

POESÍA JOHN BERGER

Colección Poesía / La voz del poeta
272 páginas + CD
13 x 16 cm, rústica
ISBN: 978-84-86418-31-1
PVP 18,50 €
Fecha de publicación: 12 de junio de 2014

Según John Berger la palabra «poeta» es más un adjetivo que un sustantivo, por lo que uno mismo difícilmente podría presentarse como tal: solo al lector corresponde decidir si un poeta lo es. Esta modesta aproximación al oficio probablemente explica por qué hasta la fecha los lectores solo han podido disfrutar de la poesía de Berger en antologías parciales o en algunas apariciones casi furtivas en las páginas de sus libros de narrativa o ensayo.

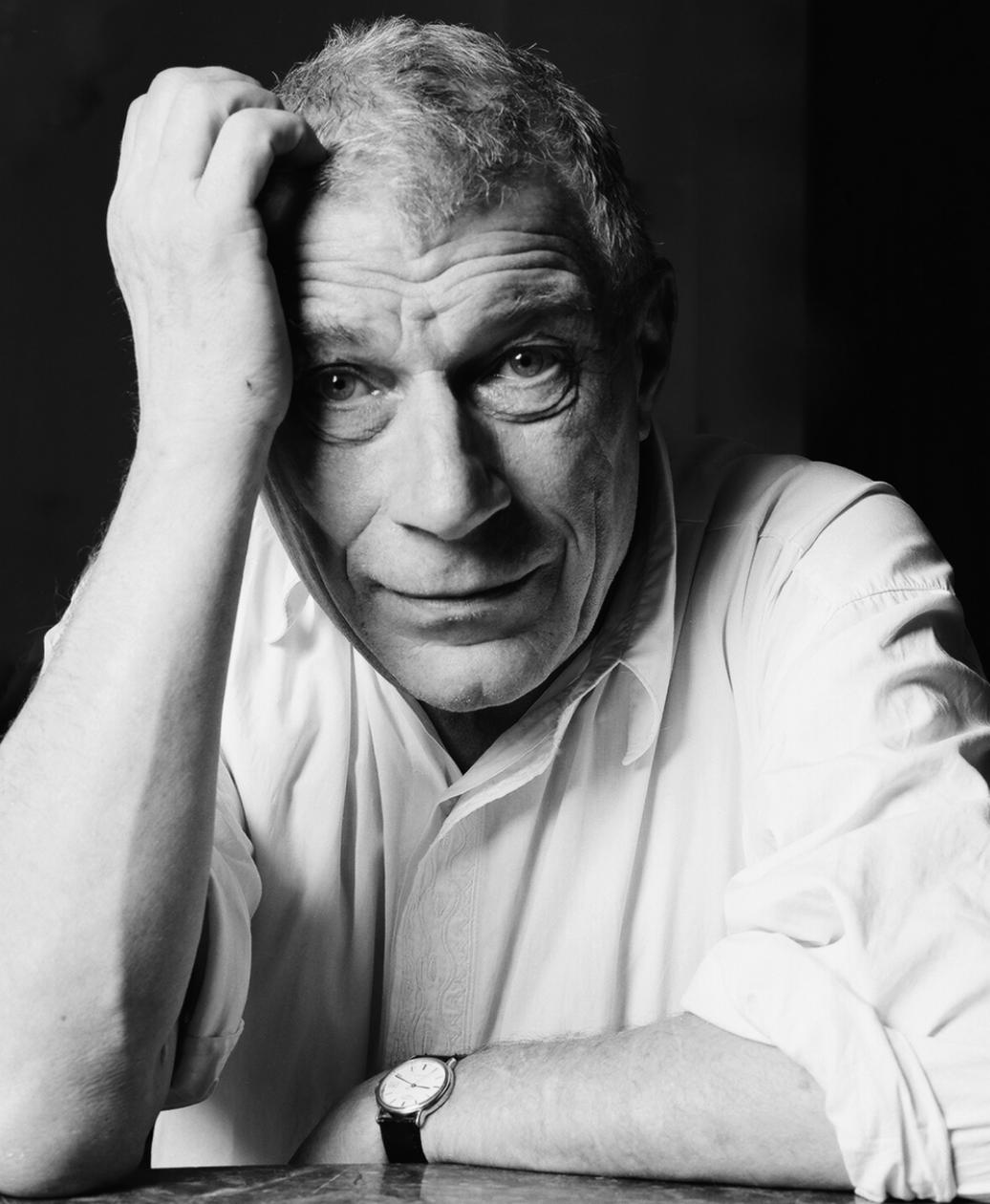
El presente volumen, en edición bilingüe, confirma sobradamente la solidez de la producción poética de John Berger. Es prácticamente una obra completa, ya que abarca los poemas escritos entre el año 1955 y 2008. Lo acompaña un CD que recoge, con la voz del autor, veintiuno de los más de setenta poemas incluidos en esta compilación, grabado en 2010 durante una de sus visitas al Círculo de Bellas Artes.

John Berger (Londres, 1926) es ampliamente conocido por su producción narrativa, en la que destaca la novela *G.*, ganadora del Booker Prize en 1972, o la trilogía *De sus fatigas* –compuesta por *Puerca tierra* (1979), *Una vez en Europa* (1983) y *Lila y Flag* (1990)–, así como por sus ensayos, fundamentalmente por los dedicados al campo del arte y la estética y, entre ellos, el ya clásico *Modos de ver* (1972). Autor radicalmente comprometido con su tiempo, ha sabido dar voz a distintas causas –entre ellas, la denuncia de la acelerada destrucción del mundo rural– sin dejar por ello de construir una de las obras más personales e interesantes del panorama literario e intelectual contemporáneo. En 2006 Berger recibió la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes.



PREFACIO

John Berger



Tengo la sensación de que mis poemas no están datados, que todos fueron escritos en un mismo momento intemporal. Sin embargo, aquí aparecen en un orden más o menos cronológico, solo porque no encuentro otro que tenga más sentido. Ordenarlos, por ejemplo, por temas, sería negar la poesía misma. Podría agruparlos en torno a los lugares, los pueblos, las ciudades y las estaciones de ferrocarril donde los escribí. Pero ¿dónde está uno realmente cuando llega un poema? En ningún lado, sin duda.

De modo que parece que lo mejor es ensartarlos cronológicamente en el hilo de la vida, como si fueran cuentas. Este hilo abarca un periodo de unos cincuenta años, desde 1955, cuando todavía no había cumplido los treinta (los apasionados poemas escritos con anterioridad a esa fecha se han perdido), hasta 2008, cuando ya tengo más de ochenta. La palabra inglesa para «cuenta» o «abalorio» es *bead* y se deriva de la forma medieval *bede*, *bed*, *gebed*, que significaba «oración».

LEAVINGS

Brightest guests have gone
Green furnishings are down,
Shadeless light condones
Black frost on window panes.

Where lovers and grasses
Spent their seeds
Over iron crevices
Ice now makes the beds.

Yet indulge no regret.
Mouse eye of robin,
Creeping silence,
These cautious lines,

Bear witness still
In their circumvention
To the constant
Tenancy of man.

1956/57

DESPEDIDAS

Los huéspedes más alegres han partido
desaparecieron los verdes atavíos
la luz sin sombra acepta de mala gana
la escarcha en los cristales.

Donde amantes y hierbas
gastaron sus semillas
en grietas de hierro
ahora el hielo hace las camas.

Pero no te complazcas en la pena,
ojo de ratón del petirrojo,
silencio reptante,
estas cautelosas líneas,

en sus circunloquios
son silenciosos testigos
de la persistente
ocupación del hombre.

PV

MIGRANT WORDS

In a pocket of earth
I buried all the accents
of my mother tongue

there they lie
like needles of pine
assembled by ants

one day the stumbling cry
of another wanderer
may set them alight

then warm and comforted
he will hear all night
the truth as lullaby

1980

PALABRAS EMIGRANTES

En un puñado de tierra
he enterrado todos los acentos
de mi lengua materna

allí yacen
como agujas de pino
reunidas por las hormigas

Puede que algún día el llanto balbuciente
de otro vagabundo
las incendie

entonces caliente y consolado
oirá toda la noche
la verdad como una nana

PV

ÍNDICE

Nota a la edición NACHO FERNÁNDEZ ROCAFORT	7
Prefacio JOHN BERGER	11
Poesía 1955-2008 JOHN BERGER	15
On a Degas Bronze of a Dancer / Sobre una bailarina de bronce de Degas	16 / 17
Leavings / Despedidas	20 / 21
A Dream Which I Inscribed Verbatim / Un sueño inscrito al pie de la letra	22 / 23
The Partisans of Cervignano / Los partisanos de Cervignano	24 / 25

At Remaurian / En Remaurian	28 / 29
Self-Portrait 1914-1918 / Autorretrato 1914-1918	40 / 41
Ypres / Ypres	44 / 45
Two Jays / Dos arrendajos	48 / 49
Winter Loss / Muerte en invierno	52 / 53
Pages / Páginas	54 / 55
Canary / Canario	56 / 57
Troy / Troya	58 / 59
History / Historia	62 / 63
Rembrandt Self-Portrait / Autorretrato de Rembrandt	66 / 67
Untitled / Sin título	68 / 69
Orlando Letelier. 1932-1976 / Orlando Letelier. 1932-1976	72 / 73
Spotted Trout / Trucha moteada	78 / 79
Far Away / Lejos	80 / 81
Words I / Palabras I	82 / 83
Words II / Palabras II	84 / 85
Viva Voce / De viva voz	86 / 87
Rural Emigration / Emigración rural	88 / 89

Ladle / Cucharón	90 / 91
Cows / Vacas	94 / 95
Hay / Hierba	96 / 97
Sunset / Puesta de sol	100 / 101
Potatoes / Patatas	102 / 103
Easter / Pascua	104 / 105
Death of La Nan M. / Muerte de La Nan M.	106 / 107
Four Postcard Poems / Cuatro postales	114 / 115
Ladder / Escalera	120 / 121
Goatherd / Cabrero	124 / 125
Village Maternity / Maternidad	126 / 127
They Are The Last / Son las últimas	128 / 129
Solitary Sheperd's Moonrise / La luna solitaria del pastor	138 / 139
Migrant Words / Palabras emigrantes	142 / 143
Horse / Caballo	144 / 145
On The Table / Sobre la mesa	146 / 147
Their Railways / Sus ferrocarriles	148 / 149

Born. 5/11/26 / Nacido. 5/11/26	150 / 151
Twentieth Century Storm / Tormenta del siglo xx	154 / 155
Perhaps at the Beginning / Tal vez en el principio	158 / 159
Two Poems of the Taiga / Dos poemas de la taiga	160 / 161
When I Open My Wallet / Cuando abro la cartera	166 / 167
Voyage / Viaje	168 / 169
On Your Island / En tu isla	170 / 171
Twelve Theses on the Economy of the Dead / Doce tesis sobre la economía de los muertos	174 / 175
Each Pine at Dusk / Cada pino al anoecer	180 / 181
What Astounds / Lo que nos asombra	182 / 183
Maritsa Plain / La llanura Maritsa	186 / 187
The Leather of Love / El cuero del amor	188 / 189
The Apple Trees are Barking / Gritan los manzanos	190 / 191
Distant Village / Pueblo lejano	192 / 193
Old Love Poem / Viejo poema de amor	196 / 197
Eight Poems of Emigration / Ocho poemas de la emigración	198 / 199
Adams and Eves / Adanes y Evas	212 / 213

Separation / Separación	216 / 217
Requiem / Réquiem	224 / 225
For Howe / Para Howe	228 / 229
Pulse of the Dead / El pulso de los muertos	230 / 231
A View of Delft / Vista de Delft	232 / 233
Shirt on the Chair / Una camisa colgada de una silla	234 / 235
Robert Jorat / Robert Jorat	236 / 237
16.45 H. The Firing Squad / Pelotón de ejecución 16.45 H	240 / 241
Drawing 1 / Dibujo I	244 / 245
Drawing 2 / Dibujo II	246 / 247
Alpine Spring 1993 / Primavera alpina 1993	248 / 249
Mostar / Mostar	252 / 253
Song / Canción	256 / 257
Pages of the Wound / Páginas de la herida	258 / 259
Hole / Agujero	260 / 261
Tonio / Tonio	262 / 263
Nota de la traductora	
PILAR VÁZQUEZ	265

Escritor, ensayista, crítico de arte, pintor, dramaturgo, poeta... John Berger (Londres, 1926) es un autor fundamental para comprender nuestro tiempo y un nombre de consenso capaz de despertar respeto en los ambientes más dispares. El pasado 28 de noviembre el CBA le concedió su Medalla de Oro, coincidiendo con la inauguración de *Como crece una pluma*, su primera exposición en España de obra gráfica realizada en colaboración con Marisa Camino.

John Berger el hombre tranquilo

CAROLINA DEL OLMO

FOTOGRAFÍA LUIS ASÍN



John Berger me espera sentado en los escalones del vestíbulo del CBA jugando con el hijo de Marisa Camino. Me cuesta un triunfo llevarlo de allí, arrancarlo del ambiente extrañamente familiar que logra crear a su alrededor. Sin ir más lejos, el día antes, durante la concesión de la Medalla, consiguió borrar de un plumazo toda la solemnidad de este tipo de ceremonias. Berger hizo una emocionante lectura de fragmentos de su nuevo libro y, a pesar de la gran afluencia de público y de que fue una actuación seria y rebosante de amor por las cosas bien hechas, el ambiente fue casi casero: Berger le plantó un par de besos al Presidente del CBA cuando le impuso la medalla, agradeció sinceramente su colaboración a todo el personal con el que había trabajado durante el montaje de la exposición –cuyos nombres recordaba perfectamente–, y en todo momento rebosó buen humor.

Me lo llevo a un lugar tranquilo para hacer la entrevista. Nos sentamos, y veo que mira con curiosidad mi despliegue de grabadoras digitales y analógicas. Le explico que he tenido algunos problemas en el pasado y que prefiero ser precavida. Me dice que lo entiende. En cierta ocasión, lo llevaron a uno de esos cementerios de caídos en la I Guerra Mundial sembrados de pequeñas cruces blancas que abundan en Francia, con la intención de grabar material para un programa de radio. «La idea era que paseara por el cementerio yo solo y que fuera grabando lo que me venía a la cabeza mientras caminaba por entre las tumbas. Era febrero y hacía un viento y un frío espantosos, estaríamos a unos dieciocho grados bajo cero. Llegamos allí en un Jeep y el ingeniero de sonido y mi amigo, que estaba haciendo el programa, se quedaron en el coche y me dijeron “Venga. Toma el micrófono y habla cuando quieras”. Yo me fui alejando. Era un lugar encantado. A veces decía alguna cosa, otras caminaba en silencio. Continué hasta que ya no pude más. No llevaba guantes y se me estaban congelando las manos de sostener el micrófono. Volví al cabo de media hora. Ellos seguían en el coche con el motor en marcha y la calefacción encendida; me abrieron la puerta y les dije: “Sois unos cabrones” y ese tipo de cosas... Cuando ya nos alejábamos de allí, el ingeniero de sonido hizo algunas comprobaciones y descubrimos que no se había grabado nada. El frío había inutilizado la batería. En fin, tampoco fue grave; en realidad, no había mucho que decir».

En sus novelas y, en concreto, en la trilogía *De sus fatigas*, tanto el mundo del trabajo como la idea de unas fuerzas económicas que moldean la vida de la gente tienen una presencia fundamental, algo que llama poderosamente la atención en el panorama de la literatura actual, poblado de personajes que no parecen trabajar para vivir. ¿Se siente solo en el mundo literario contemporáneo?

No, no me siento solo, aunque lo que dice es bastante cierto. Pero hay mucha gente que está intentando crear cosas diferentes, y hay personas que, aunque pertenezcan al pasado, hicieron obras muy contemporáneas. Si entra en el estudio de un pintor y ve una reproducción de un cuadro de Velázquez colgada en la pared, puede estar segura de que para ese pintor Velázquez es su contemporáneo. En ese sentido, yo, que soy inglés, considero a Dickens un contemporáneo. Y si hablamos de Rusia, Chéjov y Gorki son mis contemporáneos. Por lo demás, en la actualidad también hay escritores con los que siento que tengo mucho en común. El primero que me viene a la mente es Eduardo Galeano. Tiene unos cuentos fantásticos: *Las palabras andantes* es un libro muy hermoso y muy contemporáneo. En España también tienen a Manuel Rivas, quien, por cierto, demuestra tener un gran sentido de la historia.

Sí, cierto, y también habla del campesinado, como usted, pero su obra no produce esa misma sensación de ser, por decirlo groseramente, una obra marxista sin pretenderlo, como la suya.

Y, ¿qué me dice de Italo Calvino?

No sé, no lo veo muy claro...

Lo que sí está claro es que, en general, los escritores no son muy conscientes, o incluso no lo son en absoluto, de lo que han hecho. Cuando me comenta la presencia de esas fuerzas económicas de la historia en mis novelas, las veo y creo que tiene razón, que están ahí. Pero no es una característica en la que haya pensado hasta que me ha hablado de ella.

El tiempo que transcurre entre que Berger oye una pregunta y comienza a responder es inusualmente largo, a veces pasan varios minutos en silencio y en ocasiones gruñe y resopla con los ojos cerrados antes de empezar a hablar... Al principio temo que mi inglés esté a punto de causarle un ataque de ira o de apoplejía. Pero no. Simplemente se toma en serio la entrevista y trata de elegir sus palabras.

Otro aspecto destacable de sus novelas y, en especial, de nuevo, de la trilogía *De sus fatigas*, es la construcción de los personajes, llamativamente realistas aunque la trama pueda no serlo. En *Lila y Flag*, por ejemplo, los protagonistas son jóvenes marginados, y da la sensación de que realmente sabe de lo que está hablando. ¿De dónde proceden esos personajes? ¿Son fruto de su experiencia personal?

Cuando un narrador de historias inventa personajes, muy poco es realmente inventado. Es decir, de la experiencia de observar y de escuchar –sobre todo de escuchar– a muchas personas distintas, surge, quizás, un solo personaje. De modo que, en vez de hablar de invención, sería más apropiado hablar de síntesis. Para responder a su pregunta no me queda otra opción que recurrir a una experiencia personal. No deja de ser una gran contradicción pero, cuando hablo con la gente o leo en público, soy consciente de que mi presencia personal impone bastante. Sin embargo, mi sentido de identidad propia, comparado con el de la mayoría de las personas que conozco, es muy débil. Me he sentido así desde siempre, desde que tenía cuatro o cinco años. Ésa es, creo, la razón por la que me resulta tan fácil, e incluso necesario, identificarme con los demás. No sólo porque me esté documentando, o porque sea un humanista o un tipo muy amable, sino porque realmente lo necesito. Una consecuencia evidente de esta peculiar condición es que no soy muy introspectivo, pero, a cambio, soy un gran observador. Observo a la gente y me entrego a ella con rapidez. Digamos que no puedo ponerme en sus zapatos, pero sí puedo seguir sus huellas.

Por lo general, sus libros utilizan un lenguaje fácilmente comprensible y, de hecho, parece que la claridad es uno de sus objetivos. Además, muchos de ellos tratan temas cotidianos. Sin embargo, suelen ser obras formalmente muy complejas: hay cambios constantes de narrador, mezcla de realidad y ensoñaciones, de prosa y verso... ¿Qué efecto pretende conseguir? ¿Encuentra limitaciones en el realismo formal más tradicional?

Cuando un narrador de historias inventa personajes, muy poco es realmente inventado. De la experiencia de escuchar a muchas personas distintas, surge, quizás, un solo personaje. De modo que, en vez de hablar de invención, sería más apropiado hablar de síntesis.

A veces, la gente habla de mí como si fuera lo que llaman un novelista. Casi siempre lo niego, porque me considero, más bien, un narrador de historias. Para mí hay una gran diferencia entre una cosa y la otra. Para explicarme debo antes hablar del Reino Unido y, en particular, de Inglaterra. En cierto sentido, la novela, al menos al comienzo, fue una invención inglesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX cuyo tema principal eran las historias de familias y clases propietarias, aunque hay excepciones, por supuesto. Suelen ser historias maravillosas, fascinantes. Henry James hizo lo mismo en Estados Unidos. Cuando comencé a escribir, me parecía que ese tipo de perspectiva histórica, con su conexión con la propiedad y la familia, estaba totalmente desfasada. En cierto sentido, este tipo de novelas inglesas, cuando uno piensa en términos de clase o de entorno social, aparecen como confesiones de dicho entorno, confesiones entre iguales. Sin embargo, las historias, las narraciones que, por supuesto, son mucho más antiguas, tratan siempre sobre extraños. O, más bien, diría que tratan sobre misterios. Por ejemplo, los marineros cuentan historias sobre los barcos y el mar, y son narraciones que, al mismo tiempo, hablan sobre el misterio del mar. Del mismo modo, los campesinos cuentan historias sobre la tierra. Son historias misteriosas que se cuentan cuando ya no se puede trabajar porque es de noche, o porque es invierno y hay demasiada nieve. Y muchas hacen referencia al misterio de la procreación. Creo que las historias difieren de las novelas en que el misterio se funda en aquello que uno conoce muy bien.

Por otro lado, creo que la forma que elijo para mis libros surge del tema. En *King* quería hablar de las personas que se ven obligadas a vivir en la calle, sin nada, así que pasé mucho tiempo con gente que se encontraba en esa situación. Empecé a escribir sobre el tema pero el resultado no me convencía en absoluto. De repente, tras meses intentando escribir con otra voz, se me ocurrió que la historia tenía que contarla un perro, un animal del que es muy habitual que se acompañen. Así que la extraña forma de esta novela, dictada por el hecho de que se trata de la voz de un perro —o de la voz de un hombre que se cree un perro—, deriva del tema. El libro que estoy escribiendo ahora tiene el formato de un conjunto de cartas, porque se trata de un hombre encarcelado, de un preso político.

Hablando de ese libro; si no me equivoco, la historia no se desarrolla en ningún lugar concreto. ¿Por qué esa indefinición respecto del país o del conflicto político?

En primer lugar, porque se trata de presos políticos, acusados ahora en todo el mundo, justa o injustamente, de ser terroristas. Es un fenómeno global, no local. En segundo lugar, la historia está muy inspirada por la profunda amistad que mantengo con palestinos que residen en Palestina. Sin ellos no habría podido escribir este libro, que les debe mucho. Pero lo curioso es que los palestinos a los que conozco, e incluyo en este grupo al poeta Mahmoud Darwish, hablan de Palestina como metáfora. No se debe perder de vista el enorme contraste entre Israel y Palestina, entre la enorme riqueza y la sofisticación de medios de Israel, y la gente, en su mayoría desposeída, que habita en Palestina. El muro, al igual que ocurre en el resto del mundo, se ha construido para separar a los ricos de los pobres. Así

No soy muy introspectivo, pero, a cambio, soy un gran observador. Observo a la gente y me entrego a ella con rapidez. No puedo ponerme en sus zapatos, pero sí puedo seguir sus huellas.

El muro entre Israel y Palestina, al igual que ocurre en el resto del mundo, se ha construido para separar a los ricos de los pobres. Así que, de hecho, Palestina es una metáfora de lo que está sucediendo en todo el mundo.

que, de hecho, Palestina es una metáfora de lo que está sucediendo en todo el mundo. Pero si me situara en Palestina y lo expresara explícitamente, el libro no funcionaría, de modo que creí mejor no localizarlo en ninguna parte y dejar que la gente piense que se trata de Palestina, de Turquía o de algún país de Latinoamérica. Y si he de ser franco, creo que para poder situar la historia en Turquía o en Palestina, yo debería ser turco o palestino. Supongo que se trata de una especie de inhibición o algo semejante, no estoy seguro. Creo que me parecería una impostura por mi parte.

Resulta llamativa la fluidez con la que pasa de un medio artístico a otro: Marisa Camino aparece como personaje en algunas de sus historias, sus ensayos más periodísticos incluyen poemas, sus novelas dibujos... ¿Es una estrategia deliberada? ¿Qué tienen en común estas distintas intervenciones artísticas?

Pues no lo sé con certeza. No es algo que haga de manera consciente ni que planee de antemano. Creo que tiene que ver con cómo funcionan el corazón y las emociones. Existe una extraña continuidad en el corazón. Por ejemplo, una tristeza leve, debida a una pequeña pérdida, está íntimamente conectada con todas las demás pérdidas que se han sufrido. Y lo mismo ocurre con el placer. Hasta el placer más pequeño está, de alguna forma, ligado a todos los demás placeres, incluso a los grandes. Cada vez que uno dice no, ese no está conectado con los demás noes, y con los síes sucede igual. Quizá esas continuidades por las que me pregunta tengan que ver con estas otras vinculaciones del corazón.

Hablando de vinculaciones, en alguna ocasión ha dicho que su poeta favorito es Nazim Hikmet.

No tengo un solo poeta favorito, sino, quizá, ocho. Pero sin duda alguna Hikmet se encuentra entre ellos. Creo que es porque en su poesía —y es algo que considero muy difícil de lograr—, se gana el derecho a decir «nosotros» y no «yo». Otro escritor, no poeta, que también logra lo mismo es Victor Serge. No sé si es muy conocido en España. Escribió un libro magnífico sobre la Guerra Civil y la Barcelona del 36 y tiene otro aún mejor, *El caso Tuláyev*, sobre la Unión Soviética y el estalinismo. Él era trotskista y murió asesinado por la KGB.

Es usted uno de los pocos autores que se ha preocupado del campesinado desde un punto de vista no nostálgico sino explícitamente político. ¿Cree que la izquierda ha descuidado el mundo rural?

Es una cuestión complicada. Cuando, hace treinta años, empecé a escribir sobre el campesinado, muchos de mis amigos, muy comprometidos políticamente y todos de izquierdas, me decían que estaba loco, que era demasiado joven para retirarme al campo. Pero si miramos ahora al mundo, y retomando lo que decíamos antes sobre los muros para mantener a los pobres separados de los ricos, ¿a quién nos encontramos del otro lado del muro? Precisamente a los campesinos o a personas que lo fueron y que ahora no tienen tierra. Uno de los fenómenos globales más importantes que está

Uno de los fenómenos globales más importantes que está teniendo lugar es la eliminación intencionada y planificada del campesinado.

teniendo lugar es la eliminación intencionada y planificada del campesinado. Se trata de un asunto político de primer orden que ahora muchos pensadores están empezando a comprender. El primero que me viene a la mente es el Subcomandante Marcos y los zapatistas. Marcos ha inventado un vocabulario completamente nuevo para hablar de la política mundial debido, en parte, a su preocupación por el campesinado. Y es bastante lógico que haya sido así porque el mismo Marx era un pensador eminentemente urbano, y pese a ser una persona de buen corazón, siempre se refiere al campesinado como a una clase que se ha quedado atrás, y a la que habría que salvar del pasado. Ésta es una de las principales lagunas del marxismo, aunque, sin duda, hay otras más...

Es curioso cómo el campesinado ha pasado de considerarse una fuerza social esencialmente conservadora a convertirse en una de esas «bolsas de resistencia», como usted las llama en *El tamaño de una bolsa*.

Sí, exacto. Esto me trae a la memoria un capítulo oculto de la historia soviética que supongo que no tardará en difundirse: durante el régimen soviético, hubo gente que intentó resistir la colectivización forzada del campesinado. Mantuvieron una lucha increíble que, al final, perdieron. Hay un libro magnífico, escrito por un economista ruso, Theodor Shanin, que cuenta todo lo que pasó durante las décadas de 1920, 1930 y 1940, un conflicto tremendo íntimamente relacionado con ese malentendido presente en la teoría marxista.

Hablando de marxismo, sus libros siempre me han parecido una ilustración de los distintos aspectos de la conocida frase de Marx «todo lo sólido se desvanece en el aire»...

Sí, tiene razón. No había pensado en ello y, la verdad, no tengo nada que añadir. Es muy cierto. En este tipo de entrevistas suele pasar que el entrevistado aprende del entrevistador...

El ruido habitual —pitidos, sirenas de ambulancias y coches de policía— de la confluencia de Gran Vía con Alcalá lleva ya un rato haciéndole echar miradas furtivas hacia la ventana. Enarca las cejas y me pregunta: «¿Qué pasa?». Cuando le digo que no pasa nada sonrío incrédulo. Insisto en que eso es «normal» y estalla en carcajadas, atónito ante el hecho de que alguien pueda vivir o trabajar en un lugar semejante.

Tengo entendido que cuando ganó el Booker Prize en 1972, con *G.*, donó la mitad del dinero del premio al movimiento Black Panther. ¿Entregaría hoy el dinero a alguna organización semejante o temería ser acusado de financiar el terrorismo?

Bueno, no creo que esa pregunta pueda plantearse como una disyuntiva. Por supuesto que existen hoy diversas organizaciones a las que daría dinero y por supuesto que sería acusado de financiar el terrorismo, pero eso no me detendría. En la época de los Black Panthers la palabra terrorismo no se usaba tanto, ni tampoco había una guerra contra el terror en marcha. Aunque lo cierto es que ya desde mediados del siglo XIX, quienes ejercían un poder excesivo e injustificado sobre la gran mayoría, cuando se encontraban con

una resistencia activa, los acusaban de terroristas. Y como escribí tras el 11-S —y no pretendo hacer una comparación, tan sólo un recordatorio—, las dos bombas atómicas lanzadas en Japón fueron propias de un ataque terrorista. No sólo porque crearon un grandísimo terror, sino también porque no eran estratégicamente necesarias. Pero, claro, los Goliats siempre han llamado terroristas a los Davides.

En el epílogo de *Un pintor de nuestro tiempo* dice que hoy en día no podemos imaginarnos el miedo que se sentía hace unas décadas ante la posibilidad de una guerra nuclear. Creo que tampoco podemos imaginar que hubiera expectativas fundadas de que se pudiera producir un cambio social radical. ¿Tenía usted por aquel entonces la esperanza de que algo así pudiera ocurrir?

Lo curioso es que, entonces, incluso fuera de un contexto explícitamente político, había una atmósfera de esperanza inusitadamente fuerte. Hará un mes aproximadamente vi la película de los Beatles *A Hard Day's Night*, de 1964. Ya la había visto en su momento, pero esta vez me ha parecido absolutamente extraordinaria, porque se podía percibir ese sentimiento de esperanza a lo largo de toda la película. Y no porque los Beatles fueran jóvenes entonces; tenía que ver con el momento que se estaba viviendo. En el Reino Unido éramos conscientes de que estábamos atravesando un gran momento, de que estábamos siendo partícipes de algo muy importante y quizás esa explosión de la esperanza fue fruto, en parte, de esa sensación, algo que resulta mucho más evidente ahora que entonces. Quizá para comprenderlo mejor habría que hacer una comparación con el momento actual, en el que la esperanza parece brillar por su ausencia. A principios de la década de los cincuenta, la gente tenía la sensación de que la historia cambiaba muy rápidamente: la derrota del nazismo, la desintegración de los imperios coloniales, los movimientos de independencia... También había cosas negativas, por supuesto, como el descubrimiento de las armas atómicas, pero la





cuestión es que todos esos acontecimientos tuvieron lugar en el transcurso de un lustro o de una década, lo que hacía a la gente tener la sensación de que un lapso tan breve contenía la posibilidad de un cambio enorme. En la actualidad, pese a la rapidez del cambio tecnológico, el sentido de cambio histórico se ha ralentizado muchísimo, se ha vuelto casi imperceptible. Así que ahora llegamos a la idea de paciencia, de paciencia histórica; tal vez deberíamos empezar a pensar en lapsos de cincuenta años o de un siglo en lugar de pensar en términos de décadas o lustros. Y esta situación, naturalmente, modifica la manera en que se expresa la esperanza. No sé si me estoy explicando bien...

Sí, creo que sí: está usted siendo, en cierto modo, optimista...

No, no. Veamos, la gente habla de optimismo y de pesimismo, y creo que son palabras un tanto delicadas... Hoy en día todo está basado en el mercado: de acuerdo a ciertos cálculos, ¿es éste un buen momento o un mal momento? La esperanza es algo muy diferente del optimismo, y querría subrayar esta distinción. Cuando se vive en un período de expectativas inmediatas, como en aquel momento, en el que parece que todo puede pasar, es fácil pensar en cómo las luchas políticas, las luchas por la justicia, podrían unirse en una sola lucha y lo cerca que podría llegar a estar la victoria. En un período a más largo plazo, ya no se trata de pensar en la posible victoria en esa lucha, sino de procurar compartir y de cooperar, de buscar una adecuación entre la gente que está luchan-

do ahora, entre sus experiencias. Lo que intento decir tiene mucho que ver con Spinoza, quien, por cierto, era un excelente pensador marxista. Spinoza dice que cuando se produce una respuesta adecuada a los acontecimientos que están teniendo lugar, en ese momento se toca lo eterno. Creo que la diferencia entre la época posterior a la II Guerra Mundial y la etapa actual reside en que entonces el programa de Marx estaba muy presente, mientras que ahora vivimos un momento en el que la visión y la percepción de Spinoza —a quien Marx debe muchísimo—, ha reemplazado ese sentido de programa. Y creo que eso modifica la naturaleza de la esperanza, aunque no la disminuye.

Al comienzo de *Un pintor de hoy* cita usted una frase de Gorki: «La vida siempre será lo bastante mala para que nunca desaparezca en el hombre el deseo de algo mejor». Pero, la manera de ser mala la vida, en estos momentos, ¿no consiste precisamente —al menos en parte— en haber pervertido nuestra capacidad de desear, en haber acabado con el impulso utópico?

Bueno, en primer lugar, no creo que la capacidad de desear tenga por qué estar conectada con la idea de utopía. La noción de utopía está íntimamente relacionada con la idea de que la lucha puede tener un final, puede desembocar en un lugar mejor. Sin embargo, y esto está más cerca de Spinoza, la lucha es interminable. Pero tiene razón cuando dice que la gente hoy en día ha perdido la capacidad de desear. Bueno, al menos eso es lo que intentan los medios de comunicación y quienes ejercen control sobre ellos, pero no sé hasta qué punto están teniendo éxito. Creo que la gente es más obstinada de lo que pensamos. Y creo que es muy importante que haya gente que hable, que exprese sus deseos, porque cuando alguien expresa un deseo o una esperanza, anima a la gente a buscar y extraer el deseo o la esperanza que llevan dentro y que han dejado de lado, pero que sigue allí. Y entonces todo sucede muy, muy rápido. Es contagioso.



John Berger con Marisa Camino

© CBA, 2007. Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento - No comercial - 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.