

ALFAGUARA



John Berger

El cuaderno de Bento

Traducción de Pilar Vázquez

El filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), más conocido como Benedict (o Bento) de Spinoza (o Espinosa), se ganaba la vida como pulidor de lentes y pasó los años más intensos de su corta vida escribiendo el *Tra-tado de la reforma del entendimiento* y la *Ética*, que sólo se publicaron después de su muerte. Sabemos, por las memorias de otras personas y sus recuerdos del filósofo, que también dibujaba. Disfrutaba dibujando. Siempre llevaba con él un cuaderno de dibujo. Tras su súbita muerte —tal vez a causa de la silicosis que le habría producido su trabajo de pulidor de lentes—, sus amigos rescataron sus cartas, manuscritos y notas, pero, al parecer, no encontraron ningún cuaderno con dibujos. O, de haberlo encontrado, posteriormente se perdió.

Llevo años imaginándome que aparece uno de sus cuadernos de dibujo. No sé qué espero encontrar en él. ¿Dibujos de qué? ¿Dibujados cómo? De Hooch, Vermeer, Jan Steen, Gerard Dou eran sus contemporáneos. Durante algún tiempo, en Ámsterdam, vivió a pocos cientos de metros de la casa de Rembrandt, que era veintiséis años mayor que él. Hay biógrafos que sugieren que probablemente se conocieron. Como dibujante no debió de pasar de aficionado. No esperaba grandes dibujos en sus cuadernos, si llegaba a aparecer alguno. Tan sólo quería volver a leer sus palabras, algunas de sus sorprendentes proposiciones filosóficas y al mismo tiempo mirar aquellas cosas que él había observado con sus propios ojos.

Entonces, el año pasado, un amigo polaco, que es impresor y vive en Baviera, me regaló un bloc de dibujo con tapas de ante del color de la piel. Y yo me oí a mí mismo diciendo: ¡Éste es el cuaderno de Bento!

Empecé a dibujar movido por algo que pedía ser dibujado.

Con el paso del tiempo, sin embargo, los dos —Bento y yo— nos hemos ido diferenciando cada vez menos. En lo que se refiere al acto de mirar, al acto de cuestionar con los ojos, nos hemos hecho hasta cierto punto intercambiables. Y esto sucede, supongo, debido a una conciencia compartida con respecto a qué puede conducir la práctica del dibujo, y adónde.

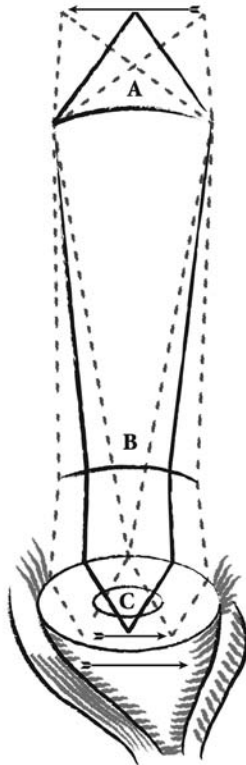


Diagram by Spinoza of telescope lenses and eye.

Estoy dibujando unos lirios que crecen pegados al muro sur de cierta casa. Tienen un metro de alto más o menos, pero como están empezando a florecer, se curvan por el peso de las flores. Cuatro por cada tallo. Hace sol. Estamos en mayo. Toda la nieve a una altitud inferior a 1.500 metros se ha fundido.

Creo que estos lirios pertenecen a una variedad llamada *Copper lustre*. Sus colores son un oscuro carmesí con tintes marrones, amarillos, blancos y cobre: los colores de los instrumentos de una banda de música tocados con cierta desgana. Los tallos, los cálices y los sépalos son de un verde desvaído, como de óxido de cromo.

Dibujo con tinta negra (Sheaffer), aguada y saliva, utilizando un dedo por pincel. A mi lado, en la hierba, donde estoy sentado, tengo unas cuantas hojas de papel de arroz chino, que es ligeramente coloreado. Lo escogí precisamente por sus tonos cereal. Puede que luego rasgue alguna para sacar formas que utilizaré a modo de *collage*. Tengo un tubo de cola, por si me hiciera falta. También tengo a mi lado en la hierba una cera de color amarillo fuerte que cogí de una caja de la marca Giotto, unas ceras para niños.

Parece que las flores dibujadas van a tener la mitad de su tamaño natural. Cuando uno se pone a dibujar, pierde el sentido del tiempo, de tanto que se concentra en las escalas del espacio. Debo de llevar dibujando unos cuarenta minutos, tal vez más.

Los lirios son originarios de Babilonia. Su nombre, tomado de la diosa griega del arcoíris, vino después. La *fleur de lys* francesa era un lirio. Las flores ocupan la mitad superior del papel; los tallos se yerguen por la mitad inferior. No son verticales, sino que se inclinan hacia la derecha.

En un momento dado, si no decides abandonar el dibujo que estás haciendo y empezar uno nuevo, la mirada contenida en lo que estás midiendo e invocando en el papel cambia.

Al principio, interrogas al modelo (los siete lirios) a fin de descubrir líneas, formas y tonos que puedas trazar en el papel. El dibujo acumula las respuestas. Asimismo, conforme vas interrogando a las primeras respuestas, el dibujo va acumulando, claro está, correcciones. Dibujar es corregir. Ahora empiezo a utilizar los papeles de arroz chinos; en ellos, las líneas de tinta se convierten en venas.

Si tienes suerte, llegará un momento en el que la acumulación se convierta en una imagen, es decir, que dejará de ser un montón de signos y se transformará en una presencia. Una presencia un tanto tosca, pero una presencia. Es entonces cuando cambia tu mirada. Y empiezas a inquirir de esa presencia tanto como del modelo.

¿Cómo te pide que la modifiques para ser menos tosca? Miras atentamente el dibujo y vuelves una y otra vez a recorrer con la mirada los siete lirios buscando no ya su estructura, sino lo que irradian, su energía. ¿Cómo interaccionan con el aire que los envuelve, con el sol, con el calor que se desprende del muro de la casa?

Dibujar ahora significa restar tanto como sumar. Implica tanto el papel como las formas dibujadas en él. Utilizo el cúter, el lápiz, la cera amarilla, saliva. No puedo apresurarme.

Me tomo mi tiempo, como si dispusiera de todo el del mundo. Tengo todo el tiempo del mundo. Y en esta creencia, sigo haciendo correcciones mínimas, una tras otra, tras otra, a fin de hacer la presencia de los siete lirios un poco más cómoda y, por lo tanto, más palpable. Todo el tiempo del mundo.

En realidad, tengo que entregar el dibujo esta noche. Lo he hecho para Marie-Claude, que murió hace dos días, a los cincuenta y ocho años, de un infarto.

Esta noche colocarán el dibujo en algún lugar de la iglesia, cerca del ataúd, que se abrirá para quienes quieran ver a Marie-Claude por última vez.

Mañana es el funeral. Entonces, el dibujo, enrollado y atado con una cinta, irá, junto con las flores de verdad, sobre su ataúd, y será sepultado con ella.

Quienes dibujamos no sólo dibujamos a fin de hacer algo visible para los demás, sino también para acompañar a algo invisible hacia su destino insondable.

Dos días después del funeral de Marie-Claude recibí un correo electrónico en el que me informaban de que un pequeño dibujo mío —como un octavo del tamaño del dibujo de los lirios *Copper lustre*— se había vendido en una subasta en Londres por 4.500 libras. Una suma de dinero que Marie-Claude en la vida hubiera soñado que podría llegar a tener entre sus manos.

La subasta la había organizado la Fundación Helen Bamber, que se dedica a ofrecer ayuda material, legal y moral a las personas que piden asilo en Gran Bretaña, personas cuyas vidas e identidades se han visto desbaratadas por unos ejércitos que aterrorizan a la población civil, por gobiernos racistas o por los traficantes de inmigrantes, que no son otra cosa que mercaderes de esclavos. La Fundación pidió a los artistas que donaran

una obra que pudieran vender con el fin de recaudar fondos para poder llevar a cabo sus actividades.

Como muchos otros, envié una pequeña colaboración: un retrato a carboncillo que hice del Subcomandante Marcos en Chiapas, poco antes de las Navidades de 2007.

Él, yo, dos comandantes zapatistas y dos niños pasamos una tranquila mañana en una cabaña de las afueras de San Cristóbal de Las Casas.

El subcomandante y yo nos habíamos escrito, habíamos hablado en la misma plataforma, pero nunca nos habíamos sentado frente a frente en privado. Él sabe que quiero dibujarlo. Yo sé que no se va a quitar el pasamontañas. Podríamos hablar sobre las elecciones que van a tener lugar en México o sobre los campesinos como clase de supervivientes, pero no lo hacemos. Nos invade una extraña calma. Sonreímos. Lo miro y no tengo prisa por empezar a dibujarlo. Parece que hubiéramos pasado innumerables días juntos, como si todo fuera conocido y no hubiera nada extraordinario que requiriera acción alguna.

Por fin abro mi cuaderno de dibujo y escojo un carboncillo. Veo la parte inferior de su frente, los ojos y el puente de la nariz. El resto está oculto bajo el pasamontañas y la gorra. Dejo que el carboncillo que agarro entre los dedos dibuje, como si leyera al tacto una especie de braille. El dibujo dice «hasta aquí». Le aplico fijador para que no se emborrone. La cabaña huele al alcohol del fijador.

En el segundo dibujo, su mano derecha se eleva y toca el pasamontañas, a la altura de esa mejilla, una mano grande, abierta, con dolor entre los dedos. El dolor de la soledad. La soledad de todo un pueblo durante los últimos quinientos años.

Un poco después, un tercer dibujo pide ser empezado. Dos ojos me examinan. La supuesta ondulación de una sonrisa. Enciende una pipa.

Fumar una pipa o contemplar a un compañero fumarse una pipa es otra manera de dejar pasar el tiempo, de no hacer nada.

Le aplico el fijador. En el siguiente dibujo, el cuarto, dos hombres se miran fijamente. Cada cual a su manera.

Puede que ninguno de los cuatro sea un dibujo propiamente dicho, sino sencillamente esquemas cartográficos de un encuentro. Mapas que podrían impedir o hacer menos posible perderse. Una cuestión de esperanza.

Fue uno de estos mapas lo que doné a la Fundación Helen Bamber.

Parece que la puja fue larga y feroz. Los pujadores competían por dar dinero a una causa en la que creían y, a cambio, esperaban acercarse un poco más a un pensador, a un político visionario cobijado en las montañas del sureste mexicano.

Con el dinero que se sacó de la subasta del dibujo se comprarán medicinas y se pagará al personal sanitario, los asistentes sociales y abogados o abogadas que ayuden a Sara, a Hamid, a Gulsen o a Xin...

Quienes dibujamos no sólo dibujamos a fin de hacer visible para los demás algo que hemos observado, sino también para acompañar a algo invisible hacia su destino insondable.



Es un dibujo que empecé hace dos semanas. He trabajado en él todos los días desde entonces, me he acercado como quien no quiere la cosa para pillarlo desprevenido, lo he corregido, lo he borrado —es un dibujo a carboncillo bastante grande, en papel grueso—, lo he escondido, lo he dejado expuesto, lo he cambiado, lo he examinado en el espejo, lo he vuelto a dibujar, y hoy creo que está terminado.

La persona retratada es María Muñoz, la bailarina española. En 1989, ella y Pep Ramis, el padre de sus tres hijos, fundaron la compañía de danza Mal Pelo. Trabajan en Girona y actúan en muchas ciudades europeas. Hace cinco años me invitaron a colaborar con ellos.

¿Colaborar cómo? Pues pasaba horas viéndolos improvisar, ensayar, solos, juntos y en parejas. Y a veces

sugería un pequeño giro en el guion o una o dos palabras o una imagen para proyectar. Podían utilizarme como una especie de reloj narrativo.

Los observaba mientras cocinaban, hablaban alrededor de la mesa, consolaban a los niños, reparaban una silla, se cambiaban de ropa, hacían gimnasia y bailaban. María era, con mucho, la mejor, pero no dirigía. Más bien, servía de ejemplo, un ejemplo de cómo arriesgarse.

Los cuerpos de los bailarines, con su tipo particular de dedicación, son duales. Y esto se ve hagan lo que hagan. Están determinados por una suerte de principio de la Incertidumbre; en lugar de ser alternativamente partícula y onda, sus cuerpos son alternativamente donante y don.

Conocen sus cuerpos de una forma tan profunda que pueden estar dentro de ellos o delante de ellos o más allá de ellos. Y esto sucede alternativamente, cambiando a veces en segundos, a veces en minutos.

La dualidad de cada cuerpo es lo que les permite, cuando actúan, fusionarse en una única entidad. Se reclinan uno en otro, se alzan, se transportan, se voltean, se separan, se juntan, se apoyan entre sí, de modo que dos o tres cuerpos se convierten en una sola morada, como una célula viva es una morada para sus moléculas y mensajeros, o un bosque para sus animales.

Esa misma dualidad explica por qué les intriga tanto caer como saltar, y por qué el suelo les supone tanto desafío como el aire.

Escribo sobre la compañía, Mal Pelo, sobre su forma de actuar, porque es una manera de describir el cuerpo de María.

Un día, observándola, empecé a pensar en los bronces y los dibujos de bailarinas desnudas del último Degas y, en particular, en uno titulado *Baile español*. Le pregunté a María si posaría para mí. Y aceptó.

Te voy a enseñar algo, me sugirió, es una postura preparatoria, que hacemos en el suelo, y la llamamos «el puente», porque nuestro peso queda suspendido entre la mano izquierda, firmemente plantada en el suelo, y el pie derecho, también plantado en el suelo. Entre estos dos puntos fijos, todo el cuerpo permanece expectante, al acecho, suspendido.

Dibujar a María haciendo «el puente» era igual que dibujar a un minero trabajando en una veta muy angosta. El cuerpo de María era muy femenino, pero en su experiencia visible del esfuerzo y la resistencia parecía comparable al del minero.

Su dualidad se hacía evidente en su quietud —el pie izquierdo completamente relajado descansaba en el suelo como un animal dormido— y en el conjunto de vectores de sus caderas y de su espalda preparadas para hacer frente a cualquier peso muerto.

Por fin abandonó la postura. Vino a ver el dibujo. Nos reímos.

Y luego vinieron los días de trabajar en él, ya en casa. La imagen que tenía en la cabeza era a veces más clara que la del papel. Lo retoqué y lo retoqué. El papel se puso gris de tantas tachaduras y modificaciones. El dibujo no mejoró, pero poco a poco María empezó a estar allí de una forma más insistente, a punto de levantarse.

Y hoy, como decía, ha sucedido algo. El esfuerzo de mis correcciones y la resistencia del papel han empezado a parecerse a la elasticidad del cuerpo de María. La superficie del dibujo —su piel, no su imagen— me hace pensar en que hay momentos en los que una bailarina puede ponerte los pelos de punta.

Quienes dibujamos no sólo dibujamos a fin de hacer visible para los demás algo que hemos observado, sino también para acompañar a algo invisible hacia su destino insondable.

Mas no por ello dejamos de sentir y experimentar que somos eternos. Pues tan percepción del alma es la de las cosas que concibe por el entendimiento como la de las cosas que tiene en la memoria. Efectivamente, los ojos del alma, con los que ve y observa las cosas, son las demostraciones mismas. Y así, aunque no nos acordemos de haber existido antes del cuerpo, percibimos, sin embargo, que nuestra alma, en cuanto que implica la esencia del cuerpo desde la perspectiva de la eternidad, es eterna, y que esta existencia suya no puede definirse por el tiempo, o sea, no puede explicarse por la duración.

(Spinoza, *Ética*, parte quinta,
proposición XXIII)*

* Todas las citas de la *Ética* de Spinoza proceden de la traducción del latín de Vidal Peña, Alianza Editorial, Madrid, 1987/2011. (*N. de la T.*)

Sobre el autor

John Berger (Londres, 1926) se formó como pintor en la Central School of Arts. Además de un gran escritor —con *G.* (Alfaguara, 1994, 2012) obtuvo en 1972 el prestigioso Premio Booker—, es uno de los pensadores más influyentes de los últimos años. Autor de novelas, ensayos, obras de teatro, películas, colaboraciones fotográficas y performances, ninguna manifestación artística ha escapado a su talento. Sus ensayos y artículos revolucionaron la manera de entender las Bellas Artes, y su compromiso con el campesinado europeo en la trilogía «De sus fatigas», compuesta por *Puerca tierra*, *Una vez en Europa* y *Lila y Flag*, es ya un modelo de empatía y lucidez. Alfaguara también ha publicado *Hacia la boda*, *Un pintor de hoy*, *Aquí nos vemos*, *Fotocopias*, *King*, *Un hombre afortunado*, *De A para X* y *Con la esperanza entre los dientes*.