



Picasso, *Pintor y modelo tejiendo*, 1927.

así, incluso este proceso era sólo parcialmente consciente. Había sitios en los que podía ver con claridad que un fragmento era torpe y necesitaba revisión; en otros, dejaba el lápiz suspendido en el aire, un poco como la vara de un zahorí. Una forma lo atraía, forzando al lápiz a hacer una mancha para acentuar su recesión; otra, obligaba al lápiz a remarcar una línea que la adelantaba aún más.

Ahora, al mirar al modelo para verificar una forma, lo observaba de otra manera. Miraba, por así decirlo, con más connivencia: para encontrar sólo lo que quería encontrar.

Al llegar al final, ambición y desilusión al mismo tiempo. Aunque en mi imaginación veía coincidir mi dibujo con el hombre mismo, de modo que, por un momento, no era ya un hombre posando, sino un morador de un mundo creado a medias por mí, una expresión única de mi experiencia, aun cuando veía esto con mi imaginación, reconocía sin embargo qué deficiente, fragmentario y torpe era mi pequeño dibujo.

Pasé la página y empecé otro dibujo, comenzando por el punto de partida del primero. Un hombre de pie, cargando su peso sobre una de las piernas...

John Berger: "Dibujar un hombre"
Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible
Madrid: Ardora, 1997

Al mirar la página en blanco de mi cuaderno de dibujo, era más consciente de su altura que de su ancho. Los extremos superior e inferior eran los críticos, ya que entre ellos tenía que reconstruir la manera en que se alzaba sobre el suelo, o visto de otro modo, la manera en que estaba sujeto al suelo. La energía de la pose era principalmente vertical. Todos los pequeños movimientos laterales de los brazos, el cuello girado, la pierna sobre la que no descansaba su peso, tenían relación con esa fuerza vertical, como las ramas que cuelgan y sobresalen de un árbol están en relación con la dimensión vertical del tronco. Mis primeros trazos debían expresar esa percepción; debían mantenerlo de pie como un bolo, tenía la capacidad de movimiento, capacidad para recuperar el equilibrio si el suelo basculara, capacidad de elevarse en el aire durante unos pocos segundos desafiando la fuerza vertical de la gravedad. Esta capacidad de movimiento, esta tensión de su cuerpo, discontinua y transitoria más que regular y permanente, tendría que ser expresada en relación a los extremos laterales del papel, a los cambios en cualquiera de los lados de la línea recta entre la depresión de su cuello y el talón de su pierna de apoyo.

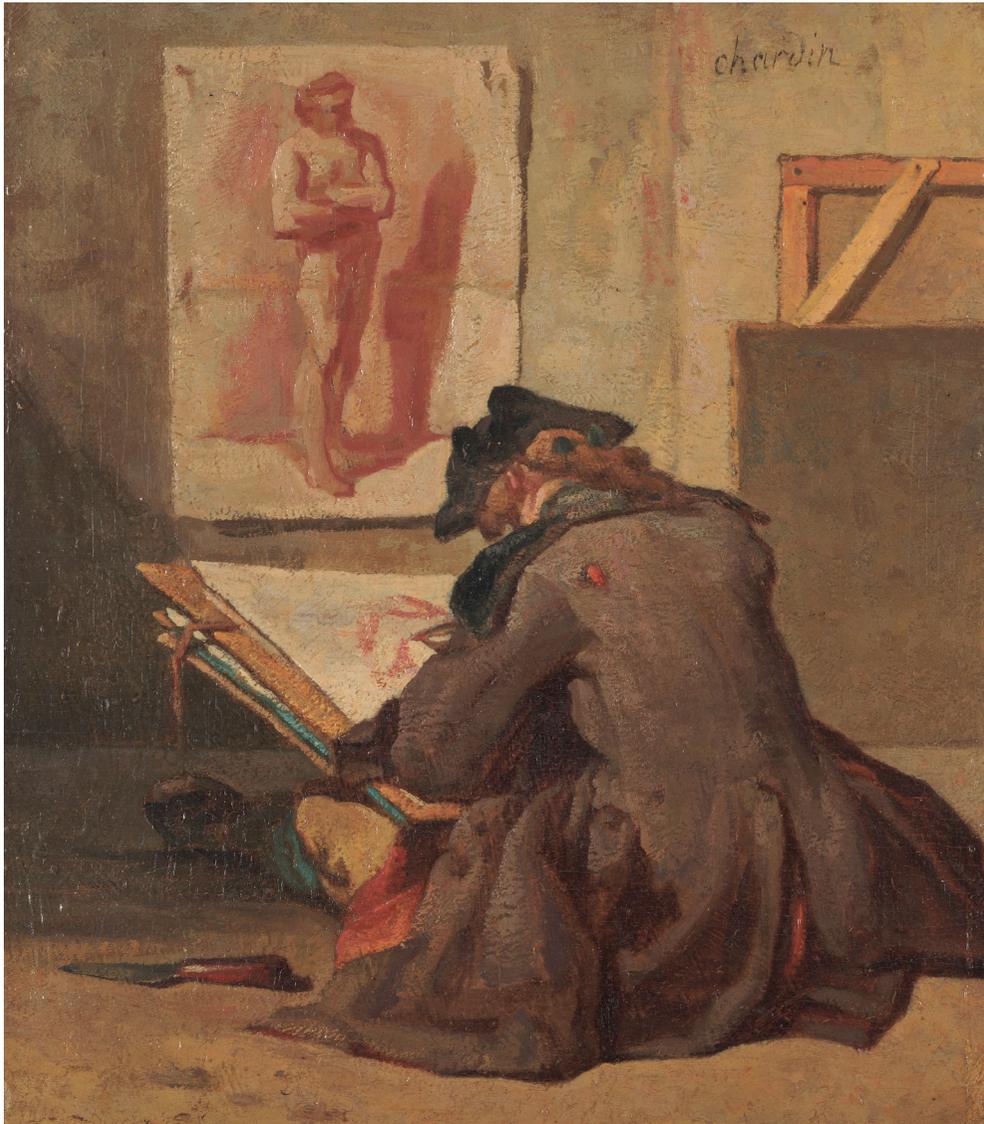
Empecé a buscar las diferencias. La pierna izquierda soportaba su peso, y por esta razón el lado izquierdo, el más distante de su cuerpo, estaba tenso, ya fuera recto o anguloso; el más cercano, el lado derecho, parecía en comparación relajado y fluido. Unas líneas laterales que comenzaban en curva para acabar en violentos ángulos delimitaban su cuerpo, como regatos que fluyen de las montañas hacia afiladas y abruptas torrenteras en las paredes de los riscos. Pero no todo era así de sencillo. En su lado más cercano y relajado el puño estaba cerrado y la dureza de los nudillos recordaba la severa línea de sus costillas en el lado opuesto, como un túmulo de piedras en las colinas recuerda los riscos.

Comenzaba a ver de manera diferente la superficie blanca del papel en la que iba a dibujar. De una hoja en blanco pasó a convertirse en un espacio vacío. Su blancura se convirtió en un área ilimitada de luz opaca, sobre la que era posible moverse, pero no ver a través de ella. Sabía que cuando dibujara una línea en ella —o a través de ella— no debería controlarla como el conductor de un coche, en un solo plano, sino como un piloto en el aire, moviéndome en las tres direcciones.

Aun así, cuando hice un trazo, aproximadamente debajo de las costillas más cercanas, la esencia de la página volvió a cambiar. El área de luz opaca dejó súbitamente de ser ilimitada. La página entera cambió en respuesta a lo que había pintado, al igual que cambia el agua de un acuario en el momento en que metes un pez. A partir de ahí, sólo ves al pez. El agua pasa a ser únicamente la condición de su vida y el espacio en el que puede nadar.

Cuando atravesé el cuerpo para dibujar el perfil del hombro más distante, sobrevino un nuevo cambio. No fue tan fácil como meter otro pez en el acuario. La segunda línea alteró la naturaleza de la primera. Mientras que antes carecía de propósito, su significación estaba ahora fijada y confirmada por la segunda línea. Juntas sujetaban los extremos del espacio que existía entre ellas, y ese espacio, pugnando bajo la fuerza que antes daba a toda la página su potencial de profundidad, se alzó convirtiéndose en sugerencia de volumen. El dibujo había comenzado.

La tercera dimensión, el volumen de la silla, del cuerpo, del árbol, es, al menos en lo que concierne a nuestros sentidos, la prueba misma de nuestra existencia. Constituye la diferencia entre el



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *El dibujante*, 1734.

mundo y la palabra. Al mirar al modelo, me maravillaba el simple hecho de que fuera sólido, de que ocupara espacio, de que fuera más que la suma total de diez mil perspectivas desde diez mil puntos de vista diferentes. En mi dibujo, que era inevitablemente una visión desde un solo punto de vista, confiaba en llegar a sugerir este número ilimitado de perspectivas. Pero por ahora era sólo cuestión de trazar y refinar formas hasta que sus tensiones comenzaran a ser como aquellas que veía en el modelo. Desde luego corría el riesgo de que un énfasis sobreacentuado y erróneo lo hiciera estallar todo como un globo, o podría desmoronarse como arcilla demasiado fina en el

torno de un alfarero, o deformarse fatalmente y perder su centro de gravedad. Aun así, allí había algo. Las infinitas y opacas posibilidades de la página en blanco habían sido definidas y precisadas. Mi tarea consistía ahora en coordinar y medir: pero no medir en pulgadas, como uno puede pesar una onza de pasas contándolas, sino medir por el ritmo, la masa y el desplazamiento: calcular las distancias y ángulos como un ave volando entre las ramas, visualizar la planta como un arquitecto, sentir la presión de mis líneas y manchas hacia la superficie más remota del papel, como un marino siente la flacidez o tensión de su vela para así virar aprovechando o desechando la superficie del viento.

Calculé la altura de la oreja en relación a los ojos, el ángulo del sinuoso triángulo entre los dos pezones y el ombligo, las líneas laterales de los hombros y de la cadera —inclinándose la una hacia la otra hasta finalmente encontrarse—, la posición relativa de los nudillos de la mano más alejada que caían sobre los dedos del pie en segundo plano. Sin embargo, buscada no sólo proporciones lineales, ángulos y distancias de esos trozos de hilo imaginario extendidos de un punto a otro, sino también la relación entre los planos, entre las superficies que avanzan y retroceden.

Al igual que cuando miras sobre los desordenados tejados de una ciudad sin planificar, percibes planos retranqueados idénticos en buhardillas de casas muy diferentes —de manera que, si extiendes un plano cualquiera entre todas las de altura intermedia, en algún momento coincidirá exactamente con otro— así también encuentras tensiones de idéntico plano en diferentes partes del cuerpo. El plano que desciende desde lo alto del estómago a la ingle, coincidía con aquel que retrocede desde la rodilla más adelantada hasta el borde exterior y afilado de la pantorrilla. Uno de los amables planos interiores, en lo alto del muslo de la misma pierna, coincidía con un pequeño plano que rodeaba el perfil del músculo pectoral más alejado.

Y así, a medida que tomaba forma un indicio de unidad y las líneas se acumulaban en el papel, me di cuenta de nuevo de las verdaderas tensiones de la pose. Pero esta vez más sutilmente. Ya no se trataba sólo de considerar la postura principal, vertical. Me había comprometido íntimamente con la figura. Incluso los detalles más pequeños demandaban carácter de urgencia, y tenía que resistir la tentación de sobreenfatizar todas las líneas. Me introduje entre los espacios que retrocedían y cedí ante las formas que iban apareciendo. También corregía: dibujaba sobre y a través de líneas anteriores para reestablecer proporciones o encontrar maneras de expresar hallazgos menos obvios. Me di cuenta de cómo en el pie de la robusta y rígida pierna de apoyo, había un claro espacio bajo el arco del empeine. Advertí con qué sutileza la lisa pared del estómago se desvanecía entre los atenuados planos contiguos de muslo y cadera. Percibí el contraste entre la dureza del codo y la vulnerable suavidad del interior del brazo a la misma altura.

Llegado este punto, y en cuestión de poco tiempo, el dibujo alcanzó su “punto de crisis”, que es como decir que lo que había dibujado comenzó a interesarme tanto como lo que todavía estaba por descubrir. En todo dibujo hay un momento en el que sucede esto. Lo llamo punto de crisis porque a partir de entonces su éxito o fracaso ya está determinado. Se empieza entonces a dibujar de acuerdo a sus exigencias y necesidades. Si el dibujo es de algún modo verdadero, estas exigencias probablemente corresponderán a lo que todavía puede descubrirse buscando. Si es esencialmente falso, acentuarán su error.

Observé mi dibujo tratando de descubrir dónde había distorsión, qué líneas o manchas de tono habían perdido su primer y necesario énfasis, al haber sido rodeadas por otras. Qué gestos espontáneos habían esquivado un problema, y cuáles habían sido intuitivamente correctos. Aun