

John Berger (1926-2017). Dossier



John Berger *Adrian Searle* 07/01/2017

“Yo creo que los muertos están con nosotros”. Última conversación con Philip Maughan

La obra de John Berger, que murió la semana pasada a los 90 años, representa un desafío. ¿Cómo describir a un autor, cuya bibliografía contiene 10 “novelas”, 4 “obras teatrales”, tres colecciones de “poesía” y 33 libros categorizados como “otros”? La entrevista que se reproduce a continuación la realizó el *freelance* radicado en Berlín Philip Maughan para la revista británica *New Statesman* –la primera en que trabajó Berger como crítico de arte profesional— cuando acababa de cumplir 88 años.

En 1967, mientras trabajaba con el fotógrafo suizo Jean Mohr en *Un hombre afortunado*, libro sobre

un médico rural que prestaba sus servicios en una comunidad pobre en el Bosque de Dean, Gloucestershire, John Berger comenzó a reconsiderar el papel que debería jugar como escritor. “Hace más que tratar [a sus pacientes] cuando están enfermos”, escribió de John Sassall, un hombre, cuya cercanía al sufrimiento y a la pobreza llegó a afectarlo profundamente (terminó suicidándose). A ojos de Berger, el médico rural asume una función democrática que él describe en términos conscientemente literarios. “Es el testimonio objetivo de sus vidas”, dice. “El registrador de sus recuerdos”.

Los siguientes cinco años supusieron una transición en la vida de Berger. Hacia 1972, cuando las pioneras series de arte *Modos de ver* se emitieron por la televisión de la BBC, Berger llevaba ya viviendo en el Continente cerca de una década. Ganó el Booker Prize por su novela *G.* ese mismo año, anunciando a una estupefacta audiencia en la gala de etiqueta celebrada en Londres que dividiría el dinero de su premio entre el Partido de las Panteras Negras (denunció los vínculos históricos de Booker McConnell con las plantaciones y el trabajo en régimen de servidumbre en el Caribe) y la financiación de su próximo proyecto con Mohr, *Un séptimo hombre*, registro de las experiencias de los trabajadores migrantes [portugueses, turcos, españoles] por Europa.

Ese es el momento en que, para algunos en Inglaterra, Berger se convirtió en una figura más distante. Pasó de Suiza a una remota aldea en los Alpes franceses dos años después. “Piensa y siente lo que la comunidad incoherentemente sabe”, escribió Berger de Sassall, el “hombre afortunado”. Después del tiempo empleado en escribir *Un séptimo hombre*, esas palabras podían aplicarse ya al mismo escritor. Fue Berger quien se convirtió en un “registrador” que coleccionaba historias de los sin voz y de los desposeídos —campesinos, migrantes, animales incluso—, un papel autonulificador que seguiría desempeñando en los próximos 43 años.

La vida y la obra de John Berger representan un desafío. ¿Cómo describir el producto de un escritor, cuya bibliografía contiene, según Wikipedia, 10 “novelas”, 4 “obras teatrales”, 3 colecciones de “poesía” y 33 libros categorizados como “otros”?

“Una suerte de autobiografía vicaria y una historia de nuestra época reflejada a través del prisma del arte”: así introducía el escritor Geoff Dyer una selección de escritos de no-ficción, aunque la categoría no le cuadra mucho. “Separar hecho e imaginación, acontecimiento y sentimiento, protagonista y narrador, es quedarse en tierra seca y no echarse jamás a la mar”, escribió Berger en 1991 en una especie de manifiesto inspirado por el *Ulysses* de James Joyce, libro que leyó por vez primera en francés a la edad de 14 años.

La influencia de Berger en los mundos literario y artístico es un poco más fácil de medir. “Es la estrella polar de la experiencia literaria contemporánea”, me dijo el novelista irlandés Colum McCann. “No puedo imaginar mis estanterías sin él. Los otros escritores se derrumbarían”. Susan Sontag lo describió como “sin par” por su capacidad para fundir “la atención al mundo sensual” con “los imperativos de la conciencia”, aunque el propio Berger prefiere ser descrito, simplemente, como un “contador de historias”. El comentario social y político, la respuesta subjetiva y la teoría estética son los elementos básicos de mucho de lo que escribe, pero comienza por ver.

Cuando llego, empapado, para encontrarme con Berger en su casa de París una sombría mañana, me mira preocupado. “¡Estás helado!”, dice, y me urge a tomar asiento junto al radiador mientras desaparece para prepararme un café en la cocina.

Nacido en Hackney, Londres, en 1926, John Berger fue enviado a un internado a la edad de seis años. Estaba lejos de sus padres diez meses al año, una experiencia que ha descrito como “monstruosa”. “Aquella escuela en el *If* de Lindsay Anderson... era la Costa Azul comparada con ese lugar”, contó a Sean O’Hagan en 2005 para el *Guardian*.

“De algún modo, me hallaba solo en el mundo”, dice mientras tomamos asiento en la mesa del comedor. “No lo digo con mucho patetismo. Lo tomo simplemente como un hecho de la vida. Pero hallarse así significa que escuchas a los otros, porque buscas puntos de referencia para orientarte, y a diferencia de lo que el grueso de la gente cree, contar historias no empieza inventando, sino escuchando”.

Berger abandonó la St. Edward’s School en Oxford cuando tenía 16 años. Rechazó un puesto de oficial en la Infantería Ligera de Oxfordshire y Buckinghamshire, tras lo cual fue destinado a Ballykelly, en Irlanda del Norte. En 1946 se matriculó en la Chelsea School of Art bajo la tutoría de Henry Moore, sobre el que volvería menos de una década después refiriéndose a la obra del escultor —en una reseña publicada en el *New Statesman*— como un “bodrio carente de sentido”. A pesar de que rechaza el título de “crítico de arte” porque “da a entender a alguien que decide cuántos puntos sobre 20 dar”, empezó escribiendo regularmente para el *NS* y otras publicaciones a comienzos de los 50.

“No fue fácil”, recuerda. “Cada lunes a las 11 de la mañana, subía escaleras arriba hasta la oficina con mis páginas y luchaba para que se publicase lo que traía”. La pieza sobre Moore, por ejemplo, provocó la cólera de los lectores del *NS*. (Stephen Spender escribió al director que la obra de Berger era como “un cuerno de rana en una rana”, a lo que Berger replicó como se debía: “Asumiendo que un poeta elige sus imágenes cuidadosamente, debo agradecerle a usted el cumplido. Porque, ¿qué podría resultarle a una rana de mayor provecho?”) El mundo del arte estaba gobernado por *connoisseurs*, coleccionistas y “expertos”, esa patulea a la que años más tarde denunciaría Berger en sus *Modos de ver* como presa de “la nostalgia de una clase dominante en declive”.

“No estaba tan mal”, dice de su primer empleo como escritor regular en las páginas del *NS*. “Había café”. El entonces director de la revista, Kingsley Martin, resulta “difícil de describir, porque ya no hay hombres como él hoy en día: muy abierto, alto, rostro fatigado, a su modo un militante y un puritano. Yo lo respetaba mucho ya antes de empezar a escribir para la revista”.

Un día, Martin llamó a Berger a su despacho. “Dijo: ‘mira John, he decidido que quiero aprender a dibujar. Me estoy jubilando. ¿Conoces a alguien que pudiera ayudarme?’ Y yo dije: ‘Sí, déjeme intentarlo. Creo que yo puedo’. De modo que cada diez días más o menos yo visitaba a Kingsley en su apartamento, situado fuera del Strand, para animarle y darle estímulos. Eso cambió apreciablemente mi posición en la revista, porque cuando yo aparecía con un nuevo articulito y había oposición —llevando yo las de perder—, siempre podía decir: ‘¿Puedo ir a visitar a Kingsley, a ver qué piensa?’ No siempre me apoyaba, pero las más veces sí; y mi vida se hizo más fácil”.

Berger pasó sus días en Londres entre refugiados políticos, marxistas europeos como el historiador de arte húngaro Frederick Antal y el pintor de origen francés Peter de Francia, que había huido de los nazis en Bélgica. “La jerarquía de las autoridades británicas no les impresionaba, porque se las habían visto con cosas harto más duras y las habían combatido”, dice Berger. “Creo que lo que aprendí de ellos no es exactamente confianza, sino una suerte de indiferencia, la negativa a dejarte intimidar”.

En 1962, tras cuatro años en el Gloucestershire rural (en donde conoció y trabajó amistad con John Sassall), Berger se trasladó a Ginebra, en donde el cineasta suizo Alain Tanner le presentó a Jean Mohr. Berger quería aprender fotografía, y Mohr se ofreció a enseñarle. “Perdí rápidamente interés”, recuerda. “Me di cuenta de que cuando tomas una fotografía, dejas de mirar lo que acabas de fotografiar. Yo estaba más interesado en mirar. Creo que me deshice de mi cámara”.

Berger, que acaba de cumplir 88, viste un polar marineroy unos pantalones de pana, alborotado su blanco pelo alisado. Se concentra atentamente en nuestra conversación. Demasiado atentamente, tal vez: se dejó encendido el gas.

“*Oh, merde! Oh, no!*” exclama, y vuelve a toda prisa a la cocina.

“Recuerdo que, más o menos cuando yo tenía 30, era un pintor”, dice, mientras limpia con agua y jabón la renegrida base de la pava. “Pasaba mis días en un cuartucho al que llamaba estudio, dibujando y pintando. Ya no pinto más, pero dibujo con frecuencia... Yo vivo muchísimo por mis ojos. Lo visible es simplemente una parte muy importante de mi experiencia de estar en este mundo”.

En 1974 se mudó a la aldea francesa de Quincy, sita en los Alpes y con una clara vista del Mont Blanc, a vivir y a trabajar entre trabajadores agrícolas —o “campesinos”, como Berger prefiere llamarlos, un término de que se sirve sin un adarme de condescendencia urbana—. Permaneció en Quincy con su hijo Yves y su esposa norteamericana Beverly Bancroft (fallecida en 2013) durante más de 40 años.

Hoy Berger sigue dibujando, dando conferencias y escribiendo lo que él llama “notas”. Sorprendentemente, no tiene una biografía. Los hechos son difíciles de fijar: algo que puede no ser incidental. “Si alguien me pidiera escribirla, yo le diría: ‘no puedo impedirselo, pero sepa no colaboraré’”. Le pregunto por qué. “Yo estoy totalmente a favor de la difusión de lo que he escrito”, dice Berger, “pero mi propia historia no me interesa”. Pausa. “Hay riesgo de egocentrismo. Y para los contadores de historias, el egocentrismo resulta aburrido”.

La casa en que nos reunimos, situada en un suburbio de la periferia, pertenece a Nella Bielski: una escritora y actriz nacida en la Unión Soviética y vieja amiga de Berger. “¿Cuánto tiempo lleva usted en París?” le pregunto a ella frente a una bandeja rebosante de anguila ahumada, huevos a la diablo y ensalada de canónigos. “Cincuenta años”, me dice. “Y cuanto más tiempo llevo, más rusa me

siento”.

Cuando hierve el agua para una segunda taza de café, Berger despliega una serie de ilustraciones que han llegado con el correo de la mañana (junto con su periódico diario, el comunista *L'Humanité*). “Son de un amigo mío, un caricaturista de origen turco llamado Selçuk Demirel”, explica mientras hojea los dibujos, respuestas a la masacre de *Charlie Hebdo*. “Quiere que les ponga texto”.

Tenía que haber coincidido con Berger a finales del año pasado en el lanzamiento de sus *Collected Poems*, publicados por la casa editorial Smokestack Books, radicada en Teesside, pero tuvo que cancelarse el acto a causa de unos dolores de espalda. “A mi edad, eso no es nada”, dice. “No irán a peor. A veces, van a mejor. Me he hecho a ellos”. Cuando le recuerdo nuestra cita fallida en Middlesbrough, una villa otrora conocida por su producción de acero, me cuenta una historia

“Cuando yo estaba, ¡oh!, en mis veintes, me dieron permiso para pintar en una fundición en Croydon que hacía campanas para iglesias. Fue una experiencia increíble”, dice. “En una fundición como esa, a causa del factor de riesgo, la complicidad entre los trabajadores resulta asombrosa de ver”. Le pregunto cómo reaccionaban ante el muchachito haraganeando en la esquina con su caballete. “Muy bien. Iba cada día coincidiendo con las horas de sus turnos. Ellos estaban trabajando y yo también”.

Entre las muchas pinturas que cuelgan de la pared, hay una pequeña acuarela representando a acróbatas callejeros en Livorno, Italia. “Así es más o menos cómo pintaba yo entonces”, dice. La imagen es dinámica: realista y un poco romántica, pero no naturalista. Junto a trabajadores del acero y artistas callejeros, el artista Berger pintó a soldados, albañiles y pescadores. Aun cuando su enfoque técnico difiere, la elección de objeto sugiere la influencia de Caravaggio (“el primer pintor de la vida tal y como la experimenta el *popolaccio*, el pueblo de las callejuelas”), de Picasso y de Fernand Léger. Berger considera a Léger el pintor del “las ciudades, la maquinaria y los trabajadores en marcha”, el creador de “un nuevo tipo de belleza”: un arte que mira hacia delante, en “simbólico contraste con la hipocresía y corrupción del mundo burgués, cuya autocomplacencia e inane confianza se hundieron en la guerra de 1914”

Un interés por “bajas profundidades, por el submundo”, llevó a Berger a visitar una serie de mataderos en Londres, París y Estambul en los 70. “No escribí directamente sobre ellos”, dice. “Sólo lo necesitaba como parte de mi experiencia del mundo. Me resultó muy interesante que el matadero de Estambul fuera el menos implacable de todos. De alguna manera, la idea del sacrificio pervivía todavía en los procedimientos”.

Difícil resultaría imaginarse a Kenneth Clark, el aficionado a las americanas de tweed cuya serie para la televisión pública, *Civilisation*, proporcionó a Berger el estímulo para hacer sus *Modos de ver*, metido en una investigación clandestina entre ríos de sangre de un matadero. “Clark era un buen hombre a su modo”, dice Berger. “Lo conocí y nos llevamos bastante bien. Pero él era el representante por antonomasia del *connoisseur* que explica al populacho “esto es como es”. *Modos de ver* fue una colaboración. Queríamos que la gente hiciera preguntas. Fue lo opuesto a la torre de marfil”.

La serie de cuatro programas de 30 minutos y el libro que la siguió fueron un intento de desmitificar la historia del arte y desvelar los prejuicios que inconscientemente imponemos a la acción de mirar. No ha dejado de ser desde entonces una base de la educación artística en la escuela británica.

Berger sostenía que una obsesión crítica con la forma y la técnica sacaba a las pinturas del “plano de la experiencia vivida”. La tecnología –reproducción mecánica— creaba un “lenguaje visual” a partir de imágenes antes confinadas a iglesias y galerías y, con ello, nuevas posibilidades tanto para el control como para la liberación. (En la última página del libro, siguiendo a una impresión de *Sobre el umbral de la libertad*, de Magritte –una pintura de un canon representando varias telas e imágenes— figuran estas palabras: “Lo continuará el lector...”.)

Incluso en la época de Tumblr, Pinterest y Google Images –por no hablar de los *objetos* interminablemente reproducidos con licencia de artistas como Jeff Koons y Damien Hirst—, el libro sigue siendo relevante.

“Los adultos y los niños a veces tienen tableros en sus dormitorios o en sus cuartos de estar en los que colocan piezas de papel: cartas, fotos, reproducciones de pinturas, recortes de periódico, dibujos originales, postales”, escribió Berger en *Modos de ver*. “Lógicamente, esos tableros deberían sustituir a los museos”.

“¡Pues eso fue mucho antes de lo *digital!*”, dice ahora riéndose. (Aunque Berger usa correo electrónico sólo ocasionalmente y prefiere hablar por teléfono o enviar cartas, he observado que había usado recientemente un mensaje de texto por iPhone: “Te espero. Risas & los mejores deseos, John”.) Sostiene que el Internet, como el lenguaje de imágenes, “posee la misma dualidad de posibilidades encontradas: instrumentos de control por las fuerzas que gobiernan el mundo –es

decir, el capitalismo financiero y lo que yo llamo el ‘fascismo económico’—, pero también de democracia, de asociación directa de unos con otros, respondiendo de un modo espontáneo pero colectivo”.

A medio camino ya de la tarde, salimos para hacer unos recados. Todavía llueve. “Después de 30 o 40 años, todavía tengo un acento inglés muy fuerte”, dice Berger, mientras la cajera envuelve dos botellas de vino blanco en la *épicerie*. “Me pasa lo mismo cuando voy a Londres, que no es muy a menudo. Estoy en un pub y alguien terminará preguntándome: ‘¿De dónde es usted? Habla un inglés estupendo’”.

Regreso con las provisiones y me siento con Bielski, que está mirando una película de Rossellini y cortando verduras, mientras Berger atiende a una clase de fisioterapia, por sus dolores de espalda, en un centro municipal local.

Leer a John Berger en 2015 puede resultar desconcertante, no sólo estilísticamente —tiende a escribir frases cargadas, construyendo una imagen o idea al modo en que un dibujante va añadiendo líneas a un esbozo—, sino en relación con lo que esperamos encontrar. La ficción contemporánea —piénsese en Åsne Seierstad y su *Bookseller of Kabul* o en John Boyne y su *Boy in the Striped Pyjamas*— sugiere que la empatía y la imaginación pueden ayudar al lector a entender la privación y la injusticia. La perspectiva de Berger es más materialista. Insiste en la acción.

Luego de *Un hombre afortunado* y de su triunfo de 1972 con el premio Booker, el foco de Berger comenzó a desplazarse de los trabajadores industriales, Léger y Picasso, hacia los campesinos rurales, Van Gogh y Miller: pintores más tempranos, cuyo trabajo, sostiene Berger, habla al presente.” A diferencia de William Morris y otros románticos medievalizantes” —escribió Berger sobre Millet en 1975—, “él no sentimentalizaba la aldea... [Sintió] que la pobreza del campo sería reproducida bajo una forma distinta en la pobreza de la ciudad y sus suburbios, y que el mercado creado por la industrialización y al que estaba siendo sacrificado el campesinado podría llegar algún día a entrañar la pérdida de todo sentido de la historia”.

De modo que el arte tiene una función histórica “enteramente opuesta al arte por el arte”. Restaura a la memoria lo que ha sido o está siendo eliminado. “Durante la segunda mitad del siglo XX, el juicio

histórico fue abandonado por todos, salvo los subprivilegiados y los desposeídos”, escribió en un ensayo de 1978 sobre la fotografía. El punto focal, el ancla, para Berger era la aldea.

En un ensayo de 1936, Walter Benjamin identificó dos tipos de “contadores de historias”: “el que viene de lejos” y “el hombre que ha permanecido en casa llevando una vida honrada y conoce las fábulas y tradiciones locales”. Berger representó los dos tipos durante esos años en los Alpes, escribiendo *Pig Earth* (1979), *Once in Europa* (1987) y *Lilac and Flag* (1990) —una trilogía de novelas sobre la desaparición del campesinado europeo y su cultura—. Tal vez lo que conecta *Modos de ver* con la menos conocida trilogía es la tentativa de revelar lo que de otro modo seguiría escondido. “Lo que me impulsa a escribir es el miedo de que, si no escribo, algo que debe ser dicho no lo será”, explica. Lo que realmente soy es un hombre provisional”.

Le pregunto si el deseo de vivir entre gentes que tienen acceso a su historia compartida es lo que estaba detrás de su traslado a Quincy. “Es lo que descubrí cuando llegué allí”, dice. El pasado está muy presente en mí y así ha sido durante mucho, mucho tiempo. Me percaté bastante intensamente por vez primera de esto cuando era un adolescente, a causa de la Primera Guerra Mundial. Ya ves, yo creo que los muertos están entre nosotros”.

El padre de Berger, Stanley, sirvió como mayor de infantería en las trincheras durante la guerra de 1914-18 y fue condecorado con la Cruz Militar. Permaneció en el ejército otros cuatro años, hasta 1922, organizando sepulturas de guerra para los británicos caídos. Fue la madre de Berger, Miriam, una mujer de clase obrera procedente de Bermondsey, Londres, quien lo ayudó a regresar a la vida civil.

“A lo que me estoy refiriendo es a una parte muy antigua de la consciencia humana. Hasta puede que sea un rasgo definitorio de lo humano. Aunque ha sido olvidado, y por mucho, en la segunda parte del siglo XX. Los muertos no son abandonados. Se mantienen cerca físicamente. Son una presencia. Lo que crees estar mirando en esta larga vía al pasado se halla, en realidad, al lado de donde tú te encuentras.”

Antes de irme y tras compartir varias copas de vino, Berger me enseña una caja. Es un hermoso objeto. Tiene una tapa, debajo de la cual se encuentran cajas más pequeñas llenas de fósforos. Cada una de ellas tiene pintada en su cubierta un pájaro cantor distinto. “Alguien me dio esto de Rusia”, dice, casi en un susurro. “Y yo pensé: ‘le voy a dar esto a Rosa Luxemburgo, que tanto amaba a los pájaros y a las flamas encendidas’. Así que estoy escribiendo un texto para acompañar el regalo que le voy a enviar. Luxemburgo, la revolucionaria ruso-germana fue ejecutada y lanzada a un canal en Berlín en 1919. Pero yo me digo: ‘Seguro que le va a encantar’.”

Se ríe. Algo que sorprenderá a quien haya leído a Berger sin haberle conocido nunca antes personalmente es su extraordinaria calidez. Una de las razones por él invocadas para abandonar Inglaterra –aparte de su odio al “clasismo, tan incrustado en la conducta y en el juicio británicos”— es que la impasibilidad inglesa lo consideraba a él “indecentemente intenso”. Cuando menciono eso, se limita a decir que, aunque “puedo ser iracundo y descarado... la hospitalidad me parece una capacidad humana increíblemente importante. Y la primera regla de la hospitalidad es aceptar la presencia de alguien e intercambiar experiencias con él”.

“Nelska” y “Jeanie” –como Bielski y Berger gustan de llamarse el uno al otro— están recogiendo. Bielski sale de la cocina con una botella de Kir. La conversación gira hacia la política. Con el ensayo de Walter Benjamin en mente, menciono a los *indignados* [en castellano en el original], el movimiento de estudiantes, jubilados y trabajadores públicos desempleados, cuya campaña de narración de historias personales llevó a la creación del partido izquierdista Podemos en España. Análogamente las mujeres de Irán, Turquía y la India, para las que la expresión pública ha sido un instrumento vital en su lucha contra la misoginia y los abusos violentos inveterados.

“Lo sigo y lo apoyo completamente”, dice Berger, mientras se levanta para dar la bienvenida a la nieta de Bielski, Helena, una estudiante universitaria en París. “Y es muy importante subrayar que se trata de algo nuevo que abre un escenario que no podíamos siquiera imaginar, porque es muy diferente de lo que conocíamos hasta ahora”.

En 2009, Berger donó su archivo personal –una colección de cartas, borradores y esbozos acumulados durante toda una vida y amorosamente guardados por su esposa Beverly en un establo en Quincy— a la British Library. Pocos días antes de encontrarme con Berger en París, Tom Overton, el investigador responsable de catalogar el archivo, me explicaba cómo funcionó el proceso. “Yo me encontraba con algo y no tenía la menor idea de lo que era”, dijo. “Lo escaneaba y se lo mandaba por correo electrónico a Beverly. Más o menos en una semana, a menudo a primera

hora de la mañana o a última hora de la noche, recibía una llamada telefónica. Y una voz familiar me decía: ‘¿Puedo contarle una historia?’.”

Traducción para Sin Permiso: Antoni Domènech

<http://www.newstatesman.com/culture/2015/06/i-think-dead-are-us-john-ber...>

John Berger (1926-2017): “El arte nunca fue para él algo distinto de estar vivo”

Adrian Searle

Me es imposible sobreestimar la importancia que tuvo para mí John Berger. No eran tanto sus opiniones o intuiciones críticas lo que yo valoraba, cuanto el hombre mismo, cuya vitalidad y receptividad a las cosas en derredor suyo poseían una fuerza que rara vez he encontrado.

Era su libertad como escritor lo que yo más admiraba. Poseía a la vez temple y gracias, se acercaba tangencialmente a las cosas, pero iluminando siempre sus temas de modo inesperado y a menudo desconcertante. En su revolucionaria serie de televisión, *Ways of Seeing* [Modos de ver] de 1972, Berger describía los propósitos del arte y las intenciones del artista con formas que se advertían flexibles, no dogmáticas y fundadas tanto en la experiencia como en el deleite. Nos ayudó a buscarnos a nosotros mismos, que es lo mejor que puede hacer un crítico.

Berger provocaba intensas lealtades y animosidades. Había quienes veían su defensa del arte vernáculo una guerra librada contra los modernos, a un hombre que luchaba en retaguardia contra toda clase de progreso artístico. Esto era excesivamente simplista, como demuestran sus escritos. Llegué a conocer a Berger en buena medida gracias a nuestra mutua amistad con Juan Muñoz, el artista español ya fallecido. A mediados de los años 90, Muñoz y Berger colaboraron en una obra de radioteatro que ganó un premio importante en Alemania en 2005 y se montó como producción escénica en *La Casa Encendida*, en Madrid. Berger, que encarnaba el papel de presentador de un programa de entrevistas en la radio, respondía a llamadas imaginarias y hablaba acerca de la ilusión y la presencia y el perro de Goya, mientras un técnico de sonido turco, sentado al borde del escenario, se ocupaba de los efectos sonoros. Con casi ochenta años, Berger actuaba bajo las sofocantes luces los focos en medio del calor del verano de Madrid sin perder nunca la frescura. Aunque había varios actores más en la obra, era casi una actuación en solitario. John la conducía: tenía presencia.

Le pregunté a Berger si alguna vez había querido ser actor y reconoció que se le había acercado un agente que le animó a porfiar en el escenario después de verle actuar en la revista teatral estudiantil anual de la Chelsea School of Art. Su presencia y maneras escénicas me recordaban, de forma desconcertante, a Frankie Howerd [famoso cómico inglés]. Era un talento nato y una de las razones

por las que *Ways of Seeing* era tan bueno es porque él nunca aparentó ser un crítico superior sabelotodo. Te hacía sentir que estaba allí de pie pensando, justo delante de ti. John arrugaba la cara y ponía una expresión entre perpleja y angustiada, antes de embarcarse en una argumentación que parecía salir completamente desarrollada. Era enormemente persuasivo y me hizo darme cuenta de que la escritura misma era como actuar.

Rememoraba la época en que compartió un apartamento en París con el joven David Sylvester [crítico de arte británico, célebre por su trabajo con Francis Bacon], que nunca abandonó su temprano distanciamiento. Algo tenía que ver con las quejas de Berger de que Sylvester dejaba sus “voluminosos calzones” colocados encima de una silla en la habitación que compartían en los primeros años 50. Sylvester, es lo que pensé siempre, se sentía celoso de las habilidades de Berger lo mismo como escritor de ficción que sobre arte, aunque su animosidad pública a lo largo de su carrera también guardaba relación con la política de izquierdas de Berger y que éste abanderase un arte socialmente comprometido.

Me llama la atención que el arte fuera para Berger el comienzo de un viaje propio, una forma de arrancar respuestas y provocar pensamientos. Se acercaba al arte con una suerte de inocente curiosidad. Tenía entusiasmos que yo no podía compartir (del artista soviético Ernst Neizvestny a la pintora británica Maggi Hambling), pero estaba abierto a obras tan diversas como “House” de Rachel Whiteread y las enigmáticas figuraciones de Muñoz. Hay cosas que me gustaría que hubiera escrito, pero no escribió. Si estaba equivocado acerca de Picasso (a quien llamó “invasor vertical”, dando tajos a través de la tradición) o parecía simplemente extraño respecto a Francis Bacon (cuyas pinturas comparó una vez con las animaciones de Walt Disney...aunque Berger revisara posteriormente su opinión), eso no importaba. Sus ideas seguían siendo útiles, porque siempre formaban parte de un diálogo mayor, en desarrollo. Es saludable para un crítico precaverse frente a las opiniones establecidas.

Hiciera lo que hiciese, Berger era un narrador de historias, y alguien alerta a las complejidades de toda suerte de creación artística y escritura. Sumergirse en el en cualquier parte, en un ensayo sobre Courbet, sobre el dibujo de las manos, o los retratos funerarios del Egipto romano, sea lo que sea, su tema aparece fresco en la página. Su escritura está llena de percepciones. Que se formara como pintor le dio una simpatía y comprensión del acto de crear y sus dificultades, algo raro en los críticos de hoy.

Intensamente observador, Berger tenía la capacidad de centrarse en el mínimo detalle cotidiano – un cortaplumas en el bolsillo de un niño, o una pera cultivada dentro de una botella en el huerto de un granjero, guardar las vacas o afilar un lápiz – con el fin de decirnos algo acerca de la vida y las relaciones humanas, en una incesante cadena de actos y expresiones. Todo lo que escribió tiene humor en sí mismo a la vez que tristeza. Su escritura nunca olvida los caprichos de lo cotidiano. Y él se deleitaba en todo esto.

El arte nunca fue para él algo aparte de la empresa de estar vivo. Estaba arraigado. Me sorprendía que fuera un hombre tan sumamente sagaz como perspicaz, y un sentimental. Podía ser una compañía maravillosamente cautivadora. Su debate televisivo, en 1983, con Susan Sontag – lidiando ambos con lo que podía ser una historia – sigue siendo electrizante, principalmente porque ambos luchaban con pensamientos e ideas en lugar de intercambiar certezas. Merecedor siempre de lectura, aun cuando no se esté de acuerdo, Berger siguió su propio camino, que era el único camino a seguir.

The Guardian, 2 de enero de 2017

Traducción para Sin Permiso: Lucas Antón

La naturaleza de las manifestaciones masivas

John Berger

El 6 de mayo de 1898 tuvo lugar en el centro de Milán una manifestación masiva de obreros y obreras. Los sucesos que la provocaron constituyen una historia demasiado larga para tratarla en este artículo. El ejército, al mando del general Beccaris, atacó y disolvió la manifestación. A medio día, la caballería cargó contra la multitud: los trabajadores desarmados intentaron levantar barricadas; se declaró la ley marcial y durante tres días el ejército luchó contra una multitud indefensa.

Las cifras oficiales ofrecidas fueron de 100 manifestantes muertos y 450 heridos. Un policía resultó muerto accidentalmente a manos de un soldado. No se produjeron bajas en las filas del ejército. Humberto I sería asesinado dos años después porque después de aquella masacre felicitó públicamente al general Beccaris, el «carnicero de Milán».

Llevo algún tiempo intentando comprender ciertos aspectos de la manifestación que tuvo lugar en el corso Venecia aquel 6 de mayo porque me interesan para una novela que estoy escribiendo. A lo largo de este tiempo he ido sacando un puñado de conclusiones, que, tal vez, sean válidas para las manifestaciones en general.

Se debe diferenciar entre las manifestaciones y los disturbios o los levantamientos revolucionarios, aunque, en ciertas circunstancias (hoy raras), una manifestación podría desembocar en cualquiera de estos dos. Los objetivos de los disturbios son por lo general inmediatos (su inmediatez corre pareja a la desesperación que expresan): el decomiso de alimentos, la liberación de prisioneros, la destrucción de la propiedad. Los objetivos de los levantamientos revolucionarios son a largo plazo y extensivos: culminan con la toma del poder del Estado. Los objetivos de las manifestaciones, sin embargo, son simbólicos: demuestran una fuerza que apenas se utiliza.

Un gran número de personas se congregan en un lugar público obvio y anunciado de antemano.

Están más o menos desarmadas (el 6 de mayo de 1898, completamente desarmadas). Se presentan como un blanco para las fuerzas de la represión que sirven a la autoridad estatal contra cuya política están protestando.

En teoría, se entiende que las manifestaciones revelan la fuerza de la opinión o del sentir popular: en teoría, son un llamamiento a la conciencia democrática del estado. Pero esto presupone una conciencia que no es muy probable que exista.

Si la autoridad estatal está abierta a la influencia democrática, la manifestación no será muy necesaria; y si no lo está, es bastante improbable que se deje influir por una demostración de fuerza vacía, que no contiene amenaza alguna. (Una manifestación en apoyo de una autoridad estatal «alternativa» ya establecida, como cuando Garibaldi entró en Nápoles en 1860, constituye un caso aparte y puede ser inmediatamente efectiva.)

Antes incluso de que los principios de la democracia fueran admitidos siquiera nominalmente, ya había manifestaciones masivas. Las grandes manifestaciones cartistas formaban parte de la lucha para que se llegaran a admitir dichos principios. Las masas que se congregaron en San Petersburgo en 1905 para presentar sus demandas al zar apelaban al poder despiadado de una monarquía absoluta, ante la que se presentaban, asimismo, como un blanco fácil. En este caso —como en tantos cientos de ocasiones parecidas por toda Europa—, el ejército disparó contra los manifestantes.

Se diría que la verdadera función de las manifestaciones no es convencer de una manera significativa a la autoridad estatal existente. Ese objetivo es sólo una cómoda racionalización.

La verdad es que las manifestaciones masivas constituyen ensayos de la revolución; no son ensayos estratégicos ni tácticos, sino ensayos de la conciencia revolucionaria. El tiempo comprendido entre los ensayos y la actuación real puede ser muy largo; su calidad —la intensidad de la conciencia ensayada— puede variar considerablemente de una ocasión a otra, pero toda manifestación que carezca de este elemento de ensayo no pasa de ser un espectáculo público oficialmente promovido.

Por mucha espontaneidad que encierre, toda manifestación es un evento creado que se separa de forma arbitraria de la vida ordinaria. Su valor es el resultado de su artificialidad, pues en ella residen sus proféticas posibilidades de ensayo.

Las manifestaciones masivas se distinguen de otras grandes multitudes porque se congregan en público «para crear su función», en lugar de formarse en respuesta a una función determinada: en esto se diferencian de cualquier asamblea de trabajadores en el marco de su lugar de trabajo —aun cuando de lo que se trate en ésta sea de ir a la huelga— o de cualquier multitud de espectadores. La manifestación es una asamblea que, por el mero hecho de reunirse, toma posición en contra de ciertos hechos dados.

Las autoridades estatales no suelen decir el verdadero número de manifestantes. Esta mentira, sin embargo, no cambia mucho las cosas. Sólo las cambiaría de forma significativa si las manifestaciones fueran realmente un llamamiento a la conciencia democrática del estado. La

importancia del número ha de buscarse en la experiencia directa de quienes han participado en la manifestación o se han solidarizado con ella. Para ellos, los números dejan de ser números y se transforman en la evidencia de sus sentidos, en las conclusiones de su imaginación. La manifestación se convierte en una metáfora de su fuerza colectiva, y cuanto mayor sea, más potente e inmediata (visible, audible, tangible) será esa metáfora.

Digo metáfora porque la fuerza así percibida trasciende la fuerza potencial de los presentes y, ciertamente, la fuerza real que despliegan en la manifestación. Cuanta más gente haya, más convincentemente representan para los otros y para sí mismos a los que están ausentes. De este modo, una gran manifestación «extiende» y simultáneamente «da cuerpo» a una abstracción. Quienes participan se hacen más afirmativamente conscientes de su pertenencia a una clase. Pertenecer a esa clase deja de entrañar un destino común, para entrañar unas oportunidades comunes. Empiezan a reconocer que ya no hay necesidad de limitar la función de su clase, porque ésta, al igual que la manifestación misma, también puede crear su propia función.

La elección y el efecto de la localización constituyen otra manera de ensayar la conciencia revolucionaria. Las manifestaciones tienen un carácter esencialmente urbano y se suelen planificar para que tengan lugar lo más cerca posible de algún centro simbólico, ya sea municipal o nacional. Sus «blancos» casi nunca son estratégicos —estaciones de ferrocarril, cuarteles, emisoras de radio, aeropuertos—. Podríamos decir que una manifestación masiva constituye una toma simbólica de la ciudad donde tiene lugar. De nuevo aquí, a quien sirve el simbolismo o la metáfora es a los participantes.

La manifestación, un acontecimiento creado por los propios manifestantes fuera de la normalidad cotidiana, tiene lugar, sin embargo, al lado del centro urbano, el cual fue planificado para unos usos muy distintos. Los manifestantes interrumpen la vida normal de las calles por las que pasan o de los espacios abiertos que abarrotan. Dejan aisladas estas zonas y, aunque todavía carecen del poder para ocuparlas de forma permanente, las transforman en un escenario temporal en el que representan el poder del que todavía carecen.

La visión que tienen los manifestantes de la ciudad que rodea su escenario también cambia. Manifestándose muestran una libertad y una independencia mayores —una mayor creatividad, aunque el producto sea sólo simbólico— que las que pueden alcanzar individualmente o colectivamente en su vida normal. En sus actividades normales sólo modifican las circunstancias; manifestándose, oponen simbólicamente su existencia misma a las circunstancias.

Esta creatividad puede tener su origen en la desesperación, y el precio que haya que pagar por ella puede ser alto, pero cambia su punto de vista temporalmente. Se hacen corporativamente conscientes de que son ellos o aquellos a quienes representan los que han construido y mantienen la ciudad. La ven con otros ojos. La ven como si fuera un producto de ellos, que confirma su potencial, en lugar de reducirlo.

Finalmente, hay todavía otra forma de ensayar la conciencia revolucionaria. Los manifestantes se

presentan como un blanco para las llamadas fuerzas del orden. Y, sin embargo, cuanto mayor es el blanco, más fuertes se sienten. Esto no se puede explicar conforme al principio banal de la «fuerza de los números», ni tampoco mediante las vulgares teorías de la psicología de masas. La contradicción entre su vulnerabilidad real y la sensación de que son invencibles concuerda con el dilema que imponen a la autoridad del Estado.

O bien la autoridad tiene que abdicar y permitir que las masas hagan lo que desean hacer, en cuyo caso lo simbólico se hace súbitamente real, y, entonces, aunque la falta de organización y de preparación de las masas les impida consolidar su victoria, el evento demuestra la debilidad de la autoridad. O, si no, la autoridad tiene que reprimir y dispersar a las masas con violencia, en cuyo caso queda públicamente expuesto su carácter antidemocrático. El dilema se produce entre exponer la debilidad o exponer el autoritarismo. Las manifestaciones permitidas y controladas no imponen el mismo dilema: su simbolismo está censurado; por eso digo que son simples espectáculos públicos.

Casi invariablemente la autoridad elige el uso de la fuerza. El alcance de su violencia depende de muchos factores, pero casi nunca de la escala de la amenaza física que suponen los manifestantes.

Esta amenaza es esencialmente simbólica. Pero cuando la autoridad ataca la manifestación queda garantizado que el acontecimiento simbólico se convierte en histórico: un acontecimiento para guardar en la memoria y del que aprender una lección; un acontecimiento que ha de ser vengado.

Está en la naturaleza misma de las manifestaciones el provocar la violencia hacia ellas. Y su provocación también puede ser violenta. Pero están destinadas a sufrir más que todo el sufrimiento que puedan provocar. Es ésta una verdad táctica y también histórica. El papel histórico de las manifestaciones es mostrar la injusticia, la crueldad, la irracionalidad de la autoridad estatal existente. Las manifestaciones son declaraciones de inocencia.

Pero hay dos tipos de inocencia, que sólo en un nivel simbólico se pueden tratar como si fueran la misma. Para los fines del análisis político y de la planificación de la actividad revolucionaria, han de ser tratados por separado. Hay una inocencia que se debe resguardar, y hay una inocencia que finalmente debe perderse: una inocencia que se deriva de la justicia, y una inocencia que es la consecuencia de la falta de experiencia.

Las manifestaciones expresan ambiciones políticas antes de que hayan sido creados los medios políticos necesarios para hacerlas realidad, y predicen la consecución de esas ambiciones: en este sentido, pueden contribuir a hacerlas realidad, pero no pueden alcanzarlas por ellas mismas.

La cuestión que los revolucionarios han de decidir en una situación histórica dada es si son necesarios o no más ensayos simbólicos. La siguiente fase es la preparación táctica y estratégica para la actuación.

Traducción de Pilar Vázquez para

<http://issuu.com/elcuadernocultural/docs/elcuaderno43#sthash.7zNLq1bL.dpuf>

Relación de artículos de John Berger publicados en Sin Permiso:

<http://www.sinpermiso.info/textos/un-regalo-para-rosa-en-su-cumpleaos>

<http://www.sinpermiso.info/textos/retrato-no-oficial-de-sarkozy>

<http://www.sinpermiso.info/textos/los-tiempos-que-vivimos>

<http://www.sinpermiso.info/textos/en-busca-de-antonello-una-jornada-muy-particular-en-la-national-gallery-de-londres>

<http://www.sinpermiso.info/textos/ante-la-matanza-en-curso-en-gaza>

<http://www.sinpermiso.info/textos/miradas-sobre-la-urgencia-de-la-vida-entrevista>

<http://www.sinpermiso.info/textos/gnter-grass-y-los-moralistas>

<http://www.sinpermiso.info/textos/manifestaciones-en-francia-muro-y-trascavo>

<http://www.sinpermiso.info/textos/katrina-y-la-locura>

<http://www.sinpermiso.info/textos/dnde-hallar-nuestro-lugar-diez-comunicados>

John Berger

(1926-2017) crítico de arte, pintor y escritor. Entre sus obras más conocidas están "G.", escrita en 1972 y ganadora del prestigioso Booker Prize en 1972 y el ensayo de introducción a la crítica de arte, Modos de ver, texto de referencia básica para la historia del arte.

Adrian Searle

ha sido crítico de arte para el diario The Guardian desde 1996 y es actualmente profesor visitante del Royal College of Art en Londres. Ha sido jurado del Premio Turner y comisario de exposiciones en diversos museos y galerías del Reino Unido, Europa y los Estados Unidos.

Fuente: Varios

URL de origen (Obtenido en 20/11/2017 - 04:51):

<http://www.sinpermiso.info/textos/john-berger-1926-2017-dossier>