

John Berger

El hombre de las greñas

Ajoblanco nº40, 02.1992

Entrevista a John Berger

Ajoblanco nº42, 05.1992

Rembrandt, hoy

Ajoblanco nº43, 08.1992

Desaparecer

Ajoblanco nº45, 10.1992

Perdido

Ajoblanco nº50, 03.1993

Cartas sobre Tiziano

Ajoblanco nº52, 05.1993

Madre

Ajoblanco nº54, 07.1993

EL HOMBRE DE LAS GREÑAS

¿Puede hablarnos Theodore Géricault desde el siglo XIX? ¿Pueden estar escritas en los rasgos de un loco muerto hace más de ciento cincuenta años algunas advertencias útiles para el hombre moderno? El omnipresente rostro de un demente anuncia en París una ambiciosa exposición dedicada a Géricault, pero también señala al paseante con dedo acusador. Un impecable artículo de John Berger, crítico de arte, novelista y guionista de Alain Tanner -firmó los guiones de La Salamandra y Jonás, que tendrá 25 años en el 2000. Alfaguara está a punto de publicar el segundo volumen de su trilogía Into their labour. El primero fue Puerca Tierra. Por **John Berger**

Mientras camino por París en este invierno no se me va de la cabeza un retrato. Se trata de un desconocido, pintado en algún momento del principio de los años veinte del siglo XIX. Hoy es la imagen de los carteles anunciadores de la gran exposición de Géricault en el Grand Palais. También es la cubierta del grueso catálogo conmemorativo -ya que Théodore Géricault nació exactamente hace doscientos años. Esta pintura en la que pienso se descubrió en Alemania, en un ático, junto con otros lienzos similares, cuarenta años después de la tempra-

na muerte de Géricault. Poco después fue ofrecida al Louvre, que la rechazó. En el contexto de drama y denuncia representado por *La balsa de la medusa*, que ya llevaba cuarenta años colgado en el museo, el retrato tenía un aire inclasificable. Sin embargo, es el que hoy se ha elegido para representar la *oeuvre* completa del pintor. ¿Qué ha cambiado? ¿Por qué un retrato tan **frágil** resulta hoy tan **elocuente** o, dicho con mayor precisión, tan obsesivo-nante?

Detrás de todo lo que Géricault imaginó y pintó -desde sus caballos del destino hasta los vagabundos

plasmados en Londres- se percibe el mismo afán: ¡Dejadme encarar la aflicción, dejadme descubrir en ella el respeto y encontrar la belleza, si es posible! Naturalmente la belleza que esperaba encontrar suponía volver la espalda a la mayoría de las piedades oficiales.

Tenía mucho en común con Pasolini, el cineasta y poeta:

«Me fuerzo a mí mismo a entender todo, ignorante como soy de cualquier vida que no es la mía, hasta que, desesperado en mi nostalgia,

comprendo la experiencia total de otra vida; soy todo compasión, pero quiero que el camino de mi amor hacia esta realidad sea diferente, que entonces pueda amar a los individuos, uno a uno».

El retrato del cartel para el Grand Palais se tituló primero *El loco asesino*, más tarde *El cleptómano*. Ahora aparece catalogado como *El monomaniaco del robo*. Nadie sabe cómo se llamaba el hombre. Estaba internado en el asilo de la Salpêtrière, en el centro de París.

LO QUE HAY QUE EVITAR





Allí pintó Géricault diez retratos de personas diagnosticadas como demenciales. De estos diez lienzos han sobrevivido cinco. Entre ellos hay otro inolvidable, el de una mujer. En el museo de Lyon originalmente se titulaba *La hiena de La Salpêtrière*. Hoy se la conoce como *La monomaniaca de la envidia*. El porqué de que Géricault pintara a estos pacientes y no a otros sólo podemos suponerlo. Ya la manera en que los pintó evidencia que lo que menos le interesaba era la calificación clínica. Las pinceladas indican que les conocía y que pensaba en ellos por sus nombres. Los nombres que nadie sabría después.

Una o dos décadas antes Goya había pintado escenas de locos encerrados, encadenados y desnudos. Sin embargo, lo que contaba para Goya eran sus gestos no su interioridad. Nunca antes que Géricault pintara esos modelos de La Salpêtrière quizá nadie, ni pintor, ni médico, ni parientes, ni amigos, miró en los rostros de algunos de los catalogados y condenados como lo-

cos tan largamente y con tanta intensidad.

En 1942 Simone Weil escribía: *«El amor al prójimo, cuando está hecho de atención creadora, es análogo al genio»*. Ciertamente no estaba pensando en el arte cuando escribió esto. *«El amor al prójimo en su simplicidad completa significa ser capaz de decirle: «¿Qué estás pasando?»*. Es un reconocimiento de que quien sufre existe, no sólo como parte de un conjunto, o como espécimen de la categoría social calificada de «desgraciados», sino como hombre, exactamente igual que nosotros, que un día fue señalado con la especial marca de la aflicción. Aunque esto sea suficiente, lo que es indispensable es saber mirarle de cierta manera».

Para mí, el retrato de ese hombre de pelo desgreñado y cuello en desorden y con ojos a los que ningún ángel guardián protege demuestra la «atención creadora» y contiene el genio al que se refiere Simone Weil. ¿Y por qué resulta tan obsesional esta pintura en las calles de París

este invierno? La imagen del hombre de las greñas nos pellizca con dos dedos. Intentaré explicar cuál es el primero.

Hay muchas formas de locura que comienzan por ser teatro (como bien sabían Shakespeare, Pirandello y Artaud). La locura prueba su fuerza en los ensayos. Cualquiera que haya estado junto a un amigo que empieza a volverse loco reconocerá esa sensación de verse obligado a convertirse en público. Lo primero que aparece en el escenario es un hombre o una mujer, solos, y a su lado - como un fantasma- lo inadecuado de todas las explicaciones ofrecidas para explicar el cotidiano dolor de quien sufre. Entonces él o ella se aproxima al fantasma y confronta el terrible espacio que media entre las palabras habladas y lo que se supone que significan. De hecho este espacio, este vacío, es el dolor. Y finalmente, porque **la naturaleza aborrece el vacío**, irrumpe la locura y ocupa ese espacio y ya no hay

distinción entre escenario y mundo, entre actuación y sufrimiento.

En estos momentos, entre la experiencia de vivir sobre el planeta una vida normal y el discurso público que se presenta con intención de dar sentido a esa vida, el espacio vacío, la brecha, es enorme. Es ahí donde reside la desolación, no en los hechos. **Es por esta razón por lo que un tercio de la población francesa está dispuesta a escuchar a Le Pen. La historia que cuenta -por perversa que sea- parece que tiene mucho más que ver con lo que pasa en la calle.** En otro sentido, es también por esto por lo que la gente sueña con la «realidad virtual». ¡Cualquier cosa -desde la demagogia a los prefabricados sueños onanistas-, cualquier cosa, cualquier cosa, con tal de cerrar la brecha! La gente se pierde en esas brechas y en esas brechas la gente se vuelve loca.

En los cinco retratos pintados por Géricault en La Salpêtrière los ojos de los modelos miran con recelo a alguna parte. No porque estén enfocando algo distante o imaginario sino porque, ya, se han acostumbrado a evitar lo cercano. Lo cercano provoca vértigo, pues, según las explicaciones ofrecidas, es inexplicable.

Con cuánta frecuencia se encuentra uno con miradas no muy distintas que rechazan enfocar lo cercano - en trenes, aparcamientos, colas de autobuses, centros comerciales...

Hay periodos históricos en los que la locura se presenta como lo que es: una aflicción rara y anormal. Hay otros periodos -como éste en el que acabamos de entrar- en los que la locura parece ser característica.

Todo esto describe el primero de los dos dedos con que nos pellizca la imagen del hombre de las greñas. El segundo dedo procede de la compasión de la imagen.

Normalmente no se aplica el postmodernismo a la compasión. El hacerlo podría ser tan útil como humillante.

En la historia, la mayoría de las revueltas se han hecho para restaurar una justicia de la que se abusó largamente o que había sido olvidada.

Nunca antes que Géricault nadie miró en los rostros de algunos de los catalogados y condenados como locos tan largamente y con tanta intensidad.

Hay **periodos** en los que la locura se presenta como lo que es: una aflicción rara y anormal. Hay otros -como éste- en los que la locura parece ser característica.

No obstante, la Revolución Francesa proclamó el principio universal de un futuro mejor. Desde ese momento todos los partidos políticos, de la izquierda y de la derecha, se vieron obligados a mantener la promesa de que la dosis de sufrimiento del mundo estaba siendo y sería reducida. Así toda aflicción pasó a ser, en cierto grado, el recordatorio de una esperanza. El dolor testimoniado, compartido o sufrido, seguía siendo dolor, desde luego, pero en parte podía trascenderse al percibirlo como acicate en el mayor esfuerzo hacia un futuro donde el dolor no existiría. ¡La aflicción tenía una salida histórica! Y, durante estos dos trágicos siglos, incluso la tragedia pasó a ser portadora de una promesa.

Las promesas hoy son estériles. Relacionar tal esterilidad exclusivamente con el llamado fracaso del comunismo es algo miope. De mucho mayor alcance son los actuales procesos mediante los que las mercancías han suplantado al futuro como vehículo de esperanza. Una esperanza que, inevitablemente, genera esterilidad en sus

clientes y que, por inexorable lógica económica, excluye a la mayoría de la población del globo. Comprar un ticket del rally París-Dakar de este año para dárselo al hombre de las greñas supone que nosotros estamos más locos que él.

Así que hoy le afrontamos sin una esperanza histórica o moderna. Más bien le vemos como una consecuencia. Y, debido al orden natural de las cosas, eso significa que le vemos con indiferencia. No le conocemos. Está loco. Ha estado muerto durante más de ciento cincuenta años. Cada día mueren en Brasil mil niños por malnutrición o enfermedades que en Europa son curables. Están a miles de kilómetros. No se puede hacer nada.

La imagen pellizca. Desprende una compasión que refuta la indiferencia y que es irreconciliable con cualquier esperanza fácil.

La pintura pertenece a un extraordinario momento de la historia de la representación y la conciencia humanas. Con anterioridad, nadie que sepamos había mirado tanto y con tanta piedad a un lunático. Un poco

más y ningún pintor hubiera pintado un retrato como éste sin exhortar a un destello de **esperanza romántica** o moderna. Como en Antígona, la lúcida compasión del retrato coexiste con su impotencia. Y estas dos cualidades, lejos de ser contradictorias, se afirman entre sí de un modo que las víctimas pueden aceptar pero que sólo el corazón puede reconocer.

Esto, sin embargo, no tiene por qué impedirnos ser claros. La compasión no tiene sitio en el orden natural de un mundo que opera sobre la base de la necesidad. Las leyes de la necesidad son tan corrientes como las de la gravitación. La humana facultad de la compasión se opone a este orden y por eso es mejor considerarla como perteneciente a lo sobrenatural. Olvidarse de uno mismo, aunque sea brevemente, para identificarse con un desconocido hasta el punto de reconocerle plenamente, significa desafiar a la necesidad, y en ese desafío, aun cuando sea pequeño y silencioso, incluso si mide sólo 60 x 50 cms., hay un poder que no puede medirse por los lí-

mites del orden natural. No es un medio y no tiene fin. Los antiguos lo sabían.

«No creo -dice Antígona- que tus edictos sean tan poderosos como para dominar las leyes no escritas e inquebrantables de Dios y cielo, cuando tú no eres más que un hombre. No son de ayer o de hoy, sino eternas, de dónde vienen, ninguno de nosotros puede decirlo».

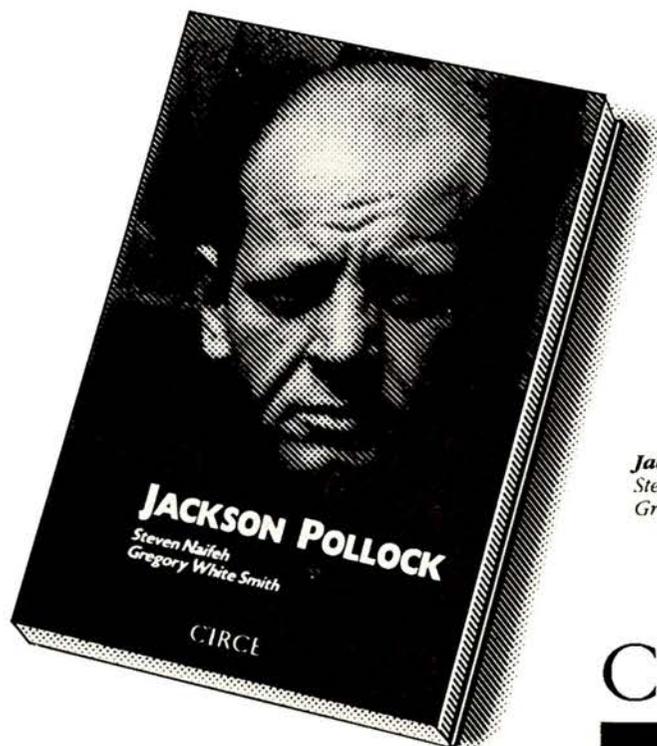
El cartel mira hacia las calles de París como lo haría un fantasma. No es el fantasma del hombre de las greñas, no es el fantasma de Géricault. Sino el fantasma de una especial forma de atención que durante dos siglos ha sido marginal, pero que hoy, cada día que pasa, es menos obsoleta. Este es el segundo dedo.

Nos pellizcan, ¿qué hacemos? Despertar, quizá.

Traducción: Mercedes Soriano

Biografía Circe

Premio
Pulitzer de
Biografía
1991



Jackson Pollock
Steven Naifeh
Gregory White Smith

CIRCE 

CIRCE Ediciones S.A.
Diagonal, 459
Barcelona 08036
Telf. 93-410 03 96 410 60 18



JOHN

Fotos José Aymá González

BERGER

Guionista de cine con Alain Tanner, autor de teatro, poeta, narrador, John Berger representa el arquetipo de intelectual contemporáneo, nómada de territorios geográficos y culturales de afectos y de géneros.

Por José Méndez

Su último libro traducido al español, *Una vez en Europa*, cuenta en breves relatos las experiencias y sensaciones de un mundo ya prácticamente desaparecido, la sociedad rural en la que entre la naturaleza y el hombre no había intermediarios. Tan expansivo como reflexivo, Berger no ahorra palabras, pero tampoco silencios.

-Su obra narrativa, poética y ensayística, parece escrita con los ojos, quiero decir que hasta la reflexión parece realizarse más por contraposición de imágenes que de conceptos. ¿Querría hablarnos de esa utilización de la mirada?

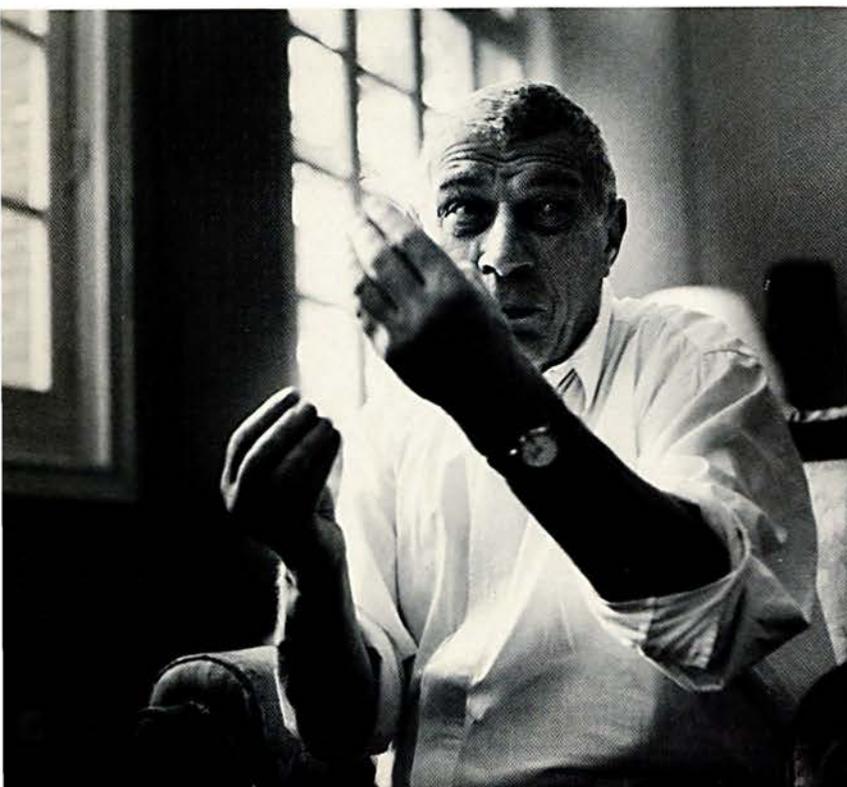
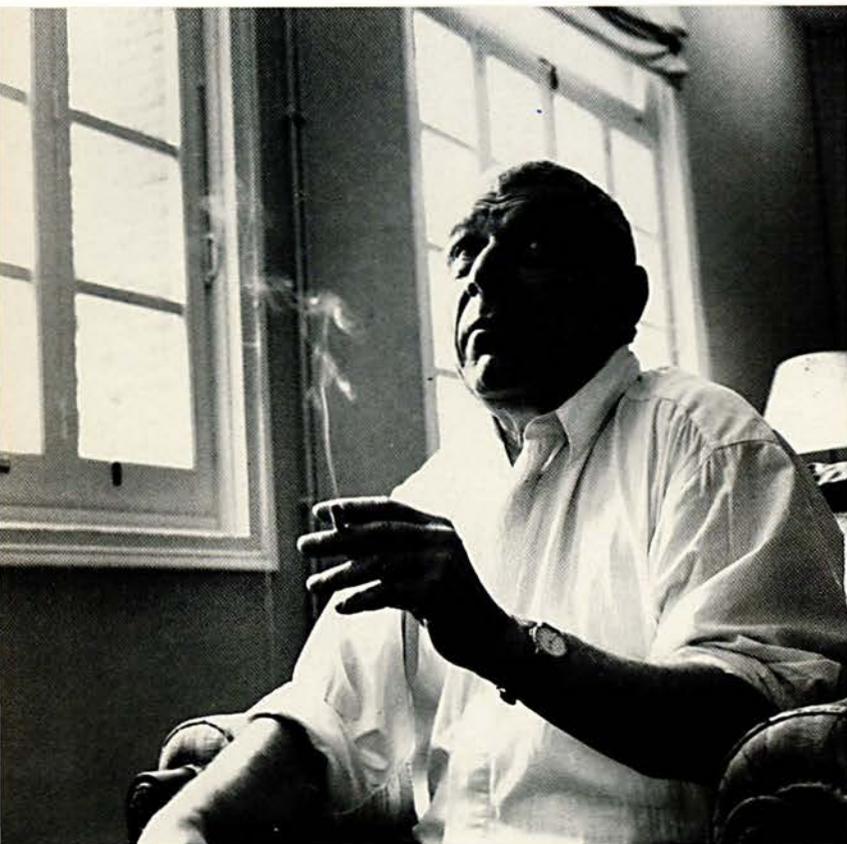
-Voy a responder personalmente. Creo que la idea de visión es terrible para todo el mundo. Para mí es necesario ver. Creo que las apariencias, según uno mira, son cosas muy paradójicas porque antes que nada la existencia del mundo en el que nos encontramos es una prueba de la existencia en primer grado, y también puede ser un recuerdo de esa existencia. Si usted quiere, el

mundo, su complejidad infinita es la garantía de homogeneidad de todo lo que existe, pero al mismo tiempo siempre, en todas las culturas, hasta el pragmatismo del siglo XIX, las apariencias han sido consideradas símbolo de otras cosas invisibles pero presentes. En este momento podemos hablar de un lenguaje de las apariencias, y puede ser que las artes, la fotografía, la pintura, el cine, sean verdaderamente formas en las que ese lenguaje resulta absolutamente expresivo. De otra parte, antes los animales eran reconocidos como tales, pero también como un símbolo psicológico, espiritual, natural, de una cualidad, nosotros hemos perdido ese simbolismo, nuestro vocabulario aparential es verdaderamente reducido.

-La sociedad actual vive en la imagen. ¿Existe el peligro de analfabetismo, o estamos aprendiendo un nuevo lenguaje?

-Sí y no. Yo veo el problema de otra manera. El aumento de jóvenes iltrados tiene una razón económi-

“YO NO SOY CAMPESINO, VIVO CON CAMPESINOS, COMPARTO SUS EXPERIENCIAS Y RESCATO LO QUE APRENDO, ESO CREO QUE PUEDE SER ÚTIL. TODO LO DEMÁS ES FOLKLORE EN EL PEOR SENTIDO DE LA PALABRA”



ca. Las escuelas inadecuadas, la forma de vida en las ciudades es miserable, etcétera. Seguro que a través de los medios, sobre todo de la televisión, los jóvenes asimilan muchas más imágenes que libros. Pero no creo que a través de la televisión ellos se

conviertan en analfabetos, desde luego no por la letra escrita, pero a través de los símbolos visuales y las tramas argumentales leen a una velocidad increíble. No creo que las facultades humanas se reduzcan, cambian. El problema, y existe un problema con los medios y con la televisión, es completamente diferente. El problema es que hoy los jóvenes viven privados de sus propios sueños. Mucho más que en el siglo pasado. En este sentido sí son analfabetos, incapaces de desarrollar sus propios sueños. Es una clase de ignorancia terrible, mortal, peligrosa. Peligrosa porque conduce a la realización de actos y gestos de los que se ignora las consecuencias porque toda la experiencia ha estado fuera de la propia vida. La ignorancia entre el acto y la consecuencia, éste es el analfabetismo. Creo que podemos describir la situación actual como un mundo en el que uno vive gran parte de la vida privado de la propia experiencia. No creo que el sufrimiento sea bueno, pero peor es que te priven de él.

-¿No existe también un peligro en la ecología? Es decir, convertir la naturaleza en símbolo y negarnos, por tanto, una experiencia real de ella.

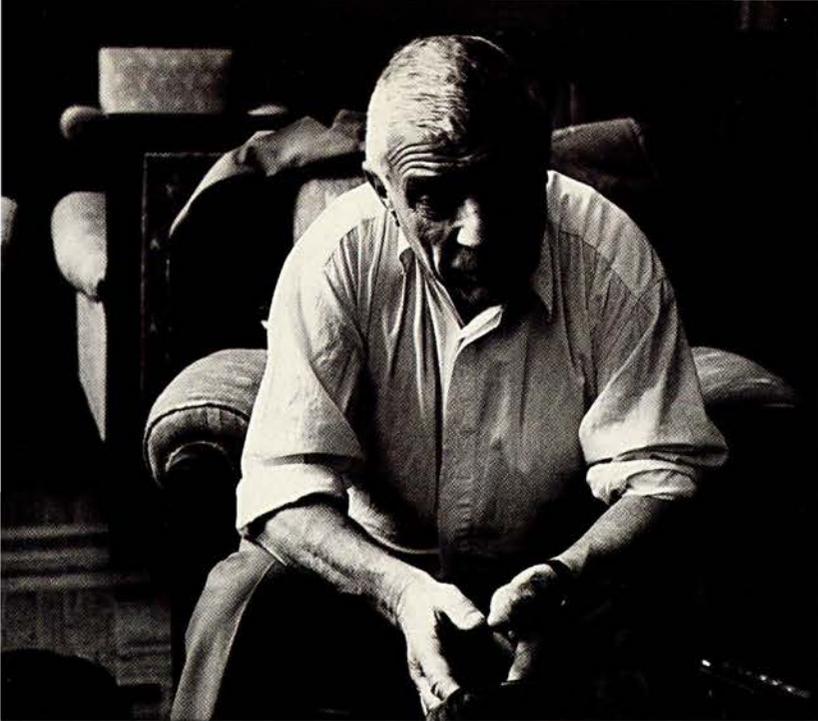
-Claro, esto hace por ejemplo que los excursionistas no comprendan porqué hay que ordeñar las vacas temprano. La naturaleza como religión es la negación de la naturaleza. Yo no soy campesino, vivo con campesinos, comparto sus experiencias y rescato lo que aprendo, eso creo que puede ser útil. Todo lo demás es folklore en el peor sentido de la palabra. Aprender no significa repetir.

-La creciente separación del hombre de la naturaleza, agravada en Occidente en este siglo, ¿puede tener alguna relación con el progresivo deterioro de las visiones utópicas de la sociedad?

-La naturaleza no tiene nada que ver con una visión utópica. La naturaleza es cruel, condena a los hombres a trabajar de por vida. La muerte está siempre presente y todo es cíclico, ellos son conscientes que después hay otro aspecto que no hemos nombrado, pero es una promesa sobre la que no se construye. No creo que el proyecto utópico venga de la proximidad a la naturaleza. No lo creo en absoluto, la naturaleza es siempre defectuosa, creo que la actitud del campesino con respecto a la tierra puede parecerse a la actitud de la madre de un marino con respecto al mar. La madre ama el mar, es posible, pero siempre pensará que es terrible e infernal. Es posible que esta pregunta hable alrededor de la esperanza. Palabra muy misteriosa y no siempre comprendida. Pongamos un ejemplo: pensemos en Laurel y Hardy. Si pensamos en la mayor parte de sus películas, los juegos, los gestos, la relación entre ellos, son efectivamente de dos perfectos homosexuales. Sé muy bien que en la vida no tenía lugar esta relación, pero estoy hablando de su presencia en la pantalla. Sin embargo nadie piensa esto cuando los mira. ¿Por qué? Es muy sencillo, porque ellos representan el arquetipo de dos muchachos presexuales, de diez años de edad, antes de la adolescencia. Esto es una locura, pero a su pesar representan esto, con todos sus atributos: dos niños que son destruidos por el mundo de los adultos. En este arquetipo, en la libertad de jugar de esta manera, nunca se piensa que se pueda ser un homosexual.

-Desde una perspectiva de la izquierda, ¿en qué lugar, en qué idea podemos colocar nuestra esperanza?

-Es una visión de la esperanza que ha habitado muchas veces en el corazón del hombre. En España, la última vez con ocasión de la Guerra Civil. Es la visión de la historia como un camino. Mejor una visión del tiempo como algo que avanza, como una ruta al final de la cual nuestra esperanza será recompensada. Esta idea lineal del tiempo es paralela a la idea de progreso, pero existe otra visión posible del tiempo. Es decir, aquella que en cada momento de la historia, cada momento de cada vida, coexiste todo, todo es todo el tiempo. En esta manera de entender el tiempo la esperanza es del presente, pero también la esperanza del pasado, y del futu-



ro. De esta forma, aunque vivamos cualquier circunstancia, nocabe duda de que ella existe, como la constelación de las estrellas. Puede ser, y ésta es la cuestión más importante para nosotros, si hablamos de esperanza, que necesitemos cambiar nuestra idea heredada del siglo XIX, de la duración y del tiempo, esto forma parte del pensamiento de Walter Benjamin, por ejemplo. Pero también se dice en los Evangelios que la resurrección se da en cada momento, como también la crucifixión y la natividad. Y en esta perspectiva la esperanza adquiere una dimensión totalmente distinta, porque la esperanza no es el optimismo, la esperanza es un momento de gracia que no tiene nada que ver ni con el pesimismo ni con el optimismo.

-Para Europa, ¿puede constituir una esperanza el mestizaje, que ya se está produciendo, con otras culturas?

-Sí. Estoy de acuerdo. Creo que este mestizaje que está en trance de realizarse puede dar lugar a algo bastante difícil de imaginar, pero algo extremadamente útil a la vida humana. El colonialismo del XIX llegará a su fin. Pero de momento el proceso es terrible, porque el racismo está muy presente. Claro que aún en esa situación de dificultad, el tiempo tiene dimensiones distintas. En mi caso particular, soy un privilegiado, ridículo en cuanto a la situación general, pero existente. Mi hijo está casado con una griega, mi hija está casada con un español, yo soy inglés pero mi abuelo era italiano, de Trieste, esto también es tí-

pico de nuestro tiempo. En el siglo XXI no cabe duda de que la historia será, socialmente, demográficamente, distinta.

-¿Cuál es su reflexión sobre el fenómeno del integrismo religioso, no sólo islámico, sino también católico y de otras confesiones?

-El integrismo tiene muy diversas formas. Es difícil hablar de una manera general de este tema. Por ejemplo, comprendo perfectamente a los argelinos que votan por el FIS, pues es el único partido que ha puesto alguna vía para salir de la miseria y se ha opuesto a la ideología importada de Europa que va camino de destruir el país. Si fuera argelino creo que estaría en esa posición. Quiero hacer esta constancia muy precisa. El integrismo islámico es muchas cosas, pero entre ellas también el redescubrimiento del contenido social que siempre ha estado presente en el Corán. El redescubrimiento de la solidaridad y la justicia es muy importante. Desde esta perspectiva los europeos para los argelinos somos absolutamente estúpidos, gente que no comprende nada. Pero al mismo tiempo, cuando la fe se sitúa en el corazón de lo que existe, en el corazón de la existencia, es muy peligrosa. Se transforma en intolerancia, en fanatismo. La fe debe estar del otro lado, más allá de la existencia cotidiana, en el integrismo la fe se transforma en la relación del creyente y la realidad,

es decir, en una barrera entre el creyente y los otros seres. Al mismo tiempo, nosotros, las gentes del primer mundo también tenemos una fe que se interpone entre nosotros y la realidad, una fe que viene a decir que mientras más se venda, mientras más se consuma, mientras más se produzca, el mundo será perfecto. Nuestra fe es bastante más fanática que el islamismo, nosotros hacemos las oraciones delante del televisor cada media hora.

-Desde el otro lado del mundo europeo, desde América Latina, parece evidente que existe una falta de reconocimiento. ¿Qué piensa de las relaciones entre Europa y América Latina?

-Hablo de Europa porque aquí se está produciendo el fenómeno del mestizaje. No puedo hablar de América Latina porque nunca estuve allí, donde el mestizaje es muy anterior. Creo que soy consciente de ese continente y de lo que pasa en él. Por ejemplo en estos momentos con Eduardo Galeano tengo una continua relación postal sobre este fenómeno. Él es un escritor realmente consciente de la historia del continente, y cada uno sostenemos nuestro punto de vista en un diálogo más vivo que con un ale-

mán; es más, con un alemán no sostendría este diálogo. He escrito una obra de teatro con Ariel Godman, chileno, que se llama *La joven hija y la muerte*, que habla de como ahora en Chile es posible para todo el mundo ignorar su pasado. He participado en lecturas de esta obra como testimonio de lo que América Latina puede revelar a Europa.

-Para entrar en el terreno literario. ¿Qué puede explicar en este mundo de distintos fanatismos la pervivencia de la poesía?

-Me parece que la poesía tiene siempre un efecto clarificador sobre los seres. Una clarificación muy rápida, porque entre el poeta y el lector está el origen de la lengua. Por eso es el medio más eficiente. En cada verdadero poema se pone en evidencia la existencia de la palabra. Nos sabemos qué es exactamente la promesa o la consolidación que viene de esa existencia de la palabra. Pero la palabra nos hace bien. Porque en efecto hay una promesa y una consolidación, una llamada. Y en este sentido la poesía es algo muy próximo a la oración, al acto de orar. Si pensamos en la poesía de nuestro tiempo me parece que en Europa tendríamos que pensar en la poesía rusa que continúa siendo

“NUESTRA FE ES BASTANTE MAS FANÁTICA QUE EL ISLAMISMO, NOSOTROS HACEMOS LAS ORACIONES DELANTE DEL TELEVISOR CADA MEDIA HORA”



PERFIL

De John Berger existían para mí tres caras. Una se relacionaba con un libro de ensayos, *Teoría de la vista*. La otra con un libro de relatos, *Puerca tierra*. Y la tercera con las conversaciones, generalmente bien regadas, que sostenía con mis amigos en un bar de Madrid. Las tres congeniaban aunque parecieran incompatibles; Berger tenía el rostro poliédrico de lo que se desea conocer. *Teoría de la vista* le otorgaba un color ocre dorado, era como un dibujo a sanguina al que hubieran bañado en el amarillo de la sabiduría. *Puerca tierra* hundía aquella cabeza en los barbechos recién arados, en sus tonos verdosos y sanguinolentos del ocaso. ¿Y las palabras? Las palabras de mis amigos, como las mías, apenas si lograban despegarse de su asombro, y añadían poco, quizá, el rojo carmesí de la admiración, y le colocaban en ese territorio de arenas movedizas en el que habitan pequeños y grandes mitos personales.

Cuando Berger entró en la Residencia de Estudiantes la primera vez que visitaba España para dar una conferencia, pude saber, casi de inmediato, que lo más importante de su rostro eran sus ojos, es más, podía comprender que su osamenta de campesino y la formidable arquitectura de su cabeza tenían una subordinación absoluta a la mirada. Y ésta sólo se subordinaba, pero también absolutamente, al silencio.

Se demostraba que los escritores no miran, leen y sólo dejan de leer para ordenar lo visto. Sólo dejan de ver para ir al silencio en el que las cosas vuelven a ser leídas. Entonces fue cuando pude tener una imagen "real" de Berger, sin importar los tonos ni los trazos, la imagen de un escritor moral, que cumple a rajatabla los dos más difíciles y elementales deberes de esta profesión de crápulas: mirar hasta ver y reflexionar sobre lo visto.

Dicho lo dicho, nadie piense en Berger como en un monje. Es más, nadie piense en un monje como en alguien aburrido, severo o triste. Piénsese, por una vez, en que ser un ser humano es algo natural y al alcance de todos. Y piénsese también, esta vez con Radio Futura, que hace falta valor.

Por lo que pude observar, además de los secretos horizontes que sólo se revelan en la escritura (cualquier género de escritura), Berger se siente atraído por las tres fuerzas que de común, nos acercan a la felicidad; a saber: el vino, la sexualidad y la amistad. Fuerzas difícilmente discernibles entre sí, es cierto, pero ponerles fronteras nos ha otorgado el rostro que tenemos. Como crédito de su condición no sólo social, sino humana, Berger no oculta la necesidad de una cierta idea de trascendencia, idea cuya influencia sitúa más allá de lo político, ámbito para el que confía en la capacidad civil del ciudadano. Aunque sea "una cierta idea de trascendencia", Berger no se acobarda y dice: Dios. Sabiendo que detrás de esa palabra estalla la memoria de los hombres. O quizá por eso.



poesía compartida. Donde las masas de jóvenes por millares toman la poesía contra el sufrimiento y el dolor, para coger fuerzas para continuar. Es este un sentido maternal de la poesía que no es un accidente. Existe verdaderamente en nuestro tiempo un gran poeta: Adonis. Un poeta árabe que relaciona la poesía con la vida, con la propia y con la de su pueblo. En su poesía se celebra el viejo misterio de la disolución del yo.

-Usted afirmó durante su conferencia que sus libros eran películas de pobre. Más allá de la ironía, ¿qué quiso decir?

-Es una mera cuestión biográfica. Cuando yo estudiaba Bellas Artes casi nunca iba a clase, pasaba la mayor parte del tiempo en el cine. Veía tres o cuatro películas por día, estaba loco por el cine. En ese momento mi gran deseo era hacer cine, pero era una actividad muy colectiva, el dinero, etcétera. Me dije, bien, voy a escribir las historias, esto que tengo en la cabeza, como una película. Yo dije que eran películas de pobre porque eran mis películas, sin gente y sin dinero. Más tarde trabajé en guiones y ahora mismo comenzaré la décima película de mi vida. Hoy estoy totalmente persuadido de que las mejores películas también son pobres.

-¿En esto puede haber algún tipo de crítica a la literatura en favor de la imagen?

-Sí, sí, en efecto. Finalmente el cine y la literatura son la misma cosa: cuentan historias. Pero los medios son absolutamente distintos. Palabra e imagen tallan el personaje de modo totalmente distinto. En la película que terminamos la semana pasada yo pasé todo un día con la mujer que realizó los vestidos y otros dos días con el cámara. ¿Qué hicimos los otros días? Contamos la biografía de todos los personajes, una biografía pormenorizada que, sin embargo, no iba a aparecer en la película. Incluso la biografía de los figurantes. Solamente así podíamos tener la tercera dimensión de los personajes. Y después, en la pantalla, en la imagen, el arquetipo, sin narrarla, aparecía en posesión de una vida.

-¿El cine da más libertad al autor que las otras artes?

-No, no, no lo creo. Por muchísimas razones no. En primer lugar el dinero, en segundo se trata de una creación eminentemente colectiva. El director más dictador no puede controlarlo todo, aunque lo pretenda. Donde el cine otorga libertad es en la manera de tratar el mundo, sobre todo con el montaje, ahí se puede articular el mundo con libertad total, donde uno deviene Dios. ■

JORNADAS DE DEBATE
LAS IMAGENES Y LAS PALABRAS
(Arte y Literatura)

5 y 6 Junio IVAM

Información
Instituto Valenciano de la Juventud
Hospital, 11
46001 Valencia
Tel.: 96 386 98 81



Institut Valencià de la Joventut



palabras



imágenes y las



las

RAFAEL ARGULLOL

JUAN M. BONET

JACQUES HENRIC

GILBERT LASCAULT

MARCELINE PLEynet

JULIAN RIOS

ANTONIO SAURA

GUY SCARPETTA

DIRECTOR TECNICO:
JOSE MIGUEL G. CORTES



REMBRANDT, HOY

Por John Berger

Tras haber visitado la primera exposición postmoderna de Rembrandt (en Berlín, Amsterdam y Londres) -una exposición que examina los cuadros con rayos X y sitúa al autor convincentemente en su lugar, en el siglo XVII holandés-, me sorprendí formulándome una extraña pregunta:

¿ Es posible que el gesto convencional de rezar hubiera empezado con dos implorantes brazos tendidos y uniéndose lentamente en su abrazo hasta que ambas manos se encontraran y se rozaran las puntas de los dedos? ¿Acaso el acto de rezar con un abrazo, aunque los brazos no rodeen nada palpable?

Murió a los sesenta y tres años, con un aspecto muy viejo, incluso según los cánones de su tiempo. La bebida, las deudas, la muerte de sus seres más próximos por la peste son algunas de las explicaciones que se han dado. Pero los autorretratos insinúan algo más. Rembrandt envejeció en un clima de fanatismo e indiferencia, no muy distinto del clima de este periodo que ahora vivimos. Ya no se podía copiar al ser humano, como en el Renacimiento, pues ya no era evidente por sí mismo: había que encontrarlo en la oscuridad. El propio Rembrandt era obstinado, dogmático, artero,

capaz de cierta brutalidad. No caigamos en la tentación de convertirle en un santo. Pero buscaba una forma de salir de la oscuridad. La súplica que hay tras esa búsqueda está presente en sus autorretratos.

*

Dibujaba porque le gustaba. Era como un registro diario de lo que le rodeaba. Para él, pintar -especialmente en la segunda mitad de su vida- era algo muy distinto: la búsqueda de una forma de salir de la oscuridad. Quizá los dibujos -con su extraordinaria lucidez- nos hayan impedido ver la forma en que pintaba realmente.

Rara vez hacía dibujos preliminares; empezaba a pintar directamente sobre la tela. En sus cuadros hay muy poca continuidad lógica lineal o espacial. Si convencen es por los detalles, las partes que emergen y salen al

encuentro de la vista. Ante nuestros ojos no se despliega nada, a diferencia de lo que sucede en las obras de contemporáneos suyos, tales como Ruysdael o Vermeer.

Mientras que en sus dibujos es maestro absoluto del espacio y la proporción, el mundo físico que presenta en sus pinturas está seriamente dislocado. Este hecho no se ha enfatizado lo suficiente en los estudios sobre su obra. Quizá haya que ser más pintor que erudito para poder percibirlo.

Hay un cuadro en su primera época que representa a un hombre (él mismo) ante un caballete, en un estudio. ¡El hombre tiene poco más de la mitad del tamaño que le correspondería! En su maravillosa obra de la época tardía *Mujer ante una ventana abierta* (Berlín), el brazo derecho y la mano de Hendrickje tienen un tamaño digno de un Hércules. Y en *El sacrificio de Abraham* (San Petersburgo), Isaac tiene el físico de un joven, pero en proporción respecto a su padre tiene la estatura de un niño de ocho años.

El arte Barroco era aficionado a los escorzos y a improbables yuxtaposiciones, pero aunque él aprovechó las libertades conquistadas por el barroco, las dislocaciones de su pintura no son en absoluto similares, pues no son *demostrativas*: son casi furtivas.

En el sublime *San Mateo y el ángel* (Louvre), el imposible espacio que hay sobre el hombro del Evangelista para la cabeza del ángel se insinúa furtivamente, como con el susurro que el ángel murmura en el oído del escritor. ¿Por qué olvidó -o ignoró- en su pintura lo que dominaba con tal maestría en sus dibujos? De-

bía de haber algo, algo antitético respecto del espacio “real”, que le interesaba más.

*

Pero salgamos del museo. Vayamos a la zona de urgencias de un hospital. Probablemente a un sótano, pues las unidades de rayos X suelen situarse bajo tierra. Los heridos y enfermos son transportados en sillas de ruedas, o bien esperan durante horas, codo con codo en sus carritos, hasta que el siguiente experto pueda dedicarles su atención. A menudo son los ricos y no los más enfermos los que pasan primero. En cualquier caso, para los pacientes que están allí, bajo tierra, es demasiado tarde para cambiar nada.

Cada uno vive en su propio espacio corporal, donde los indicadores son un dolor o una incapacidad, una sensación extraña de embotamiento. Cuando operan, los cirujanos no pueden obedecer a las leyes del espacio: es algo que no se aprende en la Lección de Anatomía del doctor Tulip. Pero toda buena enfermera se familiariza con él mediante el tacto, y en cada colchón, con cada paciente, ese espacio toma una forma distinta.

Es el espacio de la conciencia de sí mismo que tiene cada cuerpo sensible. A diferencia del espacio subjetivo, no es ilimitado: siempre es limitado finalmente por las leyes del cuerpo, pero sus señales indicadoras, su énfasis y sus proporciones internas cambian constantemente. El dolor agudiza dicho espacio. Es el

espacio de nuestra primera vulnerabilidad y soledad. También de la enfermedad. Pero también es, potencialmente, el espacio del placer, el bienestar y la sensación de ser querido. Robert Kramer, el director de cine, lo define así: “Detrás de los ojos y a través del cuerpo. El universo de circuitos y sinapsis. Los caminos trillados por donde fluye habitualmente la energía”. Mediante el tacto puede sentirse más claramente de lo que puede verse con los ojos. A nivel pictórico, Rembrandt era maestro de este espacio corpóreo.

*

Consideremos las cuatro manos de la pareja en *La novia judía*. Son ellas las que con su tacto dicen, con mayor intensidad que los rostros: matrimonio. Pero, ¿cómo llega él allí, a este espacio corpóreo?

Betsabé leyendo la carta de David (Louvre). Ella está sentada desnuda, a tamaño natural. Está considerando su destino. El rey la ha visto y la desea. Su marido está fuera, en la guerra (cuántos millones de veces ha sucedido). Su sirvienta, de rodillas, le está secando los pies. No tiene otra opción que ir con el rey. Se quedará preñada. El rey David se las arreglará para que maten a su querido esposo. Ella guardará luto por su esposo. Se casará con el rey David y le dará el hijo que se convertirá en rey Salomón. Ha iniciado un destino fatal, y en el centro de esta fatalidad el carácter deseable de Betsabé como esposa.

Mediante el tacto puede sentirse más claramente de lo que puede verse con los ojos. A nivel pictórico, Rembrandt era maestro de este espacio corpóreo.



JOVEN BAÑÁNDOSE
(Londres)

Así, el pintor convirtió su vientre núbil y su ombligo en el centro de todo el cuadro. Los situó al nivel de los ojos de la sirvienta. Y los pintó con tanto amor y piedad como si fueran un rostro. No hay otro vientre en el arte europeo pintado siquiera con una fracción de tamaña devoción. Se ha convertido en el centro de su propia historia.

*

Tela tras tela, Rembrandt fue otorgando un poder de narración especial a cierta parte de un cuerpo o a varias de distintos cuerpos. Así la pintura habla con varias voces, como una historia contada por distintas personas desde distintos puntos de vista. Pero esos “puntos de vista” sólo pueden existir en un espacio corpóreo que resulta incompatible con el espacio territorial o arquitectónico. El espacio corpóreo cambia constantemente sus medidas y sus centros de atención, según las circunstancias. Se mide por oleadas, no por metros. De ahí sus necesarias dislocaciones del espacio “real”.

La Sagrada Familia (Munich). La Virgen está sentada en el taller de San José. Jesús está dormido en su regazo. En términos de cualquier espacio pictórico convencional, la relación entre la mano de la Virgen que sostiene al niño, sus pechos desnudos, la cabeza del niño y su brazo extendido es absurda: nada concuerda, ni está en su lugar correcto, ni tiene el tamaño adecuado. Pero el pecho, con la gota de leche que mana de él, le habla a la cara del niño. La mano del niño habla al amorfo e inmenso territorio que es su madre. La mano de ella escucha al niño que tiene en brazos.

A un nivel coherente, sus cuadros ofrecen muy poco al punto de vista del espectador. En cambio el espectador intercepta (alcanza a oír) diálogos entre las partes desmembradas, aunque esos diálogos son tan fieles a la experiencia corporal que hablan a algo que todo el mundo lleva en su interior. Ante su arte, el cuerpo del espectador recuerda su propia experiencia interna.

*

Los críticos han aludido muchas veces a la “intimidad” de las imágenes de Rembrandt. Son lo opuesto a iconos. Son imágenes carnales. La carne del *Buey desollado* no es una excepción, sino un elemento característico. Si estas imágenes revelan una “intimidad”, es la del cuerpo, la que intentan alcanzar los amantes mediante las caricias y el coito. En este contexto, la última palabra adquiere un significado más literal y más poético al mismo tiempo¹. Pasar entre.

1. El autor emplea el término inglés *intercourse*, que significa intercambio, relación, vínculo, e intercambio carnal o coito, y compuesta por la locución latina *inter*, entre, y la palabra inglesa *course*, que entre otras cosas significa pasar, atravesar. (N. de la T.)



Si estas imágenes revelan una “intimidad”, es la del cuerpo, la que intentan alcanzar los amantes mediante las caricias y el coito.

BETSABÉ LEYENDO LA CARTA DE DAVID (Louvre)

Aproximadamente la mitad de sus grandes obras de arte (dejando aparte los retratos) describen el gesto preliminar -de abrir y extender los brazos- de un abrazo. *El hijo pródigo, Jacob y el ángel, Danae, David y Absalón y La novia judía.*

No se puede encontrar nada comparable en la obra de ningún otro pintor. En Rubens, por ejemplo, muchas figuras se tocan, llevan en brazos, empujan, pero muy pocas de ellas -o ninguna- se abrazan entre sí. En ninguna otra obra artística ocupa el abrazo una posición tan central. El abrazo que pinta Rembrandt es a veces sexual, y otras no. En la fusión que se produce entre dos cuerpos no sólo puede haber deseo, sino también perdón o fe. En *Jacob y el ángel* (Berlín) podemos apreciar las tres cosas y eso hace que la obra sea insuperable.

*

El hospital público como institución data de la Edad Media, y en Francia se llamaba Hotel-Dieu. Lugar donde se daba techo y cui-

dados a los enfermos y los murientes en nombre de Dios. Pero cuidado con la idealización. En París, durante la peste, el Hotel-Dieu estaba tan abarrotado que en cada cama “había tres enfermos, un agonizante y un muerto”.

Sin embargo, el término Hotel-Dieu, interpretado de forma distinta, puede resultar revelador respecto a Rembrandt. La clave para comprender su visión, que iba a dislocar el espacio clásico, es el Nuevo Testamento. “Y el que vive en caridad permanece en Dios y Dios en él... Conocemos que permanecemos en Él y Él en nosotros en que nos dio su Espíritu.” (Epístola primera de San Juan, cap. 4, versícs. 13, 16)

“Él en nosotros”. Una cosa es lo que encuentran los cirujanos en la disección y otra cosa muy distinta lo que él buscaba. El Hotel-Dieu también puede significar un cuerpo en el que habita Dios. En sus inefables y terribles últimos autorretratos, mientras contemplaba su propio rostro, él esperaba a Dios, sabiendo perfectamente que Dios es invisible.

Cuando pintaba libremente a aquellos a los

que amaba o a los que se sentía próximo, intentaba penetrar su espacio corporal tal como existía en aquel preciso momento, intentaba penetrar su Hotel-Dieu. Y encontrar así una forma de salir de su oscuridad.

Cuando nos situamos ante el maravilloso cuadro de la *Joven bañándose* (Londres), estamos con ella, entre los pliegues de la camisa que ella se arremanga. No como *voyeurs*. No de un modo lascivo, como los viejos que espiaban a Susana², sino que simplemente, somos conducidos por la ternura de su amor a habitar su espacio corporal.

Para Rembrandt, el abrazo era sinónimo del acto de pintar, y ambas cosas eran sólo su forma de rezar.

Traducción: Isabel Núñez

2. El autor se refiere al cuadro de tema bíblico *Susana sorprendida por los viejos*. (N. de la T.)

John Berger

Desaparecer

(Para Nina, sin la que nada hubiera ocurrido)

La primera experiencia como actor, el dolor que supone interpretar al otro y el anhelo por conseguir la transmutación total para después, herido, encontrar el camino de vuelta llevando a costas un doble sufrimiento: el propio y el del ser al que se encarna.



En Londres, justo después de la Segunda Guerra Mundial, conocí a un actor alemán llamado Wolf. Un actor de cine. Era bajo como Bogart y hablaba inglés con un gutural y sincopado acento alemán. Tenía un largo historial anti-nazi y trabajaba en la emisora alemana de la BBC. Nunca le había visto en ninguna película, pero me imaginaba que era un buen actor. Había sido amante de la mujer a la que yo amaba. Tal vez me doblaba en edad. Nos acechábamos el uno al otro como perros.

Lo que me incomodaba de él era aquella combinación de vehemencia y ausencia. Cuando estaba presente no podías ignorarle (él tampoco lo hubiera permitido), pero cuanto te volvías a encararte con él —fría o calurosamente— estaba ausente, ya no estaba allí, desaparecía como el gato de Cheshire, dejando tras él no una sonrisa, sino una boca que reprimía el dolor con un gesto valeroso. Entonces me parecía como si siempre estuviera haciendo un doble juego. Era un emigrado; yo conocía muchos. Pero era furtivo, evasivo; yo no había conocido a nadie así. Era como si toda su energía —y su energía era eléctrica y seductora— se concentrara en el acto de desaparecer. A mí, a los veinte años, aquello me parecía como un truco, una finta. Me lo imaginaba como un espadachín en acción.

No hace mucho, yo también desempeñé un papel principal —por primera vez en mi vida— como actor en una película. Ahora que empiezo a ver retrospectivamente aquella experiencia, me acuerdo de Wolf.

Mucha gente me preguntó cómo me había atrevido. Después de todo, yo no era actor, ni profesional ni amateur. Yo les contestaba diciendo que muchos directores habían utilizado a no-profesionales en sus películas. Y citaba a Dreyer, De Sica, Robert Bresson, Robert Kramer...

Pero en mi interior pensaba otra cosa. Toda mi vida, me decía, había intentado prestar mi imaginación a vidas ajenas. No como virtud sino como compulsión. Dibujar el retrato de

alguien es buscar una vía de entrada hacia él, de forma que uno pueda sentir los rasgos que dibuja desde dentro. Contar una historia es buscar la voz que está en el corazón de la historia. Escribir un poema es convertirse en sirviente de la voluntad del poema. Por eso me pareció que desempeñar un papel en una película era tal vez más una variación que un nuevo punto de partida. Me equivocaba.

Actuar en una película es distinto que cualquier otra cosa del mundo.



Es un lugar común que actuar en un escenario no es lo mismo que actuar detrás de una cámara. En un teatro, el público, los demás actores, la coreografía, el texto, el desarrollo de la trama, la secuencia de las escenas, el tiempo que uno se aprende de memoria, las actuaciones previas, cada uno de esos elementos contribuye a un ritual dentro del cual el actor juega un papel, un *dramatis persona*. La práctica ritual apoya y encubre el hecho de que sobre el escenario, un actor está haciendo de Kent, de Julieta o de Willy Loman.

En un rodaje de exteriores no hay ritual: sólo una conspiración temporal. Nada es consecuente y la mayor parte de lo que pasa es una simulación evidente. Sólo después, en la sala de montaje, puede hallarse la autenticidad. Repetir una frase del guión como “No quiero vivir ni un solo minuto más” diez veces, en diferentes tomas, requiere una resistencia y una indiferencia a las circunstancias que el teatro jamás exige.

¿Cómo actuar en esas condiciones?

La primera posibilidad es renunciar a cualquier idea de desempeñar un papel y seguir siendo más o menos uno mismo, escogiendo entre el propio repertorio de gestos, expresiones, tics, modelos que respondan mejor a la situación dada. Esto es lo que ocurre en la mayoría de películas que se hacen. Y hay momentos en que todos los actores se ven obligados a elegir esta opción.



La segunda posibilidad es dejarse transmutar, "convertirse" en el otro hasta tal punto que no sea necesario ningún apoyo exterior. Encarnar al otro. Encarnar al otro, contra viento y marea.

Tales encarnaciones, cuando tienen éxito, constituyen uno de los mayores dones de la magia del cine. Son lo que los primeros planos y las magnificaciones de la pantalla piden siempre a gritos y raras veces consiguen.

Encarnar al otro, por raro que sea, tiene una larga tradición tras de sí, con su propia práctica regular que puede estudiarse y aprenderse. Pero el origen de este arte fue un tanto desesperado. La práctica se descubrió sobre todo porque era la única respuesta *creativa* posible frente al caos existencial de rodar en exteriores. Parte de esta desesperación se refleja a menudo en los rostros de los más grandes artistas cuando se les ve fuera de la pantalla. Recuérdelos. La expresión de hombres o mujeres tan acostumbrados a la aclamación como al retiro y la desaparición.



Tengo una foto mía tomada una tarde en un hotel de Hamburgo donde rodábamos la película. Yo estaba con unos amigos. No recuerdo de qué hablábamos, pero veo —es muy evidente— que en la foto no soy yo mismo: soy William.

Son los demás quienes deben juzgar cómo interpreté el papel de William en la película. Si ahora escribo sobre mi experiencia, no es para reivindicar nada, sino para acercarme un poco a algo que me resulta elusivo y misterioso.

En la foto que tengo delante soy un extraño para mí mismo. Los mismos rasgos, el mismo color de pelo y piel, la misma camisa. Pero otro destino y por tanto, otra persona. La foto me desconcierta porque destruye una certidumbre: la certidumbre de que yo soy yo. Una especie de denuncia.

Incluso al principio, no había ningún problema para describir o definir a William. Después de todo, como guionista ayudante de Nella, yo había ayudado a crearlo. Era algo personal, íntimo. Podía escribir sus diálogos. Podía explicar exactamente lo que representaba. Podía imaginar cómo veía el mundo. Pero aún no sabía lo que William, su nombre, significaba para él. No podía sentir lo que él habría sentido cuando alguien pronunciaba su nombre. Todavía estaba en tercera persona. El reto era cómo convertirlo en primera persona.

Empezamos visitando las tiendas de ropa de segunda ma-



no de Hamburgo. Como todos los grandes puertos, Hamburgo tiene a la vez una población permanente y otra cambiante. Algunos de estos últimos dejan sus ropas tras de sí. Empecé probándome trajes, abrigos, anoraks, sombreros. Me miraba en el espejo. Sólo me veía a mí mismo vestido. Había un traje que me gustaba: era de mafioso calabrés. Acentuaba mi parte italiana, de la que me siento orgulloso. ¿Cómo les gusta a los italianos contar con su inflada moneda decenas de miles de liras! *Cento mille!* Ellos saben que el dinero es sólo un medio. Nunca cometen el error protestante de creer que el dinero vale en sí mismo. Pero por supuesto, comprar el traje (¡por sólo 50 marcos alemanes!) fue un error total. No tenía nada que ver con William. Había intentado arrastrarle hacia Italia. No había venido.

Entonces Martina encontró una parka, de un color verdoso oscuro, como de algas negras, con la cremallera rota y un cuello de piel sintética. Pero lo más sorprendente era el forro: naranja fosforescente. Su incongruencia hablaba por sí misma. Me la probé. Todo el mundo dijo que quedaba ridículo. Pero yo sentí que tenía la primera letra de William. El primer paso hacia *fuera*.

Más tarde, cuando Vadim vio la parka por la cámara, inmediatamente le pidió a Volodya que trajera cinta adhesiva negra para tapar el naranja. Yo no protesté, porque entonces ya no importaba: ya llevaba la camisa, el cinturón, el traje, los calzoncillos, calcetines y zapatos de William.

Cuando se acabó la película, el productor ejecutivo, con su generosidad habitual, me preguntó si quería comprar el traje (había costado 80 marcos alemanes) para usarlo yo. Miré hacia el perchero donde estaba colgado y dije: No. Cogerlo hubiera sido un acto imperdonable de violación personal. Como escribir en el diario de otra persona.

Aquel era el primer paso hacia *atrás*.

Los primeros pasos suelen ser fáciles porque los das sin darte apenas cuenta. Son los pasos siguientes los que pueden resultar más duros.

Sería fácil si uno pudiera decir: ahora me concentraré en contestar por William. Por supuesto, la concentración es necesaria para hacer los ejercicios regulares de cualquier método de interpretación que se siga. Pero por definición, yo no podía concentrarme en contestar por William. Todavía tenía que olvidarme de mí mismo.

Recé. No sé si las oraciones se pueden escribir después, porque no hay palabras para explicar el anhelo. No recé por mí ni por William. Recé por las innumerables experiencias vitales que nos separaban. Uno de los muchos poemas que me gustan de Nazim Hikmet dice:

*"Fini, dira un jour notre mère Nature
Fini de rire et de pleurer mon enfant
Et ce sera de nouveau la vie immense
Qui ne voit pas, qui ne parle pas, qui ne pense pas."*

No es una cuestión de voluntad.

Tengo la impresión de que sucede por la noche, cuando estás durmiendo. Al principio, imperceptiblemente, sales de ti. Grano a grano te conviertes en el sedimento de un vaso que no es el tuyo. Y luego, en cierto momento, ya no puedes ignorar lo que está pasando.



Dibujar un retrato de alguien es buscar una vía de entrada hacia él. Escribir un poema es convertirse en sirviente de la voluntad del poema. Actuar en una película es distinto que cualquier otra cosa en el mundo.

Me despertaba y ya era casi William. Al mirarme al espejo para afeitarme, veía simplemente una barbilla o una jeta por donde pasar la hoja. Les ponía los calcetines a un par de pies. El café despertaba un cerebro. Sólo si sonaba el teléfono y alguien preguntaba por John, volvía yo a John.

Luego, con o sin teléfonos, contestaba por William durante la mayor parte del día. Pero nunca, ni una sola vez me fui a dormir como William, y nunca, ni una sola vez me desperté como John.

He dicho que en cierto momento ya no puedes ignorar lo que está ocurriendo. Uno quiere ignorarlo porque, lejos de sentirlo como un logro o como algo deseado, se vive como algo incómodo. Por debajo del nivel de la inteligencia o incluso de la imaginación, la transmutación es como un cambio geológico: un estrato que se desliza o que se pliega.

Cuando dibujo o escribo, puedo entregarme a lo que estoy mirando, o hacia la voz que estoy escuchando, pero yo permanezco activo; sigo siendo el dibujante que mide y se mueve sobre el papel, o sigo siendo el escritor que elige las palabras y forma párrafos. En cada caso, por más grande que sea mi concentración en algo exterior a mí mismo, el medio me preserva, establece un límite. Como ocurre probablemente en el teatro, donde el medio es la *interpretación* que ejecuta el actor.

En lo que yo llamo encarnación exigida por el cine, no hay tal límite. Uno cesa de ser activo porque sale de sí mismo, y el medio se hace esta vez uno con nuestro propio cuerpo, uno con nuestra sangre.

El dolor que implica viene de una herida, o de hecho, de dos heridas. Tú sales de ti mismo a través de una herida, y una vez fuera miras atrás y ves la sangre. Y ahora tienes que contestar por él, penetrar en él. Y entras a través de su herida, ves su sangre. Las dos sangres se mezclan.

Tal vez esto suene demasiado sangriento y yo esté exagerando el dolor. Pero no encuentro otra manera de transmitir la naturaleza biológica de la transacción.

Durante el rodaje, mi apetito de comida descendió al mínimo. No como consecuencia de la tensión, pues pasados los dos o tres primeros días estaba curiosamente relajado. Era el resultado de un cambio metabólico de la sangre.

Por supuesto, el dolor que comporta no es físico. Procede, si se quiere, de la naturaleza de las historias. No hay historia sin dolor; algunas empiezan con dolor, otras acaban con él (el genio de los grandes cómicos consistía en no olvidar nunca eso). El dolor es algo que todos compartimos, y por tanto una puerta de historia a historia. Una puerta como una herida.

Lo que estoy diciendo es demasiado puro, demasiado elegante. No hace justicia a la ambigüedad de la experiencia. Lo he hecho parecer demasiado natural. Es antinatural, y por eso tiene un precio tan alto.

Me despertaba como William. Pasaba por la puerta de su herida. Encontraba cada vez más difícil contestar como John. La foto lo demuestra. Y al mismo tiempo, *no* era William. Podía contestar a su nombre. Era su nombre. Pero su vida todavía podía ignorarme, y a menudo lo hacía. Y yo no podía controlarlo.

Cuando le ponen un nombre a un recién nacido, el nombre se convierte en suyo. Pero el nombre ya tiene su propia historia, y los padres que lo han elegido, lo han elegido precisamente porque algo en esa historia les atrae. Lo han elegido como podían elegir un ángel de la guarda para que cuidara del niño durante toda su vida. Un ángel de la guarda o un demonio, en el sentido griego original de *daimon*, que significa un espíritu guardián de un lugar o una persona.

El demonio cuida a su homónimo u homónima, quizá le influye más de lo que hoy reconocemos, pero hay límites a lo que puede hacer. El homónimo o la homónima tiene su propia voluntad. El nombre no es el cuerpo. Habita en él, pero no es él. Igual ocurría conmigo y con William.

Te conviertes en una especie de fantasma. Sin cuerpo, pero con dolor. Has salido de tu cuerpo, pero no puedes convertirte en su cuerpo. Y soportas dos dolores, el suyo y el tuyo. Erras de escenario a escenario anhelando la transmutación para ser total, anhelando convertirte enteramente en él. No porque su vida o su historia sea particularmente envidiable, sino porque de ese modo dejarías de ser un fantasma. Tienes la sensación de que puedes atravesar las paredes (de hecho, si tuviera que sintetizar en una frase la sensación de interpretar ante una cámara, esa sería la frase que elegiría). También tienes la sensación de que nadie puede alcanzarte: nadie puede llegar a ti porque tú no estás ahí. Esto te confiere una cierta inmunidad. Una inmunidad que ya produce tristeza. O que produciría tristeza si tú no fueras un fantasma.

Los días pasan, uno no deja de ser un fantasma e incluso se acostumbra a ello. Se establece una rutina de fantasma.

La felicidad llegaba cuando había una escena que interpretar con Angela. Creo que para los dos. Los fantasmas suelen ser solitarios en sus vagabundeos. Cuando dos pueden juntarse, es una oportunidad de intercambio tal que casi dejan de ser fantasmas. Los días en que se producían esos encuentros eran especiales. Mucho después de que Tim gritara CORTEN

¿Podría ser que la herida a través de la cual el actor sale y entra, la herida que está presente en toda historia no fuera otra herida que el útero?

al final de una toma, nosotros seguíamos cogidos el uno al otro. Dos fantasmas de cine uno en los brazos del otro forman una persona viva. Una persona extraña tal vez, una persona intensamente consciente del continuo pasar de todo, pero viva de todas formas. No como los fantasmas.

Desde luego, los fantasmas tienen energía. Viene del deseo de ser vistos, de darse a conocer, de ser reconocidos. No como tú mismo (tú no estás ahí). No como *él* (no es *él* quien quiere ser visto. William es taimado). Tampoco como actor, porque no hay público. Sino como agente de vida. Vida que quiere ser visible. Vida que busca el ojo de Dios.

Un extraño rol para un fantasma, esa agencia. Excepto por una cosa: se dice de los fantasmas tradicionales que vuelven al mundo a concluir algo pendiente, no resuelto, en el interior de un corazón, sea el suyo o el de otro. Y lo que los fantasmas del cine quieren mostrar de la vida es –igualmente– un corazón que no se había revelado antes.

De ahí, quizás, la predilección por las lágrimas. Las lágrimas nunca están lejos de un plató. No simplemente porque los actores sean hiper-emocionales, histéricos o descontrolados, como pretende el chismorre general, sino porque tienen tanto que mostrar, y la cámara les pide que revelen el mínimo. La cámara exige estoicismo, pero en la naturaleza de los fantasmas no hay estoicismo alguno.

La palabra histérico aplicada a los actores me hace fantasear. Como se ha dicho ya a menudo, proviene de *hustera*, que significa útero. El órgano donde tiene lugar la creación de una nueva vida, en la salida y en la llegada.

¿Podría ser que, en un esquema de las cosas que está por encima de nuestro discernimiento, la herida de la que hablo, la herida a través de la cual el actor sale y entra, la herida que está presente en toda historia no fuera otra herida que el útero?

Un día todo se acaba. Último rodaje. Última toma. No es fácil encontrar el camino de vuelta. William se ha ido. O más bien, ya no está ahí. Ya nadie le ve. Sus palabras aún están en tu lengua. A veces no puedes resistir la tentación de usarlas. Pero ahora –y esta es la prueba de que se ha ido– se han convertido en citas.

Paseas por el escenario donde le ocurrió algo. El lugar te

provoca un recuerdo más íntimo que cualquiera de los tuyos, los de tu propia vida. Piensas en su historia, sus bromas, sus encuentros, su dolor, sus canciones. Todos se han convertido en míticos, como si nunca hubieran existido.

No hay duda de que tienes que encontrar tu camino de vuelta, entrar a través de la herida por la que saliste. Pero cuando saliste, llevabas menos peso encima, tenías las manos vacías. Ahora llevas todas las letras de su nombre, y de alguna manera, sabes que nunca podrás liberarte del todo de ese nombre, dejarlo caer.

Miras en torno a ti, a los vivos, con una especie de envidia mezclada con desdén. Te parece que viven sólo para el momento, que son oportunistas. Naturalmente, no es verdad, pero en tu presente estado te hallas a un centímetro o dos más cerca de la eternidad que ellos, y estás menos presente. Es el saludable énfasis de su propia presencia lo que te hace murmurar: ¡oportunista!

Bebes demasiado, esperando paradójicamente que eso te haga volver, pero no puede ser. El problema es que estás destinado a llevarte contigo algo del dolor del ser al que encarnabas. Para volver, tienes que ponerte otra vez tu propia chaqueta de dolor, y una vez dentro, tienes que arreglar el forro de su dolor.

Yo vi todos los copiones, los que ya había visto y los que no. Era fácil seleccionar las mejores tomas. Creo que podía decir que los veía sin ninguna vanidad. A veces con una especie de sorpresa. Los espejos no funcionan para los fantasmas. Ellos no tienen imágenes de sí mismos con las cuales establecer comparaciones.

Una mañana me desperté con un dolor en el pie. Como una astilla. El día antes había estado andando descalzo por una playa. Pero no tenía apenas nada visible. Un diminuto punto negro que Yvonne me sacó con una aguja. No cambió nada. Cada día me dolía más el pie. Cojeaba y no podía hacer nada. No había ningún signo de infección, pero cada vez que apoyaba el más leve peso sobre el pie, notaba aquella herida lacerante y muy localizada. Tenía que andar mucho y la incomodidad empezó a agotarme. Tardé un tiempo en darme cuenta de que me estaba pasando algo. La púa –o lo que fuera– me estaba forzando a volver a mi propio cuerpo. Pero yo no llegué a la conclusión evidente. En lugar de eso, me fui a un médico de Hamburgo. El me hizo sentarme y me pidió que pusiera el pie sobre su mesa. Luego sacó una cuchilla y se puso las gafas. Tenía las manos suaves. Tras hacerme una pequeña incisión, apretó con ambos pulgares. Fuerte. Aquí no hay nada, me dijo, no veo nada. Volvió a cortar. Yo cerré los puños. No veo nada, dijo, le pondré un vendaje. Y en aquel momento concluí que no había ninguna astilla, ninguna púa... Al cabo de tres o cuatro días volvía a andar normalmente.

Wolf, ahora eres realmente un fantasma. Lee esto por encima de mi hombro. Y perdona mis sospechas. No hubo fintas, no hubo esgrima. Tú habías jugado tantos papeles en tantas películas, y yo no sabía cuál era el precio. Quizás ahora lo sepa. ■

Este relato se refiere al rodaje de la película **Play Me Something**, ganadora del Premio Europa del Festival de Cine de Barcelona en 1989, cuyo equipo estaba compuesto por Timothy Neat como director, Nina Aëba –a quien el texto va dedicado– como ayudante de dirección, Nella Bielski y John Berger como guionistas, Vadim Youssouf como cámara y Angela Winkler en el papel principal. Dicho triunfo les estimuló a hacer una nueva película: **Walk Me Home**, que esperan poder presentar en la próxima edición del Festival de Berlín.

Traducción: Isabel Núñez - Fotos J. Aymá González



John Berger

Perdido

En estos tiempos, el descrédito de las palabras es muy importante. Los *media* transmiten mentiras la mayoría del tiempo. Frente a un mundo intolerable, las palabras parecen capaces de cambiar muy poco. El poder estatal se ha vuelto sordo congénito, y esa es la razón de que —por más que los editorialistas lo olviden— los terroristas se ven reducidos a tirar bombas y secuestrar.

En realidad, el poder de la razón que derribó a la tiranía era una ilusión. De igual modo, creer que la pluma es más poderosa que la espada es hoy un signo de relativo privilegio. Las palabras se utilizan sistemáticamente para confundir.

Sin embargo, cuando confesamos nuestra confusión o nuestra impotencia, nuestra ira o nuestras visiones, lo hacemos mediante palabras. Todavía definimos con palabras nuestras pérdidas y nuestra resistencia porque no tenemos otro recurso, y porque estamos irremisiblemente abiertos a las palabras y elaboramos nuestro juicio lentamente. Ese juicio, que tanto temen habitualmente los que tienen el poder, se forma despacio, como el lecho de un río, por corrientes de palabras. Pero las palabras sólo forman esas corrientes cuando son profundamente crebles.

Una vez tuve un sueño. En el país del sueño se había aprobado un decreto que obligaba a todo el mundo y que todo el mundo aceptaba: según el decreto, cada palabra, hablada o pensada, tenía que ser canjeada por lo que significaba. Era como si el lenguaje y su economía hubieran vuelto al patrón

gente empezaba a preguntarse qué ocurriría si ciertas palabras dejaran de canjearse. ¿Podía la claridad preservarse de una forma más económica? En aquel momento la gente hizo un descubrimiento inesperado. Como resultado de que el decreto se hubiera puesto en práctica durante tanto tiempo, todo lo que existía se había vuelto elocuente con todas las palabras, pensamientos y frases por las que había sido canjeado. La gente se encontraba en un universo *parlante*, en el que las palabras ya no eran necesarias.

¡El sueño utópico de un manipulador de palabras! Pero quizá haya en él una pista de cómo la escritura se vuelve creble (cuando se vuelve) y de la claridad de las palabras.

Uno no busca la realidad *a través* de la escritura, como a través del cristal limpio o sucio de una ventana. Las palabras nunca son transparentes. Crean su propio espacio, el espacio de la experiencia, no el de la existencia. La claridad de la palabra escrita tiene poco que ver con el estilo. Un texto barroco puede ser claro y un texto simple puede ser oscuro. A mi modo de ver, la claridad es la capacidad de disponer el espacio creado por las palabras en un texto dado.

La tarea de disponer ese espacio no es muy distinta de la de amueblar y ordenar una casa. El objetivo es similar: acomodar con soltura lo que pertenece allí y dar la bienvenida a quienes entran. Hay escrituras hospitalarias e inhospitalarias. La hospitalidad y la claridad van de la mano. ¿Pero qué signi-

La credibilidad de la escritura —y por tanto su fuerza— deriva de un re

de oro, de modo que toda moneda o billete era canjeable por su equivalente en oro. En aquel país, si uno pensaba “árbol”, el árbol tenía que aparecer y estar allí. Al pensar “árbol”, el árbol se hacía presente. Al pensar “mañana”, la mañana era. No se trataba de un proceso de nombrar y crear simultáneamente, como en el primer capítulo del Génesis; era una cuestión de hablar con *lo que* significaban las palabras. Según el nuevo decreto, las palabras no podían existir sin apoyo: había unos guardianes de su significado. Aquello se aplicaba no sólo a los sustantivos, sino también a los verbos, adverbios, etc. Cuando uno pensaba “cavar”, se ejecutaba la acción de cavar. Si uno añadía “tristemente”, sobrevenía la tristeza y era tan inconfundible como la sal en los labios.

Durante largo tiempo, en el país soñado, todo el mundo respetó el decreto. El resultado fue una gran claridad. Había también una cierta incomodidad, porque el espacio se estaba volviendo demasiado limitado como para albergar todo lo que se pensaba y decía en él. Ya no había confusión como antes, pero todo estaba demasiado abarrotado. Poco a poco, la

fica aquí “acomodar”? Significa remitir que cada evento narre su propio espacio. Con “evento” me refiero a lo que se haría presente si las palabras se canjearan. En la jerga semiológica: el significante. Por supuesto, el espacio requerido no es físico. Una bufanda puede exigir más espacio que una nube. Todo depende de la experiencia particular que se narra.

Los eventos vividos son ambiguos porque ninguna experiencia viene sola, de modo que un simple evento acarrea muchos otros. Un evento vivido —desde el punto de vista del purista— trae consigo mala compañía, es promiscuo. Quizá sea aquí donde radique la principal diferencia entre la ciencia y el arte.

Tomemos un ejemplo extremadamente simple de ambigüedad en la práctica de la narración. *El barco se alejó del puerto.* ¿Una aventura o una despedida? Desde el lado del muelle, el ánimo es pasivo; desde la popa del barco es activo. Las palabras que siguen despejarán ciertas ambigüedades y al mismo tiempo, acarrearán otras nuevas. *El miró hacia el horizonte.* ¿Un acto de voluntad, un acto del hábito? *Las gaviotas que chillaban en el puerto le recordaron a su padre, perdido*

en Cape Wrath

en *Cape Wrath* (1).

Cada evento, cada objeto necesita un espacio para sus ambigüedades y, por consiguiente, cada uno de ellos necesita confirmar las ambigüedades que ha eliminado.

La muerte del padre "confirma" el alejarse del barco. La sugerencia de que el padre fuera un marino o un pescador "confirma" la mirada del hijo al horizonte. Un diálogo tácito está ocupando su lugar entre los eventos. El problema de la narración no es, como se cree a menudo, el problema de "encontrar las palabras", sino el de elegir y situar los eventos, o el de permitir o instigar su diálogo sin palabras.

Cuando se trata de un texto completo, la complejidad de opciones implicadas derrotaría al más sofisticado ordenador. El escritor, programado por su experiencia de la vida y de lo inarticulado, se acomoda intuitivamente, raras veces mediante el cálculo. Se convierte en su propio instinto escribiendo de conservación: un instinto que intenta mantener abierto el espacio para las recíprocas ambigüedades sin fin.

En el momento en que la atención del escritor se desvía por consideraciones de estilo, gloria verbal o retórica, sus palabras, en lugar de contener, simplemente evocan. En el momento en que simplemente repite hechos en vez de imaginar la experiencia de estos, su escritura se reduce a un documento.

La credibilidad de las palabras implica una extraña dialéctica. Es la abertura del escritor a la ambigüedad y a la incerti-

conocimiento tácito del misterio.

dumbre de cualquier experiencia (incluso la experiencia de determinación y certidumbre) lo que da claridad, así como una especie de certeza, a sus escritos. Tiene que repudiar las palabras de tal modo que, abandonadas, se unan al "objeto", al evento narrado, que con ellas se volverá elocuente. En realidad, el país de mi sueño era la literatura.

La autenticidad en literatura no deriva de la honestidad del escritor. Ha habido grandes escritores que eran mitomaníacos. En general, los escritores quebrantan su palabra, por lo menos tan a menudo como la mayoría de gente sedentaria. Además, muchos escritores —no todos— son excesivamente egocéntricos, ciegos a todo lo que les vuelve la espalda. Probablemente, la decepción de los lectores al conocer a un escritor admirado empieza con la confusión acerca de la fuente de la autenticidad. Tiene muy poco que ver con la honestidad o la sabiduría, y aún menos con una devoción a la belleza o a la estética. Toda escritura "hermosa" es oscura. La autenticidad viene de una simple exactitud: la de la ambigüedad de la experiencia. Su energía puede encontrarse en el modo en que

un evento conduce a otro. Su misterio no está en las palabras, sino en la página.

Hace poco salió a la calle un libro mío. Los editores me enviaron el primer ejemplar. Estaba mal diseñado, maquetado con tal descuido y tan mal editado que en vez de producir un pequeño placer, su sola vista daba una sensación triste y deprimente, como a veces ocurre con la ropa sucia. Mi hijo Jacob estaba conmigo y los dos decidimos quemarlo.

Tiramos el libro a la caldera de leña que calentaba la cocina. Fuera nevaba. Pocos minutos después, lejos de desanimarnos, contemplábamos cómo ardía. Las líneas impresas, las palabras negras que se volvían blancas, más blancas que el papel. Luego una página entera se volvió incandescente y radiante de energía. Las páginas que ardían eran como páginas ideales que se escribían.

El escritor debería estar informado al máximo de lo que está escribiendo. En el mundo moderno, en el que miles de personas mueren a cada hora por problemas políticos, ningún escrito de ninguna parte puede llegar a ser creíble a menos que esté dotado de conciencia política y principios. Los escritores que no tienen ninguna de las dos cosas producen basura utópica. La imperdonable perversidad de nuestro *fin de siècle* es la de su inocencia.

Si hablo de misterio no es para apoyar la mistificación o la ingenuidad cultivada, sino para sugerir que la credibilidad de la escritura —y por tanto su fuerza— deriva de un reconocimiento tácito del misterio. La mayoría de palabras aplicadas directamente a los misterios son bien pura hipocresía (para defender cierto poder o privilegio), o bien sinceras pero nada convincentes.

Si un escritor no actúa por el deseo de la más exigente precisión verbal, la verdadera ambigüedad de los eventos se le escapa. El amorfo no requiere acomodación alguna; simplemente llena la habitación (o el libro) como un gas. Sólo puede repudiar las palabras cuando les ha pedido demasiado. Y en ese momento le salva la ambivalente elocuencia del evento.

Cuando acaba sus páginas, las ambigüedades recíprocas se aglutinan en un misterio. Las mistificaciones protegen al poder. Los misterios protegen lo sagrado. Cualquier escritor que posea la credulidad de la que estoy hablando ha sido impulsado por la simple convicción de que la vida misma es sagrada. Ese es el punto de partida. ■

Traducción: Isabel Núñez

(From the collection of essays KEEPING A RENDEZ-VOUS, Pantheon Books, N.Y., 1991).

(1) Cape Wrath viene a significar algo así como "Cabo de la Ira" o "Cabo de la Turbulencia". Aunque el nombre corresponde a un lugar geográfico real, tal vez no sea casual su elección aquí. (N. de la T.)



Cartas sobre

Tiziano

Conversación epistolar de **John Berger** con su hija **Katya Andreadakis**

*Piazza San Marco, Venecia,
septiembre 1991*

John:

¿Que qué pienso de Tiziano? En una postal, y una sola palabra: carne.

...

Amsterdam, septiembre 1991

Kut:

Muy bien, carne. En primer lugar, veo la suya, de viejo. ¿Por qué en seguida me imagino a Tiziano viejo? ¿Por solidaridad, dada mi propia edad? No, no lo creo. Tiene que ver con nuestro siglo y con la amargura de su experiencia. Siempre buscando rabia y sabiduría más que armonía. Los últimos Rembrandt, los últimos Goyas, las últimas sonatas y cuartetos de Beethoven, los últimos Tizianos... ¡Imagínate el aliento de un siglo cuyo maestro más viejo era el joven Raphael!

Pienso en los autorretratos que pintó entre los sesenta y los setenta años. O en él mismo como el penitente San Jerónimo, pintado cuando tenía ochenta y pico años (quizás no sea un autorretrato, es sólo una suposición mía, pero creo que cuando lo pintó pensaba intensamente en sí mismo).

¿Y qué descubro? Un hombre físicamente imponente y con una autoridad considerable. Nadie se podía tomar libertades con él. Con el último y decrepito Rembrandt hubiera sido fácil tomárselas. En cambio este sabe cómo funciona el poder y ha ejercitado el suyo. Ha convertido el oficio de pintor en una profesión, como la de general o embajador, o banquero. El es el primero en hacerlo. Y tiene la confianza que ello implica.

Y también una confianza pictórica. En sus últimas obras, es el primer pintor europeo que muestra –en lugar de ocultarlos o disfrazarlos– sus gestos manuales al poner el pigmento sobre la tela. Así, hace que la pintura sea físicamente confiada en un modo nuevo; el acto de la mano o el brazo que pinta se vuelve expresivo en sí mismo. Otros artistas como Rembrandt, Van Gogh o William de Kooning seguirán su ejemplo. Al mismo tiempo, su originalidad y osadía nunca son temerarias. En Venecia, era realista en su actitud hacia todas las cosas.

Pero, pero... cuanto más observo la forma en que se pintaba a sí mismo, más veo a un hombre asustado. No quiero decir un cobarde. No se arriesga, pero tiene valor. Normal-

mente no muestra su miedo, pero su pincelada no puede evitar topar con él. En sus manos es más evidente. Son tan nerviosas como las de un prestamista. Y sin embargo, no creo que sus miedos tuvieran nada que ver con el dinero.

¿Miedo a la muerte? La peste azotaba Venecia. ¿Un miedo que le llevara a la penitencia? ¿Miedo a ser juzgado? Podía ser cualquiera de ellos, pero en cualquier caso, son demasiado generales como para ayudarnos a entenderle o a acercarnos a él. El vivió hasta hacerse muy viejo. El miedo dura mucho tiempo. Y un miedo largamente arrastrado se convierte en duda.

¿Qué provocó esa duda en él?

...

Giudecca, Venecia, 21 septiembre 1991

John:

Muchas veces, mientras merodeaba por la exposición, me he cruzado con un hombre que me ha seguido, al que he perdido de vista y luego he vuelto a encontrar a mi lado, un hombre viejo. Estaba solo y musitaba palabras para sí.

La primera vez que le vi, él venía de las últimas salas y se dirigía muy decidido hacia el cuadro de *Cristo llevando la cruz*. Y allí, a mi lado, se detuvo.

–Uno suele pintar –dijo de pronto– para vestirse, para mantenerse abrigado...

Al principio, me sentí ofendida y malhumorada hacia él, pero él continuó como si no hubiera ocurrido nada.

–Jesús lleva su cruz a costas y yo llevo a costas el arte de la pintura, lo llevo como si fuera de lana.

Me había conquistado. Ahora se dirigía hacia *La huida a Egipto*. Tal vez yo le hubiera molestado en cierto modo porque parecía enfadado, y espetaba palabras inconexas.

–El pelaje, ¡ay! El pelaje de mi pintura, materia, materia...

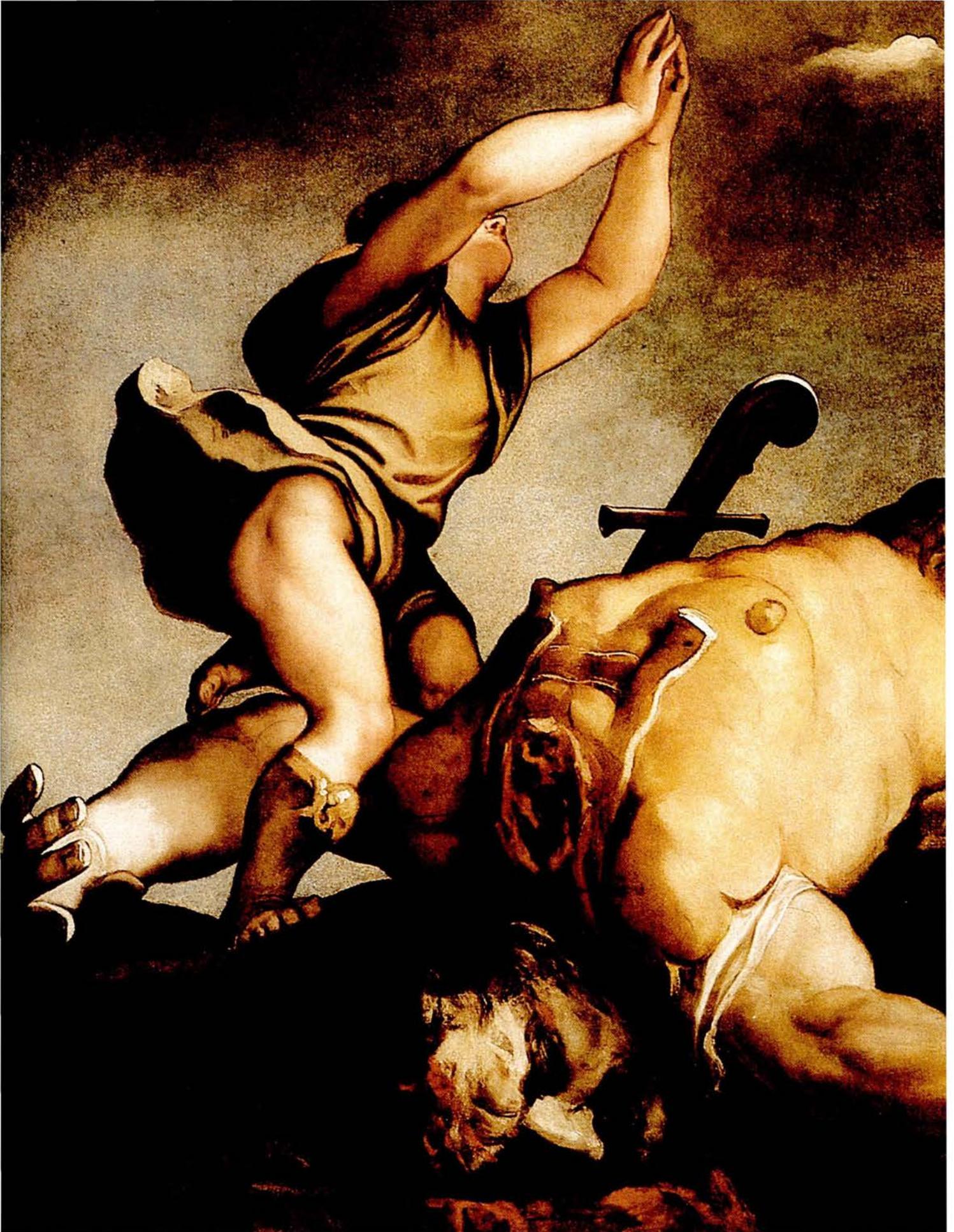
Junto al *Retrato de un caballero*, le habló directamente al modelo, apuntando con la nariz hacia la nariz pintada.

–Primero os pinté a todos vestidos, ¡luego hice todo un cuadro de una piel de animal!

No necesitaba volverse para saber que yo le estaba siguiendo, y mientras pasábamos junto a un grupo de visitantes que escuchaban a su guía, me dijo, hablando con la comisura de la boca, como si fuera una broma:

–Perros, conejos, ovejas, todos tienen su pelaje para abrigarse, ¡y yo quiero imitarlos con mis pinceles!

Cuando volvió a hablar, no sin cierto orgullo, yo no sabía si se refería al retrato del *Cardenal Barbaro* o al del *Joven inglés*.



Techo de la iglesia de Santo Spirito in Isola

—¡Nadie más ha pintado así una barba de hombre! —dijo—. Tan suave como el pelo de un mono.

Le perdí de vista. Un poco más tarde, se disparó el sistema de alarma. Dado que evidentemente mi amigo (entonces ya nos habíamos sonreído) no sabía nada de las normas y la rutina de las exposiciones de arte moderno, en seguida pensé en él. Inmediatamente vi a un oficial uniformado reprendiendo al anciano e indicándole la distancia que debía respetar ante cada obra. El anciano decía:

—Ya se habrá dado cuenta de que el terciopelo es mi material favorito y no puedo resistirme a tocarlo.

A partir de aquel momento decidió quedarse conmigo. Me seguía a todas partes, pero sus palabras seguían siendo un monólogo, sin ninguna intención de entablar conversación.

Cuando yo estaba contemplando el cuadro de *Dánae*, él me arrastró bruscamente hacia el *Autorretrato en Berlín*.

—Es una pena que no los hayan colgado en la misma habitación —dijo—, el pelo del cuerpo, el pelo de la cabeza, las plumas, nadie puede desnudarse más... Yo diluyo más y más mis colores hasta que parezcan el pelaje de un animal. Trabajando una y otra vez sobre ropa, pieles, carne o cortinas, puedes hacer que parezca todo igual: gastado, suave, adherido.

Después de aquel esfuerzo oratorio, parecía un tanto desanimado. Durante media hora no dijo una palabra. Frente a *Venus y Adonis* se limitó a comprobar que yo estudiaba la pintura correctamente. Por mi parte, yo le mostré mi admiración abriendo mucho los ojos y la boca.

El parecía casi haber acabado.

Ante *El suplicio de Marsias* volvió a farfullar unas cuantas palabras:

—Cuando desuellas un animal, tocas la verdad de la carne.

Frente a la *Pietà* se sentó. Creo que se quedó allí sentado durante un buen rato. Al principio, yo no sabía si esperarle, si despedirme de él o si contarle mis propias impresiones. Me hizo un signo para que me acercara.

—El pelo es al cuerpo lo que la pintura es al mundo: ¡el signo de su desnudez!

Luego, con una profunda carcajada, añadió algo más:

—Puedes escudriñarlo, puedes mirar debajo, puedes levantar

Ningún otro artista logra hacernos creer con tanta intensidad en la palpitante vida de lo que pinta.

arlo o arrancarlo, pero no intentes afeitarlo: ¡siempre vuelve a crecer!

Antes de darle la espalda definitivamente, tuve una imagen muy clara de mi propio cuerpo yacente y desnudo sobre un lienzo, con una capa de musgo debajo, un perro a mi lado, y en la que todos mis contornos apenas se distinguían del paisaje de alrededor. Un paisaje por el que podría haber paseado el Courbet de la última etapa. Junto con la hierba, las nubes y el suelo, mi piel habría sido el pellejo de la tierra.

...

Kut:

Te escribo desde el extrarradio de París, y a la vuelta del mercado del domingo. Allí he visto parejas jóvenes, pálidas, con ropa no muy preparada para la lluvia, con vaqueros descoloridos ("gastados, suaves, adheridos"), laca en el pelo y acné urbano, dándose la mano, empujando carritos, bromeando en argot, cada uno con su delgada trampa de felicidad de muelas picadas. Mientras los observaba me he preguntado: ¿Qué les importará a ellos *El suplicio de Marsias*? ¿Quién sabe? Todo el mundo vive algún mito.

Según la historia, Marsias, el artista-sátiro, entró en combate musical con el dios Apolo, y perdió. De acuerdo con las condiciones pactadas, el ganador podía hacer lo que quisiera con el vencido, ¡y Apolo eligió desollar al sátiro vivo! Hay muchas interpretaciones alegóricas. ¿Por qué escogió el anciano este tema? Tiene mucho que ver con lo que te contó en la galería. Los sátiros eran, por definición, criaturas que revelaban que la piel era como un pelaje, que ambas cosas eran la cubierta exterior de un misterio. Una especie de ropaje que uno no podría desabrochar, ni abrir con cremallera, excepto con un cuchillo asesino.

Los dos hombres que aparecen en el cuadro de Marsias, con sus cuchillas y su cuidadosa precisión (yo he visto campesinos haciendo exactamente los mismos gestos con pieles de cabra) son quizá precursores de Fontana y Saura, que en nuestro siglo acababan acuchillando las telas que habían pintado, en pos de lo que subyace a la piel de la tela, en el fondo de la herida.

Una vez aceptado e interpretado el tema, uno se encuentra cara a cara con algo mucho más sorprendente. La escena (que en la vida sería una abominable escena de tortura) está bañada en una luz de miel y envuelta en una atmósfera de realización elegíaca.

Busca al anciano de Atenas y pregúntale qué quiso decir.

Allí debe de ser la estación de las granadas.

...

Gyzi, Atenas, enero 1993

John:

Tienes razón, es la estación de las granadas. Ahora mismo estoy mirando una. Hendida y abierta por la energía centrífuga de su propia madurez. Tiziano habría sabido pintar su vívida sangre y su carne granulada, pero es algo demasiado exótico, demasiado oriental para él. Me lo imagino mejor con el hueso de un melocotón. Enormemente ampliado y achatado, veo ese hueso como el fondo de su cuadro, como una especie de forro para el lienzo.

Me preguntas si he vuelto a encontrarme al viejo aquí, en mis paseos por Atenas. Lo he buscado. He examinado los muros más rugosos, intentando encontrar su sombra en la rugosidad. He mirado por las ventanas más opacas, por si acaso se escondía tras ellas. He señalado varios tipos de ropa: tal vez él los utilizaba para cubrir su cuerpo. Todo en vano.

Ahora sé que nunca más volveré a verle en forma de viejo. En Venecia simplemente llevaba uno de sus disfraces. Igual que Zeus se transformó en una lluvia de oro para poseer a Dánae, el anciano se transforma continuamente, según las cir-



Cristo llevando la cruz

cunstances, el lugar, el deseo.

Si decide mostrarse aquí ante mí, ciertamente será en los rugosos muros oscurecidos por el sucio aire de Atenas, o en el suelo, una tierra seca ligeramente humedecida por la lluvia, o en una nube del cielo, algodónoso, coagulado, gris; en el ruido de una motocicleta, soltando ventosidades, tosiendo y escupiendo.

Cada vez adivino que es él porque siempre me dice lo mismo: araña, araña, me dice, ¡araña todo lo que puedas arañar! Y el mundo hierve en lo más hondo de su garganta.

Oía su voz casi cada día durante los seis meses en que estuve postrada en la cama en Gyzi. En la pared que quedaba junto a la cama había un gran poster (aún sigue allí) reproduciendo su cuadro de Dánae. Durante las interminables horas que pasaba allí echada, podía mirar por la ventana, que daba a una segunda ventana (al otro lado de la cual se hallaba la pretensión de otras vidas vividas), o bien podía mirar su cuadro: una mujer desnuda, siempre la misma, echada sobre una sábana y rodeada de almohadones.

Una mujer pintada como desde dentro y vestida después tan sólo con su propia piel. Lo opuesto a lo que hizo Goya cuando desnudó a la Maja. El viejo se puso primero dentro —o detrás— del lienzo, y desde allí fue abriéndose camino hasta la superficie visible del cuerpo. En los casos de ambos pintores, lo más revelador son los pechos. En el Tiziano, tienes que estar dentro del cuerpo para sentir la plenitud del seno derecho: su som-

bra imperceptible se evoca tan mínimamente que no sientes nada, a menos de que lo sientas desde dentro. Sin embargo, esto lo hace más real, mucho más estremecedor, mucho más deseable. Mientras que en el Goya, la protuberancia, la hinchazón es demasiado clara, demasiado sujeta por un sostén que ha desaparecido, demasiado visible, y por tanto no lo bastante carnal. ¿No?

El anciano estaba ávido. De dinero, de mujeres, de poder, de más años de vida. Estaba celoso de Dios. Furioso. De modo que empezó a imitarle. No sólo reprodujo la apariencia de las cosas creadas por Dios, como hacen muchos otros pintores, sino que empezó a dar a esas cosas, como había hecho Dios, una piel, un pelaje para ocultarse, pelo, grasa, una epidermis, pliegues, arrugas.

Ningún otro artista logra hacernos creer con tanta intensidad en la palpitante vida de lo que pinta. Y lo consigue no sólo copiando de la naturaleza, sino también sabiendo cómo darle la vuelta al cerebro del espectador. Sabe en qué lugar de sus cuerpos pintados situaremos nosotros la vida, el calor y la ternura. Trabaja como Shakespeare. Ante sus obras, uno tiene la impresión de que un brazo o una palabra pueden decirlo todo, porque como los hechiceros, saben exactamente dónde quiere ahogarse el espíritu humano. De esta manera son más grandes que Dios, pues lo saben todo acerca de sus compañeros hombres y mujeres. Y esa es su venganza.

Me imagino un cuadro que él podría haber pintado, como tú



El suplicio de Marsias

una vez te imaginaste a un inexistente Frans Hals. Mostraría la creación de Eva a partir de la costilla de Adán. La carne saliendo de la carne. Dios poniendo sus manos sobre la materia y dándole vida a otra vida. La escena sería un bosque con troncos de árboles y mucho musgo. Dos formas desnudas e inertes en el barro, cuya substancia parece estar viva. Finalmente, el acto de pintar, repetido continuamente como la fornicación, se convierte en un cuerpo. No como con Pigmalión, donde todo es mármol descolorido. Aquí deviene cuerpo, junto con todo lo que puede ser obsceno. Eva nacida de Adán como el universo nació de Dios, como la pintura nació de Tiziano, como la vida puede nacer del arte, como yo nací de ti, como Chloé nació de mí.

Así pues, tengo que decirte que veo al anciano por todas partes, le veo incluso en tu nieta, que es más hermosa que la luz, más dulce que el fuego, más suave que el agua. Ella ya ha vencido a nuestra muerte...

...

TGV Ginebra - París,
19 de enero 1993

Kut:

El trabaja a través de la fruta, la carne, el azúcar, el zumo, el sabor mineral, las enzimas o las fibras, hacia la piel. Trabaja desde el interior porque comprende nuestros deseos. Aquí tengo una pregunta, porque tú estás más en contacto con él que yo. ¿Tiene esto que ver con algo que ha captado de lo femenino? ¿Podría ser que toda esa carne sea lo que nosotros llamaríamos femenino, incluso la carne de los hombres? Tal vez lo específicamente masculino sean las fantasías de los hombres, sus ambiciones, sus ideas, sus obsesiones. Y hasta cierto punto, su piel. ¿Pero podría su carne ser femenina? ¿Esperan descubrir precisamente eso los

¿Podría ser que toda esa carne sea lo que nosotros llamaríamos femenino, incluso la carne de los hombres?

hombres del cuadro de Marsias? ¿Acaso es toda la carne femenina? En *La Mise au tombeau*, el cuerpo de Cristo palpita desde el interior del mismo modo que el de Dánae, pero evocando piedad en lugar de deseo.

Piedad y deseo: ambos llevan a una especie similar de emoción.

...

Atenas, febrero 1993

John:

Tiziano pintor de la carne y las tripas, sus ruidos y sus jugos. Pintor del pelo y de la bestia domesticada que hay en el hombre. Pintor de la piel como una entrada o una salida, como la brillante superficie del agua para el que se zambulle, la superficie a la que vuelve después de su inmersión en las profundidades del cuerpo y sus órganos ocultos, vuelve con el secreto de la personalidad. ¡Observa cómo hablan muchos de sus retratos de las vidas internas de sus personajes!

Naturalmente, la carne no es sólo femenina. Si a través de los siglos, las mujeres han seguido siendo deseables y vosotros no os habéis cansado de ellas, en parte es el resultado de una pequeña mentira, tan vieja como el mundo, que pretende que toda la carne es femenina. Es una pura convención según la cual los hombres usan los cuerpos de las mujeres para hablar de sus propios deseos pasivos, sus deseos de conducirse con abandono, de yacer suplicante en un lecho. Los hombres han delegado en las mujeres ese aspecto del deseo. El cuerpo de la mujer se ha convertido no sólo en objeto, sino también en embajador del deseo masculino. O mejor dicho, simplemente del deseo sin importar el género. ¿No has notado que la piel de los hombres, en los lugares donde es suave, es más suave que la piel de las mujeres?

El era pintor de una carne que más que invitar, ordena. "Tómame", "Bécheme", ordena. Podría disfrazarse de anciano o de perro, pero también se disfrazaba de mujer. ¡Tiziano como María Magdalena, o como Afrodita!

Y aquí creo que nos hemos acercado a algo que tiene que ver con su poder: él llevaba el disfraz de todo lo que pintaba. Intentaba estar en todas partes. Competir con Dios. Quería crear de su paleta nada menos que la vida, y dominar el universo. Y su desesperación (la duda de la que tú hablabas) era que no podía serlo todo, como Pan. Sólo podía crear pictóricamente y llevar disfraces. Su miedo consistía en ser sólo un hombre, ni un dios, ni una mujer, ni un bosque, ni una neblina ni un montón de tierra. ¡Miedo de ser sólo un hombre!

Los pechos de Dánae, tan maravillosos, sugestivos e impalpables, revelan al mismo tiempo todo los límites y todo el triunfo de su creación pictórica comparada con la de Dios.

Entre tanto, yo sigo escarbando en pos de su secreto, como un perro que busca trufas junto a un roble. ■

Traducción: Isabel Núñez

Madre

John Berger

(Para Katya) Desde los cinco o los seis años me preocupaba la muerte de mis padres. La fatalidad de la muerte fue una de las primeras cosas del mundo que aprendí por mi cuenta. Nadie hablaba de ello, pero los signos eran evidentes.

Cada vez que me iba a la cama —y en eso era igual que otros millones de niños—, el miedo de que uno de mis padres, o los dos, pudiera morir por la noche me atenazaba el cogote con su dedo helado. Yo creo que aquel miedo tenía poco que ver con un clima psicológico particular y mucho con pesadillas. Como era impensable preguntar “¿No os moriréis esta noche, verdad?” (cuando murió mi abuela me dijeron que estaba descansando o —mi tío, que era más directo— que se había ido para siempre). Y como no podía hacer la pregunta que de verdad me interesaba, y por otra parte buscaba una garantía, me inventé —como otros muchos millones de personas antes que yo— el eufemismo del ¡hasta mañana! A lo que mi padre o mi madre, el que viniera a apagar la luz de mi habitación, contestaba: “hasta mañana John”.

Cuando el rumor de sus pasos se debilitaba, intentaba aguantar todo lo que podía sin despegar la cabeza de la almohada, para que aquellas últimas palabras quedasen atrapadas como un pez entre las rocas cuando baja la marea, entre la almohada y mi oído. La promesa implícita en aquellas palabras era también una protección contra la oscuridad. Las palabras me prometían que no estaría solo (todavía).

Ahora ya no tengo miedo a la oscuridad. Mi padre murió hace diez años y mi madre hace un mes, a los noventa y tres años. Podría ser un buen momento para escribir una autobiografía. Mi versión de mi propia existencia ya no puede hacerles daño a ninguno de los dos. Y cuando esté acabado, el libro permanecerá ahí, casi como un padre. Las autobiografías se empiezan con una cierta sensación de

soledad. Es una expresión de orfandad. Pero yo no siento deseo alguno de hacerlo. Lo único que me importa de mi pasado son los momentos más comunes. Si soy capaz de explicarlos bien, esos momentos se unirán a un sinfín de experiencias de gente que no conozco.

Hace un mes y medio, mi madre me pidió que fuese a verla. Me dijo que sería la última vez. Unos días más tarde, en la mañana de mi cumpleaños, pensó que se estaba muriendo. Abre las cortinas para que pueda ver los árboles, le dijo a mi hermano. En realidad, murió a la semana siguiente.

De pequeño los regalos de cumpleaños más memorables eran los de mi padre. Mi madre era muy ahorrativa. Reservaba sus momentos de generosidad para la mesa: allí ofrecía toda su compra, la preparaba, cocinaba y servía a todo aquel que viniera a casa. Pero para todo lo demás era muy ahorrativa. Y nunca contaba nada. Era muy reservada, se guardaba las cosas para sí. No para su propio placer, sino porque el mundo no perdonaba la espontaneidad, el mundo era mezquino. Tengo que aclarar esto. Ella no pensaba que la vida fuera mezquina —era generosa— pero había aprendido de su propia niñez que la supervivencia era difícil. Ella era lo opuesto al quijotismo, no había nacido noble y su padre era encargado de un almacén de Lambeth. Ella apretaba los labios y fruncía las cejas mientras calculaba y planificaba con mucha determinación. Nunca pedía favores a nadie. Nada la perturbaba. De cualquier cosa que viese extraña las conclusiones imprescindibles para poder salir adelante y ser independiente. Si yo fuera Esopo diría que en su prudencia y tenacidad mi madre parecía un agutí (en cierta ocasión

escribí sobre un agutí del zoo de Londres, pero entonces no entendía por qué aquel animal me había conmovido tanto). Ya en mi vida adulta, los únicos momentos en que nos gritábamos era cuando ella consideraba que me estaba portando como un quijote.

Cuando yo tenía treinta y tantos años, me contó por primera vez que desde que nació ella había querido que fuera escritor. De joven, ella admiraba a Bernard Shaw, J.M. Barrie, Compton Mackenzie, Warwick Deeping y E.M. Dell. El único pintor al que admiraba de verdad era Turner, quizás porque ella había pasado su niñez a orillas del Támesis.

No había leído casi ninguno de mis libros. Quizá porque la mayoría tocaban temas que le eran ajenos, o bien porque —bajo la protectora influencia de mi padre— pensaba que podrían alterarla. ¿Por qué soportar la sorpresa de desvelar algo que cerrado proporcionaba placer? Ella no podía clasificar mi vida de escritor por lo que yo escribía. Ser escritor significaba ser capaz de mirar al horizonte donde nada es nunca nítido y todos los interrogantes permanecen abiertos. Como descubrió ella, la literatura no tiene nada que ver con la vocación de escritor, es sólo algo secundario. Un escritor era una persona familiarizada con los secretos. Tal vez, a fin de cuentas, mi madre nunca leyó mis libros, de modo que se volvieran más secretos para ella.

Si sus esperanzas de que me hiciera escritor —esperanzas que según ella empezaron la noche en que llegué al mundo— se habían cumplido momentáneamente, no había sido porque en nuestra casa hubiera muchos libros (había muy pocos), sino porque había



Ser escritor significaba ser capaz de mirar al horizonte donde nada es nunca nítido y todos los interrogantes permanecen abiertos.

muchas cosas no pronunciadas, un montón de cosas que yo tuve que descubrir por mi cuenta en la infancia: muerte, pobreza, dolor (ajeno), sexualidad...

Estas cosas estaban allí, dentro de la casa o por las ventanas, esperando a ser descubiertas. Hasta que salí de ahí para siempre, más o menos preparado para enfrentarme al mundo exterior, a la edad de ocho años. Mi madre nunca me habló de estas cosas. Nunca ocultó que fuera consciente de ellas. Pero para ella eran secretos arropados, había que vivir con ellos y nunca nombrarlos o abrirlos. Superficialmente era una cuestión de decoro, pero en el fondo encerraba un gran respeto y una secreta lealtad a lo enigmático. Mi rudimentaria pero efectiva preparación para la palabra no incluía ni una sola explicación, se basaba en el principio de que las cosas tienen más consistencia que el propio yo.

Ella me enseñó muy poco, al menos en el estricto sentido del término: ella profesora de la vida, yo un aprendiz. Imitando sus gestos aprendí a asar la

carne al horno, a pelar el apio, a hacer arroz, a elegir las verduras en el mercado. De joven, ella había sido vegetariana, pero luego lo dejó para no influirnos. ¿Por qué eras vegetariana? le pregunté mucho después —ya había empezado a trabajar como periodista— mientras me comía el asado dominical. Porque estoy contra los asesinatos. Ya no dijo nada más. Daba igual si yo lo había entendido o no. No había nada más que decir.

A veces he visitado los mataderos de las distintas ciudades del mundo que visito —ahora, mientras escribo estas páginas, lo comprendo— y me he convertido en una especie de entendido sobre el tema. Lo no dicho, lo inafrentable me tentaba. He seguido. Con los mataderos, y de un modo distinto, con muchos otros lugares y situaciones.

Su último secreto, el mayor y el que arropó mejor y más personalmente fue su propia muerte. Por supuesto, yo no fui el único testigo. De los más cercanos a ella, yo era quizás el más apartado, el más lejano. Pero creo que ella sa-

bía con certeza que yo seguiría sus pasos. Ella sabía que si alguien estaba familiarizado con lo que significaba guardar secretos, ese era yo. Porque yo era su hijo, y ella siempre había esperado que me convirtiera en escritor.

El historial clínico de su enfermedad es otra historia muy distinta y por la que ella no sentía ninguna curiosidad. Basta decir que con la ayuda de drogas no sufría, y que gracias a mi hermano y a mi cuñada, que se ocuparon de todo, no tuvo que someterse a toda esa mecánica ingenuidad de la prolongación artificial de la vida.

¿De cuántas muertes —aunque hasta ahora nunca había hablado de la de mi propia madre— habré escrito?

Ella yacía en la cama, incorporada >>

Loira, 1984 de Mimmo Jodice (Nápoles 1934). Fotografía extraída del catálogo editado para la exposición "Spoon River Mediterranée" presentada en París en el marco del "Mois de la Photo '88".

Ella sabía que si alguien estaba familiarizado con lo que significaba guardar secretos, ese era yo. Porque yo era su hijo, y ella siempre había esperado que me convirtiera en escritor.

>> por los almohadones, con la cabeza caída hacia delante, como si durmiera.

Cierro los ojos, me dijo, cierro los ojos y pienso. Pero no duermo. Si durmiera ahora no podría dormir por la noche.

¿En qué piensas?

Volvió los ojos, que eran penetrantes como los de un lince, y me miró pestañeando, como si yo jamás, ni siquiera de niño, le hubiera hecho una pregunta tan estúpida.

¿Trabajas mucho? ¿Qué estás escribiendo?

Una obra de teatro, le contesté.

La última vez que fui al teatro, me dijo, no entendí nada. Y no fue porque tuviera mal el oído.

Quizás la obra era un tanto confusa, le sugerí.

Volvió a abrir los ojos. La fábrica del cuerpo ha cerrado, proclamó. Todo se acabó. Se llevó una mano a la nuca. Es mejor no equivocarse, John, así la espera es más fácil.

En la mesilla había un frasco de crema para las manos. Empecé a hacerle un masaje en la mano izquierda.

¿Te acuerdas que una vez te hice una foto de las manos? Manos de trabajador, dijiste.

No, no.

¿Te gustaría tener más fotos en la mesilla?, le preguntó Katya, su nieta.

Ella sonrió a Katya y movió la cabeza, con la voz levemente quebrada por la ri-

sa. Sería tan difícil, tan difícil ¿verdad? Elegir sería muy difícil.

Se había vuelto hacia mí. ¿Qué estás haciendo exactamente?

Te estoy haciendo un masaje en la mano. Es algo agradable.

La verdad, querido, es que no noto ninguna diferencia. ¿A qué hora sale tu avión de vuelta?

Yo mascullé algo y le cogí la otra mano.

Estáis muy preocupados, dijo. Os pasa cuando estáis todos juntos. A mí no me pasa. El otro día, Maureen me preguntó si prefería que me incineraran o que me enterraran. Es algo que no me preocupa lo más mínimo. ¿Por qué me iba a importar? Cerró los ojos para pensar.

Por primera vez en su vida y en la mía, podía colocar descaradamente el enigma arropado entre nosotros. Ella no se fijaba en que yo lo estaba viendo, nuestros hábitos estaban demasiado arraigados. En aquel momento, ella supo descaradamente que su fe en el secreto sería más fuerte que mi posible fe en los hechos. Con los ojos aún cerrados, señaló el collar árabe que yo le había abrochado al cuello con un amuleto contra el mal de ojo. Le había dado el collar unas horas antes. Quizás fuera la primera vez que yo le ofrecía un secreto, y en aquel momento su mano lo buscaba.

Abrió los ojos. ¿Qué hora es?

Las cuatro menos cuarto.

No es muy interesante hablar conmigo, ¿verdad? Me he quedado sin ideas. Mi vida ha sido muy agradable. ¿Por qué no te vas a dar una vuelta?

Katya se quedó a su lado.

Cuando eres muy mayor, le dijo a Katya confidencialmente, hay una cosa muy, muy difícil: convencer a los demás de que eres feliz.

Dejó caer la cabeza sobre la almohada. Cuando volví a entrar, sonrió.

En la mano derecha sostenía un pañuelo de papel arrugado. De vez en cuando, si pensaba que tenía el más mínimo atisbo de saliva, se tocaba levemente con él la comisura de la boca. El gesto era una reminiscencia de otro de hacía muchos años: solía secarse la boca después de beber té Earl Grey y comer sandwiches de berros. Mientras tanto, con la mano izquierda toqueteaba el collar, que se perdía en su olvidado seno.

Mi madre solía decir que el amor es lo único que importa en este mundo. El amor verdadero, solía añadir, para evitar cualquier malentendido. Pero aparte de aquel simple adjetivo, nunca añadía nada más. ■

Traducción: Isabel Núñez
(From the collection of essays
KEEPING A RENDEZ-VOUS, Pantheon
Books, N.Y., 1991)

Ahora, por un mínimo de 3.000 Ptas. hazte socio de **ACTUA** o haz un donativo y te regalamos la camiseta **STOP SIDA** de Keith Haring.

Nombre.....

Dirección.....

Población..... C.P..... País.....

PARA RECIBIR LA CAMISETA DESEO:

Hacer un donativo de.....Ptas. (mínimo 3.000 ptas.)

Pagar una cuota de.....Ptas. (mínimo 3.000 ptas.) mensuales
 trimestrales

FORMA DE PAGO Talon nominal a ACTUA (donativos)
 Domiciliación Bancaria

Banco/Caja.....Titular.....

Nº de cuenta/libreta.....

Dirección.....

No necesito recibos

Firma y fecha

