sean inquietantes, no dejan de hacerlo: la visión de una casa en llamas, por ejemplo, o la de un hombre

acercándose a nosotros con un cuchillo entre los dientes, no deja de recordarnos (perentoriamente) nuestra vida y su importancia. Lo que vemos habitualmente nos confirma.

Pero puede suceder que, de pronto, inesperadamente, y con mucha frecuencia en la media luz de las miradas furtivas, columbremos otro orden visible que se cruza con el nuestro y no tiene nada que ver con él.

La velocidad de una película de cine es de 25 fotogramas por segundo. Dios sabe cuántos fotogramas se suceden en nuestra percepción diaria. Pero es como si, en los breves momentos de los que hablo, de pronto, para nuestro desconcierto, fuéramos capaces de ver entre dos fotogramas y nos topáramos con algo que no estaba destinado a nosotros. Puede que estuviera destinado a las aves nocturnas, a los renos, a los hurones, a las anguilas, a las ballenas...

El orden visible al que estamos acostumbrados no es el único: coexiste con otros. Los cuentos de hadas, de fantasmas y de ogros eran un intento humano de reconciliarse con esta coexistencia. Los cazadores siempre lo tienen en cuenta, y por eso son capaces de leer signos que nosotros no vemos. Los niños lo perciben intuitivamente, porque les gusta esconderse detrás de las cosas, y desde allí descubren los intersticios existentes entre las diferentes gamas de lo visible.

Los perros, con sus rápidas patas, su aguzado olfato y su desarrollada memoria para los ruidos, son por naturaleza expertos en las fronteras entre los diferentes órdenes visibles, expertos conocedores de estos intersticios. Sus ojos, cuyo mensaje suele confundirnos porque es urgente y mudo, están adaptados tanto al orden humano como a los otros órdenes visibles. Por eso, tal vez, en tantas ocasiones y por tantas razones distintas, adiestramos a los perros como guías.

Probablemente fue un perro el que guio al gran fotógrafo finés hasta el momento y el lugar en los que tomó estas fotografías. En todas ellas, el orden humano está siempre a la vista, pero ha dejado de ocupar un lugar central y se aleja sigilosamente. Los intersticios están abiertos.

El resultado es inquietante: hay más soledad, más dolor, más abandono. Pero, al mismo tiempo, hay una expectación que yo no he vuelto a experimentar desde la infancia, desde que hablaba con los perros, escuchaba sus secretos y me los guardaba para mí.

## 2. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible

(para Yves)



Cuando recito el padrenuestro —«Padre nuestro, que estás en el cielo...»—, me imagino ese cielo como algo invisible, inaccesible, pero íntimo y cercano. No tiene nada de barroco: ni espacios espirales infinitos, ni escorzos apabullantes. Para

[www.elboomeran.com](http://www.elboomeran.com)

<http://www.megustaleer.com/libro/el-tamano-de-una-bolsa/ES0130262/fragmento/>

encontrarlo —si a uno le fuera concedida la gracia—, bastaría con levantar de la mesa algo tan pequeño, tan cotidiano, como una piedrecita o un salero. Tal vez Cellini lo sabía.

«Venga a nosotros tu reino...»: la diferencia entre cielo y tierra es infinita, pero la distancia es mínima. Simone Weil escribió algo sobre esto: «Nuestro deseo atraviesa aquí el tiempo para encontrar tras él la eternidad, y esto ocurre siempre que sabemos convertir lo que sucede, sea lo que fuere, en un objeto de deseo».

Estas palabras se podrían aplicar también al arte de pintar.

Hoy abundan las imágenes. Nunca se habían representado y mirado tantas cosas. Continuamente estamos entreviendo el otro lado del planeta o el otro lado de la Luna. Las apariencias son registradas y transmitidas, rápidas como el rayo.

Pero esto ha venido a cambiar algo, inocentemente. Se las solía llamar apariencias físicas porque pertenecían a cuerpos sólidos. Hoy las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica permite separar fácilmente lo aparente de lo existente. Y esto es precisamente lo que necesita explotar de continuo la mitología del sistema actual. Convierte las apariencias en refracciones, como si fueran espejismos; pero no son refracciones de la luz, sino del apetito, de un único apetito, el apetito de más.

En consecuencia, lo existente, el cuerpo, desaparece (lo que no deja de ser extraño, considerando las implicaciones físicas de la noción de apetito). Vivimos en un espectáculo de ropas y máscaras vacías.

Pensemos en cualquier locutor de cualquier canal de televisión del mundo. Estos locutores o presentadores de los noticiarios son el epítome mecánico de lo incorpóreo. Muchos años le llevó al sistema inventarlos y enseñarles esa forma de hablar.

Ni cuerpos ni Necesidad, pues la Necesidad es la condición de lo existente. Es lo que hace real a la realidad. Y la mitología del sistema solo requiere lo que todavía no es real, lo virtual, la próxima compra. Esto no produce en el espectador, como se afirma, una sensación de libertad (la llamada libertad de elección), sino un profundo aislamiento.

Hasta hace poco, la historia, todas las memorias personales, todos los refranes, las fábulas, las parábolas, planteaban lo mismo: la lucha, perenne, atroz y ocasionalmente hermosa, de vivir con la Necesidad; la Necesidad que es el enigma de la existencia y que, tras la Creación, no ha dejado de aguzar el espíritu humano. La Necesidad produce la tragedia y también la comedia. Es aquello que besas y aquello contra lo que te golpeas de cabeza.

Hoy ha dejado de existir en el espectáculo del sistema. Y, por consiguiente, ya no se comunica ninguna experiencia. Lo único que se comparte es el espectáculo, ese juego en el que nadie juega y todos miran. Ahora cada cual tiene que intentar situar por sí solo su propia existencia, sus propios sufrimientos, en la inmensa arena del tiempo y del universo.

Soñé que era un extraño marchante: era un marchante de aspectos y apariencias. Los coleccionaba y los distribuía. En el sueño acababa de descubrir un secreto. Lo había descubierto solo, sin ayuda ni consejo de nadie.

El secreto era entrar en lo que estuviera mirando en ese momento —un cubo de agua, una vaca, una ciudad (como Toledo) vista desde arriba, un roble— y, una vez dentro, disponer del mejor modo posible su apariencia. Mejor no quería decir hacerlo más bonito o más armonioso, ni tampoco más típico, a fin de que el roble representara todos los robles. Sencillamente quería decir hacerlo más suyo, de modo que la vaca o la ciudad o el cubo de agua se convirtieran en algo claramente único.

Hacer esto me agradaba, y tenía la impresión de que los pequeños cambios que realicé desde dentro agradaban a los otros.

El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apariencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario. Tal vez simplemente se trataba de estar allí cuando la puerta se abriera sola. Pero, cuando me desperté, no pude recordar cómo se hacía y me quedé sin saber cómo se entra en las cosas.

La historia de la pintura se suele presentar como una sucesión de estilos. En nuestros días, los marchantes y promotores de arte utilizan esta batalla de estilos para crear marcas que ponen en el mercado. Muchos coleccionistas —y también museos— compran nombres, marcas, en lugar de obras.

Quizá ha llegado el momento de preguntarse algo que suena bastante ingenuo: ¿qué tiene en común toda la pintura desde el paleolítico hasta nuestros días? Toda imagen pintada anuncia algo. Lo que anuncia es: Yo he visto esto; o, cuando la creación de la imagen estaba incorporada a un rito tribal: Nosotros hemos visto esto. El esto se refiere a lo que está representado. El arte no figurativo no es una excepción. Un lienzo tardío de Rothko representa una iluminación o un brillo coloreado que se deriva de la experiencia de lo visible que tiene el pintor. Mientras lo pintaba, iba juzgando el lienzo conforme a otra cosa que él había visto.

La pintura es, en primer lugar, una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo. Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar, pues entonces lo visible poseería la fijeza (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más claramente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad.

Los animales fueron el primer tema de la pintura. Y ya desde el principio la descripción de esos animales fue extraordinariamente verídica, como lo continuaría siendo posteriormente en el arte sumerio, en el asirio, en el egipcio y en las primeras muestras del griego. Tendrían que pasar muchos siglos hasta que se consiguiera una «verosimilitud» equivalente en la descripción del cuerpo humano. En el principio, lo existente era aquello a lo que el hombre se enfrentaba.

Los primeros pintores eran cazadores, cuyas vidas, como las del resto de la tribu, dependían de su conocimiento de los animales. Sin embargo, el acto de pintar no era igual al acto de cazar; la relación entre los dos era mágica.

En bastantes pinturas rupestres hay representaciones de la mano humana al lado de los animales. No sabemos cuál era su función ritual. Sabemos que la pintura servía para confirmar una «camaradería» mágica entre la presa y el cazador o, para decirlo de una forma más abstracta, entre lo existente y el ingenio humano. La pintura era la manera de hacer explícita, y así se esperaba que permanente, esa camaradería.

Puede que siga mereciendo la pena pensar en esto, aun mucho después de que la pintura haya perdido sus rebaños de animales y su función ritual. Creo que nos aclara algo sobre la naturaleza del acto.

El impulso de pintar no procede de la observación ni tampoco del alma (que probablemente es ciega), sino de un encuentro: el encuentro entre el pintor y el modelo, aunque este sea una montaña o un estante de medicinas. La Montagne Sainte-Victoire vista desde Aix (desde otros lugares tiene una forma muy diferente) era la compañera de Cézanne.

Cuando una pintura carece de vida se debe a que el pintor no ha tenido el coraje de acercarse lo suficiente para iniciar una colaboración. Se queda a una distancia «de copia». O, como sucede en los periodos manieristas como el actual, se queda a una distancia histórico-artística, donde se limita a hacer unos trucos estilísticos de los que nada sabe el modelo.

Acercarse significa olvidar la convención, la fama, la razón, las jerarquías y el propio yo. También significa arriesgarse a la incoherencia, a la locura incluso. Pues puede suceder que uno se acerque demasiado, y entonces se rompa la colaboración y el pintor se disuelva en el modelo. O el animal devora o pisotea al pintor.

Toda pintura auténtica demuestra una colaboración. Pensemos en el retrato de una joven pintado por Petrus Christus (Staatliche Museum de Berlín) o en un tormentoso paisaje de Courbet (Museo del Louvre) o en el ratón con una berenjena pintado por Zhu Da en el siglo XVII, y nos resultará imposible negar la participación del modelo. En realidad, el tema de estas pinturas no es el retrato de una joven o un mar encrespado o un ratón con una hortaliza: lo que representan fundamentalmente es esta participación. «El pincel», decía Shitao, el gran paisajista chino del siglo XVII, «sirve para salvar las cosas del caos».

Estamos caminando sin rumbo fijo por un paraje desconocido y yo estoy utilizando las palabras de una forma extraña. Un mar encrespado un día de otoño de 1870 en la costa del norte de Francia que participa en el hecho de ser visto por un barbudo que al año siguiente será encarcelado. Y, sin embargo, no hay otra forma de aproximarse a la práctica real de este silencioso arte que detiene todo lo que se mueve.

La razón de ser de lo visible es el ojo; el ojo evolucionó y se desarrolló donde había luz suficiente para que las formas de vida visibles se hicieran cada vez más complejas y variadas. Las flores silvestres, por ejemplo, tienen los colores que tienen a fin de ser vistas. El que un cielo despejado parezca azul se debe a la estructura de nuestros ojos y a la naturaleza del sistema solar. Existe cierta base ontológica para la colaboración entre el pintor y el modelo. Silesius, un médico que ejerció en Wrocław en el siglo XVII, escribió sobre la interdependencia de lo visto y el que lo ve de una forma mística:

La rose qui contemple ton œil de chair

a fleuri de la sorte en Dieu dans l'éternel[1].

¿Cómo llegaste a ser lo que visiblemente eres?, pregunta el pintor.

Soy como soy. Estoy esperando, responde la montaña, o el ratón o el niño.

¿A qué?

A ti, si abandonas todo lo demás.

¿Por cuánto tiempo?