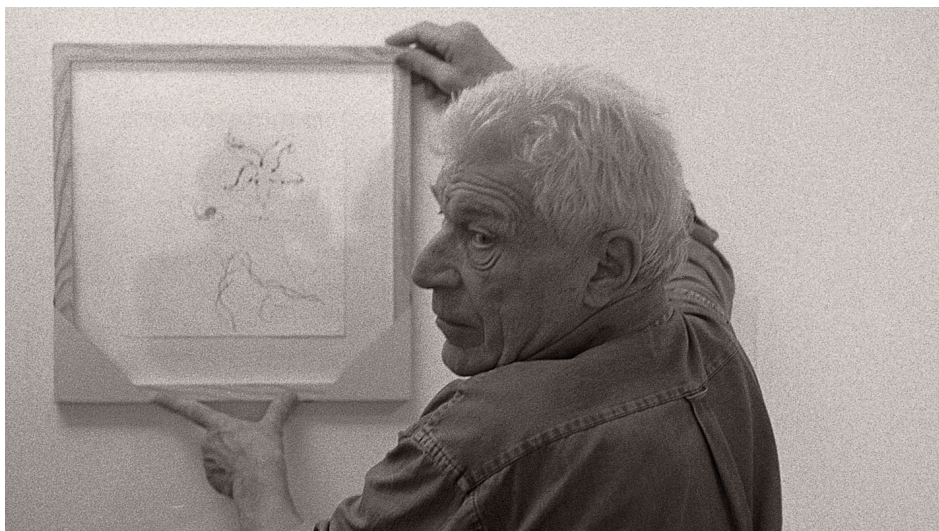


los surcos de John Berger

CÉSAR RENDUELES



A los teóricos literarios les gusta señalar que el melifluido territorio sentimental por el que circulan las novelas decimonónicas inglesas incluye un frondoso contexto, de modo que las tribulaciones cardíacas de las heroínas de las hermanas Brönte podrían arrojar luz sobre la crisis algodonera de Lancashire o la Guerra de Crimea. Con John Berger ocurre un poco lo contrario, más bien nos muestra cómo los contextos —esa perseverancia de nuestros cuerpos que nos obliga a repetir gestos y palabras de un modo ni verdaderamente consciente ni meramente reflejo— se forjan a través de odios, amores y aburrimientos de lo más mundano que exigen un gran esfuerzo literario para no caer en lo folletinesco.

Eso es lo que hace que su primera novela, *Un pintor de hoy*, resulte tan equívoca. Se trata de un libro fascinante que muy fácilmente podría haberse convertido bien en una oda reaccionaria a la autenticidad de la creación artística tradicional, bien en un elogio de las virtudes estéticas del Pacto de Varsovia. Esta última fue precisamente la recepción dominante de esta obra, que muchos lectores de un amplio espectro ideológico consideraron un augurio esperanzado del inminente desfile de tanques soviéticos por Charing Cross Road. *Un pintor de hoy* cuenta la desaparición de Janos Lavin, un artista húngaro afincado en Londres que regresa a su país durante la revuelta de 1956. El narrador, un inglés amigo del pintor, admite que no sabe de qué parte se pondría Janos Lavin, aunque le «gustaría pensar que, de seguir vivo, apoyaría al gobierno de Kadar». Esta frase final, hoy apenas un apunte historiográfico pintoresco, se leyó en 1958 como una clara muestra de apoyo al culto a la personalidad, los planes quinquenales y el lisenkismo, hasta el punto de que el editor llegó a retirar la novela del mercado. Años después, Berger negaría taxativamente su predilección por los paisajes siberianos: «Lo irónico es que en 1968, cuando entraron los tanques, yo estaba en Praga con mensajes de apoyo de Occidente para los partidarios de Dubček», experiencia que reaparece en *Tras la boda*, una novela de 1995 en la que se reivindica a Kautsky y un personaje llega a afirmar: «Para que algo esté muerto, tiene que haber estado vivo antes. Y éste no fue el caso del comunismo». Aún así, hay que reconocer que *Un pintor de hoy* abunda en frases que parecen sacadas de un sueño húmedo macartista: «Los amigos y los enemigos del artista y del comunista siempre son los mismos, en todos los países», «Vivo y trabajo en pos de una sociedad en la [...] que todos los artistas sean básicamente artesanos». En realidad, *Un pintor de hoy* es primeramente una reflexión acerca de la dimensión trágica que a lo largo del siglo xx tuvo la vivencia personal de las políticas emancipatorias —Berger había abandonado el arte, según sus propias palabras, «porque pintar cuadros no era una manera lo suficientemente directa de luchar contra las armas nucleares»—. El libro recoge el drama de alguien conmocionado por la toma de partido en un momento en el que parecía inminente un enfrentamiento nuclear, y sólo en segundo lugar es un análisis de la relación entre arte y política, un asunto del que, por otro lado, Berger se ha ocupado con cierta asiduidad. Así, en *Páginas de la herida* escribía: «Todos los artistas modernos han creído que sus innovaciones ofrecían una visión más próxima a la realidad, una manera de hacer la realidad más evidente. Es aquí, y solamente aquí, donde el artista moderno y el revolucionario se han encontrado, a veces, codo con codo».

La relación de Berger con el mundo del arte se mantuvo a lo largo de los años sesenta a través de una serie de ensayos, algunos de ellos, como su texto sobre Picasso, muy polémicos. Pero fue en 1972 cuando alcanzó auténtica notoriedad como teórico del arte gracias al programa de televisión más benjaminiano que se ha emitido jamás. El resultado se plasmó

en un libro, *Modos de ver*, que se convirtió en obra de referencia para varias generaciones de estudiantes y que ha tenido una extensa continuación: desde la lúcida erudición, libre de engolamiento, de *Mirar* o *El sentido de la vista*, a la crítica de la hipertrofia visual de *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, pasando por la beligerancia de *El tamaño de una bolsa* —donde Berger compara minuciosamente *El jardín de las delicias* de El Bosco con un comunicado del EZLN— o incluso una obra de teatro como *El último retrato de Goya*. Aunque en todos estos textos Berger reflexiona abundantemente sobre el sentido de la vista —«lo que interesa al artista es el proceso de hacerse visible lo visible, antes de que la cosa vista haya recibido un nombre o adquirido un valor», escribe en *Algunos pasos...*—, *Modos de ver* tiene un encanto especial. Tal vez su secreto sea su total carencia de ironía. Una característica de toda la escritura de Berger es que resulta rabiosamente contemporánea y, sin embargo, está indemne de esa *tristitia* desencantada y olímpica que se ha convertido en santo y seña de la postmodernidad. En *Modos de ver*, Berger muestra la complejidad estética, moral y política de las obras de arte heredadas del pasado, disecciona los efectos de los medios de comunicación de masas y abomina de la publicidad, pero todo ello desde una especie de jovialidad contagiosa que invita a volver una y otra vez a las obras de arte sin perderse por los vericuetos de la metateoría. En *Aquí nos vemos*, su última colección de artículos, explica su secreto: «Fue en el Old Met Music Hall de Edgware Road donde empecé a aprender los rudimentos de la crítica, cómo juzgar los estilos, o su ausencia. Ruskin, Lukács, Berenson, Benjamin y Wolf-flin vendrían después. La formación esencial la recibí en el Old Met, mirando desde el gallinero y rodeado de un público escandaloso, receptivo e implacable, que juzgaba sin piedad a los humoristas, a los acróbatas, a los cantantes, a los ventrílocuos».

Esta vitalidad sanguínea inunda completamente *G.*, algo así como la «contrapartida incongruente» de *Un pintor de hoy*. Berger entendió que los momentos revolucionarios son terreno abonado para la farsa y la picaresca que, como todo el mundo sabe, son géneros cruentes. Si *Un pintor de hoy* está impregnada de Nazim Hikmet, *G.* recuerda poderosamente a Ilia Ehrenburg. El resultado es una novela razonablemente experimental en la que Berger muestra la intromisión de la cotidianidad en el compromiso político y las grandes gestas, el modo en que el gozo y el dolor íntimo entreveran acontecimientos históricos de gran calado. Un hermoso fragmento de *Aquí nos vemos* acerca de una navaja artesanal rememora el aroma de esta novela: «La peculiaridad de la navaja es que el filo de la hoja es tan romo como el lomo y tiene su mismo grosor. Es una navaja perfectamente hecha para que no corte. La hoja está clausurada. A principios del siglo xx, en el año 1906, cuando las revoluciones y las tropas disparando a las masas estaban a la orden del día en toda la Europa central y oriental, un hombre hizo semejante navaja para que su querida hija no corriera el riesgo de cortarse un dedo». Aunque *G.* se desarrolla en distintos escenarios de la Europa inmediatamente anterior a la I Guerra Mundial, no es en ningún sentido una novela histórica. En todo caso, es una novela sobre la cantidad de historia que hay que conocer para apreciar el valor de una navaja roma. Tal vez sí sea, en cambio, una novela geográfica, en el sentido de que en ella el continente europeo se resiste a ser un mero telón de fondo y parece exigir a gritos un papel protagonista, mezcla de bufón y asesino en serie. Europa: una de las grandes pasiones de ese tal Berger —campesino de los Alpes franceses, crítico de arte parisino, etnógrafo de los poblados chabolistas alemanes, motorista aficionado a circular a gran velocidad por carreteras polacas...— que presentó veintinueve instantáneas de encuentros europeos en *Fotocopias* donde, entre otras cosas, se explica el origen de la fotografía que remata *Como crece una pluma*.

G. obtuvo el Booker Prize y Berger donó la mitad del premio a los Black Panthers. De hecho, pronunció su discurso de agradecimiento acompañado de un miembro de esta organización quien, según cuenta la leyenda, le vio tan enardecido que le susurraba mientras hablaba «*Keep it cool, man. Keep it cool*». Con la otra mitad del premio financió su propia investigación sobre las condiciones de vida de los inmigrantes en el norte de Europa. El resultado fue *Un séptimo hombre*, una irreplicable combinación de periodismo, poesía, teoría social, tratado de ética y reportaje fotográfico: «Nunca antes había habido tanta gente desarraigada. La emigración, forzada o escogida, a través de fronteras nacionales o del pueblo a la capital, es la experiencia que mejor define nuestro tiempo, su quintaesencia. El inicio del mercado de esclavos en el siglo xvi profetizaba ya ese transporte de hombres que, a una escala sin precedentes y con un nuevo tipo de violencia, exigirían más tarde la industrialización y el capitalismo». El nervio de *Un séptimo hombre* es que su vigor formal y ético nunca cae en la estetización de la pobreza o el moralismo. Nos recuerda sin afeites que esos turcos, portugueses, españoles y marroquíes que aparecen en sus imágenes y que hoy resultan tan entrañables con sus bigotitos y sus chaquetas de tergal, en los años setenta eran considerados por los probos europeos como chusma pendenciera, la personificación misma del lumpemproletariado. Resulta difícil sobrevalorar la importancia que tiene en la trayectoria de Berger *Un séptimo hombre*, un libro que marcó su tránsito al mundo rural y que aún hoy considera su obra más importante. Los rastros se perciben por doquier: el poema que abre la segunda parte de *Un séptimo hombre* —«Esta ciudad es excepcional. / La construyeron

vertical / y no se apoya en la tierra»—, reaparece en *Páginas de la herida* con el título «Troy» (Troya), que es precisamente el nombre de la ciudad en la que se desarrolla *Lila y Flag*.

La trilogía *De sus fatigas* —que incluye *Puerca Tierra*, *Una vez en Europa* y *Lila y Flag* y cuyo título procede del Evangelio de San Juan («Otros se fatigaron y vosotros os aprovecháis de sus fatigas»)— suele ser descrita como una epopeya acerca del paso del campo a la ciudad y la desaparición del modo de vida rural. Lo cual es correcto... hasta cierto punto. Desde otra perspectiva, se podría considerar una versión literaria de la «acumulación originaria», esto es, el proceso histórico que la tradición marxista ha señalado como momento inaugural del capitalismo. Los capítulos que cierran el primer volumen de *El capital* de Marx no sólo no presentan, como hubiera sido razonable, una síntesis aclaratoria del que probablemente sea el *best seller* más farragoso de la historia, sino que se recrean en un episodio histórico menor relativo a unos campesinos ingleses del siglo xvi que se vieron expulsados de las tierras que habían ocupado secularmente. En realidad, el objetivo de Marx era explicar las causas de un fenómeno histórico que los economistas liberales habían considerado una feliz coincidencia: que grandes masas de población abandonaran sus ocupaciones agrícolas y comenzaran a ofrecer su fuerza de trabajo en el mercado laboral justo en el momento en que surgían ingentes sumas de capital ávidas de mano de obra. En realidad, según Marx, empresarios y gobernantes se habían esforzado por fomentar este gozoso evento industrializador con métodos poco deportivos, como las leyes de pobres, las expropiaciones o, en contextos tropicales, el puro expolio criminal.

La gracia de la trilogía *De sus fatigas* es que se sitúa del otro lado de la acumulación originaria, un espacio literalmente despreciado por Engels y, en general, poco o nada frecuentado por el marxismo. Es decir, retrata el proceso no desde la perspectiva de sus resultados sino desde su espalda, desde el pasado. *Puerca tierra* habla de los que lograron quedarse o no pudieron irse, sobre quienes siguieron apegados a sus tierras mientras una exótica civilización paralela surgía a pocos kilómetros de sus casas. *Una vez en Europa* trata de aquellos a los que no obligaron a irse a sangre y fuego, como en las novelas mexicanas de Traven, sino que abandonaron el campo en un melancólico goteo carente de heroicidad. *Lila y Flag* —como después *King*— acompaña a los que llegaron a la metrópolis tarde para el fordismo, la escolarización y la seguridad social y justo a tiempo para la cárcel, la delincuencia y la marginación. Y, sin embargo, nos dice Berger en *Puerca tierra*, en esos millones de cuerpos que se cruzan, solos en la ciudad, aún reverbera una silenciosa inercia milenaria: «Despachar la experiencia campesina como algo que pertenece al pasado y es irrelevante para la vida moderna; imaginar que miles de años de cultura campesina no dejan una herencia para el futuro, sencillamente porque ésta casi nunca ha tomado la forma de objetos perdurables; seguir manteniendo, como se ha mantenido durante siglos, que es algo marginal a la civilización; todo ello es negar el valor de demasiada historia y de demasiadas vidas. No se puede tachar una parte de la historia como el que traza una raya sobre una cuenta saldada».

MEDALLA DE ORO DEL CBA A JOHN BERGER

28.11.06

ORGANIZA CBA

EXPOSICIÓN JOHN BERGER Y MARISA CAMINO, COMO CRECE UNA PLUMA

28.11.06 > 14.01.07

COMISARIO NACHO FERNÁNDEZ

ORGANIZA CBA

© CBA, 2007. Artículo publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento — Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

ENSAYO

EL SENTIDO DE LA VISTA: ESCRITOS DE JOHN BERGER, Madrid, Alianza, 2006
 SOBRE LAS PROPIEDADES DEL REtrato FOTOGRAFICO, Barcelona, Gustavo Gili, 2006
 ESA BELLEZA, Madrid, Bartleby, 2005 [en colaboración con Marc Trivier]
 MODOS DE VER, Barcelona, Gustavo Gili, 2004
 EL TAMAÑO DE UNA BOLSA, Madrid, Taurus, 2004
 SIEMPRE BIENVENIDOS, Madrid, Huerga y Fierro, 2004
 MIRAR, Barcelona, Gustavo Gili, 2003
 TIZIANO: NINFA Y PASTOR, Madrid, Árdora, 2003 [en colaboración con Katya Berger]
 UN SÉPTIMO HOMBRE, Madrid, Huerga y Fierro, 2002 [en colaboración con Jean Mohr]
 TE MANDO ESTE ROJO CADMIO: CORRESPONDENCIA ENTRE JOHN BERGER Y JOHN CHRISTIE, Barcelona, Actar, 2000
 OTRA MANERA DE CONTAR, Murcia, Mestizo, 1998 [en colaboración con Jean Mohr]
 ALGUNOS PASOS HACIA UNA PEQUEÑA TEORÍA DE LO VISIBLE, Madrid, Árdora, 1997

POESÍA

PÁGINAS DE LA HERIDA: ANTOLOGÍA POÉTICA, Madrid, Visor, 1995

NARRATIVA

AQUÍ NOS VEMOS, Madrid, Alfaguara, 2005
 UN PINTOR DE HOY, Madrid, Alfaguara, 2002
 KING, Madrid, Alfaguara, 2000
 FOTOCOPIAS, Madrid, Alfaguara, 2000
 EL ÚLTIMO RETRATO DE GOYA, Madrid, Alfaguara, 1996 [en colaboración con Nella Bielski]
 HACIA LA BODA, Madrid, Alfaguara, 1995
 G., Madrid, Alfaguara, 1994
 LILA Y FLAG, Madrid, Alfaguara, 1992
 UNA VEZ EN EUROPA, Madrid, Alfaguara, 1991
 PUERCA TIERRA, Madrid, Alfaguara, 1990

OBRA GRÁFICA

COMO CRECE UNA PLUMA, 1999-2005, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006 [catálogo de exposición, en colaboración con Marisa Camino]