







John Berger
Y NUESTROS
ROSTROS, MI VIDA,
BREVES COMO FOTOS

Ilustraciones de
Leticia Ruifernández

Prólogo de
Manuel Rivas

Traducción de
Pilar Vázquez

Nørdicalibros
2017

Para John,
raíz y alimento
Leticia Ruifernández

Título original: *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*

- © 1984 by John Berger
- © Del prólogo: Manuel Rivas
- © De las ilustraciones: Leticia Ruifernández
- © De la traducción: Pilar Vázquez
- © De esta edición: Nórdica Libros, S.L.

C/ Fuerte de Navidad, 11, 1.º B

28044 Madrid

Tlf: (+34) 917 055 057

info@nordicalibros.com

Primera edición: septiembre de 2017

ISBN: 978-84-16830-76-3

Depósito Legal: M-24028-2017

IBIC: FA

Impreso en España / *Printed in Spain*

Gracel Asociados

Alcobendas (Madrid)

Diseño de colección y
maquetación: Diego Moreno

Corrección ortotipográfica: Victoria Parra y
Ana Patrón

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

JOHN BERGER:
LA MIRADA FÉRTIL, LA MANO SINCERA

*Nací de la mirada de los muertos
envuelto en gas mostaza y
amamantado en una trinchera*

Es un fragmento de «Autorretrato 1914-1918», una estrofa que constituye el centro radical de este poema que es, a la vez, el más imprevisible y certero parte de guerra. Una información básica, que no figura en los tratados históricos: la Gran Guerra no empezó ni terminó cuando dicen.

Ernst Toller, autor de *Una juventud en Alemania*, vivió los prolegómenos de la Gran Guerra con el fervor nacionalista y el entusiasmo de muchos otros jóvenes, no sólo alemanes. Las filas de voluntarios eran interminables en otros países europeos, como Francia o Reino Unido. Había que apurarse: «Cuando lleguemos al frente, ya habrá terminado». Iban alegremente hacia el infierno y la masacre, como en la Cruzada de los Niños. En el laberinto interminable de las trincheras enfangadas con lodo, niebla, excrementos, sangre y gas, inmovilizados por un horizonte alambrado, la producción industrial de las espinas de Cristo, Toller nos describe también el centro radical de la historia: «Una noche empezamos a oír alaridos como los de un hombre que sufre dolores espantosos. Luego se hace el silencio. Pensamos si no le habrán pegado a alguien un tiro mortal. Al cabo de una hora vuelven los alaridos y ahora ya no cesan. Ni esta noche ni la siguiente. Es un quejido desnudo, sin palabras. No sabemos si lo exhala la garganta de un alemán o de un francés. El grito vive para sí, acusa a la tierra y al cielo. Nos tapamos los oídos con los puños para no oír los lamentos, pero de nada nos sirve: el alarido

gira como una peonza en torno a nuestras cabezas, alarga los minutos hasta convertirlos en horas, y a éstas en años».

John Berger nació en 1926 (el 5 de noviembre, en Hackney, Londres), ocho años después del fin de la Gran Guerra, y ése es el primer trazo en ese «Autorretrato 1914-1918», escrito en 1970:¹

Parece que ahora estuve tan cerca de aquella guerra
nací ocho años después de que acabara
cuando la Huelga General había fracasado

Algo inquietante va a pasar y atañe no sólo al poema sino al mundo. Lo que ocurre a partir de esa primera información, de ese primer círculo decisivo de realidad que es el momento de nacer, es un giro imprevisto, un escaparse de las manos de la historia, y el niño que tenía ocho años, observado por su imaginación de escritor de 56 años, desplaza su nacimiento. No se aleja, sino que se mueve hacia la realidad. Hacia otro círculo de realidad. Hacia más allá de la realidad. En uno de sus *microlitos* (piedrecillas o aforismos), Paul Celan escribe: «Hay ojos que van al fondo de las cosas. Que divisan un fondo. Y hay otros que van a lo profundo de las cosas. Ésos no divisan ningún fondo, pero ven más profundo».

Pero nací entre bengalas y metralla
sobre unos tablonés
entre miembros sin cuerpo

En ese espacio adonde se ha desplazado el nacer, allí está el centro radical del dolor. Podríamos decir que esa criatura nació del alarido del soldado de Toller y que agoniza herido, atrapado en la alambrada sin saber si es de los *nuestros* o de los *otros*, que se ha convertido en

¹ El poema «Autorretrato 1914-1918», al igual que *Sobre una bailarina de bronce de Degas*, proceden de la antología *John Berger. Poesía 1955-2008*, editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con traducción de Pilar Vázquez, Nacho Fernández y José María Parreño.

grito, un alarido que gira como una peonza por encima de los combatientes y se alarga horas y años.

En la duodécima *tesis sobre los muertos*, John Berger escribe: «Los vivos y los muertos eran interdependientes. Siempre. Sólo esa forma moderna tan particular del egoísmo rompió tal interdependencia. Y los resultados son desastrosos para los vivos, que ahora piensan en los muertos como los eliminados».

Es difícil concebir una mayor interdependencia con los muertos que nacer entre ellos, entre los desmembrados por la producción industrial de la muerte.

Yo era la infundada esperanza de supervivencia
con barro entre los dedos
nacida cerca de Abbeville.

Una mirada que palpa la luz, que descubre la luz, allí donde las entrañas son exiliadas (expulsadas) de sus propios cuerpos, necesariamente, por naturaleza, será una mirada fértil. Reconstruye un puente con la realidad, más allá de la realidad. Incluso en el feudalismo, los constructores de puentes eran seres libres. Por así decirlo, su nación era el río. El aquí y el allá. Lo conocido y lo desconocido. Lo visible y lo invisible. John Berger era de esa estirpe de maestros constructores de puentes, de los canteros que movían las pesadas piedras con la yema de los dedos. En muchas de sus obras, es así como trabaja. ¿Cómo lo ha hecho? ¿Cómo ha llegado a semejante punto, cómo ha movido esos bloques de sombra amasada con silencio? ¡Ah, con la yema de los dedos!

En otro de sus poemas tempranos, «Sobre una bailarina de bronce de Degas», Berger construye con la bailarina un puente extraordinario sobre el más desasossegante de los ríos:

Imagínate un puente
sobre lo que antaño los hombres llamaron el Leteo.
Mira: el cuerpo normal que atravesamos
vulnerable, habitado, cálido

también aguanta la tensión.
Peso muerto, peso vivo
y resistencia aerodinámica lateral.

En el «Autorretrato 1914-1918», hay un puente con un efecto fundacional. Al contrario del Leteo, el río del olvido (como el Limia o Lima en la antigua Gallaecia, y que tardaron décadas en atravesar las legiones romanas por miedo a perder la memoria), podríamos decir de este otro puente que nos lleva de regreso a la vida y a la memoria activa. O con más precisión: a un gran acuerdo secreto entre generaciones.

Ese puente comunica las *Doce tesis sobre los muertos* de John Berger con las *Tesis de la filosofía de la Historia* de Walter Benjamin. Y muy en concreto, la duodécima de Berger con la segunda de Benjamin, allí donde se enuncia la asociación causal entre redención, felicidad y memoria. Lo que Berger y Benjamin escriben como ensayo debería figurar a la vez en *La rama dorada* de J. M. Frazer y en los *Manuscritos Económico-filosóficos* de Carlos Marx. Así escribió Benjamin, en el núcleo de la segunda tesis: «Con otras palabras, en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación de pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra».

Es el momento de volver al poema «Autorretrato 1914-1918»:

En el tercer año de mi vida
a las 11 de la mañana del 11 de noviembre de 1918
me convertí en todo lo concebible

¿Todo lo concebible? Eso suena bastante a redención. En la nueva vida, la felicidad posible no es ajena al rescate, un activismo de la memoria que no se desentiende de quienes, como dice en *Presencia común* Renè Char, se apresuraron a dejar en el mundo su parte de maravilla, rebeldía y generosidad.

Tenemos la mirada y tenemos las manos.

El mayor elogio, el mejor blasón, en los talleres flamencos de pintura: «La mirada fértil y las manos sinceras».

Y tenemos ese poema que se ha situado como el «centro radical» de este andar con Berger. Otro microlito de Paul Celan parece estar pensado para él, o para los poemas que son como él. Allí donde dice que lo que mantiene un poema con vida es lo que «puede llevar a cabo todavía».

Y una última nota: «El poema piensa en el encuentro».

John Berger encarna la «mirada fértil».

Mucha gente puede encarnar esa cualidad. Pero Berger la ejerció de forma incesante. No era una luz que pretendiese deslumbrar. Al contrario, su naturaleza era la de la luciérnaga. Su palabra preferida para definir el dibujo era «descubrir». Quien se dedica a deslumbrar, pierde la facultad de descubrir. La luz de Berger descubre lo que permanecía invisible u oculto, pero su aproximación no es la de una luz depredadora o dominante. No hay una jerarquía en el descubrimiento. En realidad, existe descubrimiento donde hay enigma. Si deslumbras al descubrir, haces desaparecer el enigma. La aproximación de Berger busca no ahuyentar el enigma, sino protegerlo. Descubrir el enigma para enigmatizar. Tanto en el orden estético como en el de las ideas. De los pensamientos, decía Voltaire: «La duda no es un estado agradable, pero la certeza es un estado ridículo». Toda la obra de John Berger es un laborioso avance por la incerteza, merodeando, sin pisar. Y eso es lo que permite ver lo imprevisible, pero también crear lo *jamais vu*, otras especies, otras realidades. El realismo de Berger consistía en ir «más allá» de la realidad.

La «mirada fértil» también pinta lo que no se puede mirar. Ése es el título que colocó Goya en uno de los 82 grabados de los *Desastres de la guerra*. Y eso requiere coraje cívico y artístico. A Berger le apasionaba Goya por esa coraje de ver lo que no se podía ver, pintar lo que no se podía pintar, y hacerlo sin ser él mismo un espectáculo. Goya hizo el mejor periodismo gráfico de la historia, pero no cayó

en la parodia de ese «nuevo periodismo» en el que el personaje principal es el periodista y lo que pasa a la gente es secundario.

Tanto en Goya como en Velázquez admiraba el matiz. Y ahí está la «mano sincera» que, en pleno escenario del poder, los apodosados reales, no miente. Y sólo eso explica que la mirada más interesante que pintó Velázquez en la corte real fuese la del bizco Juan Calabazas y los otros bufones: «Sencillamente se encuentran, tras la risa, más allá de lo efímero».

La mirada fértil, la mano sincera, el descubrimiento, el matiz, la capacidad de enigmatizar, la libertad como cuerpo del lenguaje, el coraje cívico y artístico, la ironía crítica y autocrítica, todo este recorrido es una manera de hablar de John. Incompleta.

Leyendo *Cartas a Theo* no puedo dejar de pensar que John es al mismo tiempo Vincent Van Gogh y Theo. No para de trabajar, de dibujar y probar pigmentos, una melancolía activa que quería volver a crear todo cuanto amaba, desde la brizna de hierba hasta las estrellas. No para, en cuanto Theo, de abastecer la necesidad. Y luego está una cuarta persona del pronombre personal que es capaz de unir lo singular, la creación individual, con lo colectivo, con lo plural.

Lo importante es el encuentro. Ir creando lugares rebeldes, excéntricos, de resistencia.

Bueno, ¿dónde quedamos?

En *Aquí nos vemos*, por ejemplo. Al final.

Dice John:

«Hoy corro el riesgo de escribir tonterías.

Escribe lo que descubras.

Nunca sabré lo que he descubierto.

No, nunca lo sabrás. Lo único que tienes que saber es si mientes o tratas de decir la verdad, ya no te puedes permitir equivocarte en esta distinción...».

MANUEL RIVAS
A Coruña, julio de 2017

Y NUESTROS ROSTROS,
MI VIDA,
BREVES COMO FOTOS

La primera parte trata del tiempo

La segunda parte trata del espacio

1
UNA VEZ



Cuando abro la cartera
para enseñar el carné
para pagar algo
o para consultar el horario de trenes
te miro.

El polen de la flor
es más viejo que las montañas
Aravis es joven
para ser una montaña.

Los óvulos de la flor
seguirán desgranándose
cuando Aravis, ya vieja,
no sea más que una colina.

La flor en el corazón
de la cartera, la fuerza
de lo que vive en nosotros
y sobrevive a la montaña.

Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos.

*When I open my wallet
to show my papers
pay money
or check the time of a train
I look at your face.*

*The Hower's pollen
is older than the mountains
Aravis is young
as mountains go.*

*The Hower's ovules will
be seeding still when
Aravis then aged is no
more than a hill.*

*The Hower in the heart's
wallet, the force
of what lives us outliving
the mountain.*

And our faces, my heart, brief as photos.



ÉRASE UNA VEZ

El primero fue una liebre. A dos mil metros de altura, en una frontera de montaña. ¿Adónde va?, me preguntó el aduanero francés. A Italia, dije. ¿Por qué no se detuvo?, preguntó. Creí que me hacía señas para que siguiera. Y en ese momento todo quedó olvidado porque una liebre atravesó corriendo la carretera, a diez metros de nosotros. Era una liebre flaca, con unas manchas blancas en sus orejas color humo. Y aunque le iba la vida en ello, no corría mucho. A veces suceden esas cosas.

Un momento después, la liebre volvió a cruzar la carretera, esta vez perseguida por media docena de hombres, quienes, no obstante, corrían mucho menos que ella y, por su aspecto, se diría que acababan de levantarse de la mesa. La liebre se dirigió hacia los riscos y los primeros parches de nieve. A veces, el aduanero daba instrucciones sobre la mejor manera de

alcanzarla, y yo puse en marcha el motor y atravesé la frontera. El siguiente animal fue un gatito. Un gatito enteramente blanco. Pertenece a una cocina con un suelo desigual, una chimenea, una mesa de madera un tanto estropeada y unas toscas paredes encaladas. Contra las paredes, el gatito era casi invisible, si no fuera por sus ojos oscuros. Cuando volvía la cabeza, desaparecía. Cuando saltaba por el suelo o se subía de un brinco a la mesa, parecía una criatura escapada de las paredes. La manera en la que aparecía y desaparecía le daba la misteriosa intimidad de los dioscellos domésticos. Siempre he pensado que los dioscellos domésticos eran animales. Unas veces visibles, otras invisibles, pero siempre presentes. Cuando me sentaba a la mesa, el gato se subía a mis rodillas. Tenía unos dientes afilados y blancos, tan blancos como su pelo. Y la lengua rosa. Como todos los gatitos, no paraba de jugar: con su propia cola, con las patas de las sillas, con todo lo que encontraba por el suelo. Cuando quería descansar, buscaba algo mullido para echarse. Lo vigilé, fascinado, durante una semana y observé que, siempre que podía, escogía algo blanco: una toalla, un suéter blanco, la cesta de la colada. Luego, con la boca y los ojos cerrados, acurrucado, se volvía invisible, rodeado por las paredes blancas.

Una aldea en las colinas, cerca de Pistoia. El cementerio era rectangular y estaba rodeado por un muro alto con unas puertas de hierro forjado. Por la noche, la mayoría de las tumbas se iluminaban, cada una con su vela. Pero las velas eran eléctricas y se encendían al mismo tiempo que el alumbrado de la calle. Brillaban toda la noche, y había muchas farolas en la aldea. Nada más pasar el cementerio, la carretera

giraba bruscamente y de la misma curva salía una carretera sin asfaltar que llevaba a una granja. En esta carretera vi uno de los patos grises.

Ya había visto a toda la familia en varias ocasiones. Solían instalarse entre los matorrales, en una pendiente cubierta de hierba, justo enfrente del cementerio. La primera vez que vi las luces del cementerio al atardecer, reparé en los patos con-toneándose de aquí para allá en la hierba verde noche. Una hembra, un macho y unos seis polluelos.

Esta vez, era sólo el macho, quieto, en medio de la carretera, besando el polvo con la cabeza gacha. Tardé como un minuto en darme cuenta de que estaba encaramado sobre la espalda de la hembra, que quedaba totalmente oculta bajo su cuerpo. Una vez, quizá dos, extendió ella las alas, que aparecieron entre las patas del macho, y luego volvió a quedarse inmóvil, en el polvo. Los envites del macho se hicieron más frecuentes. Finalmente, alcanzado el clímax, se dejó caer, y la hembra se hizo visible. Cayó de costado, en la carretera, como abatido por un disparo. Un pequeño saco gris con forma de pájaro, inerte en el polvo, como si estuviera lleno de plomo. Ella miró a su alrededor, se puso en pie, batió las alas, estiró el cuello y se alejó segura de que los polluelos no tardarían en encontrarla.

Una noche paseando por el campo en las cercanías de Prijedor, en Bosnia, vi, bajo unas hojas de hierba, la luz verde ámbar de una luciérnaga solitaria. La cogí y me la puse en el dedo; brillaba como un anillo con un ópalo eléctrico. Conforme me iba acercando a la casa, la competencia de las otras luces se hizo demasiado intensa, y la luciérnaga apagó la suya.

La coloqué en unas hojas sobre la cómoda del dormitorio. Cuando apagué la luz, la luciérnaga volvió a brillar. El espejo del tocador estaba enfrente de la ventana. Si me tumbaba de lado, veía una estrella reflejada en el espejo y debajo, en la cómoda, la luciérnaga. La única diferencia entre las dos era que la luz de la luciérnaga era un poco más verde, más glacial, más lejana.