

John Berger

EL SENTIDO DE LA VISTA

Edición e introducción de Lloyd Spencer

Traducción de Pilar Vázquez Álvarez

Alianza Editorial

Título original: *The Sense of Sight*

Primera edición: 1990

Tercera edición: enero de 2026

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© John Berger and John Berger Estate, 1985

© de la traducción: Pilar Vázquez Álvarez, 1990

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1990, 2026

Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 979-13-7009-133-0

Depósito Legal: M-19859-2025

Impreso en España - Printed in Spain

A la memoria de Howe Bancroft

ÍNDICE

Listado de ilustraciones	13
A modo de prólogo a esta edición.....	15
Introducción, de Lloyd Spencer.....	19

Primera parte EL PÁJARO BLANCO

1. Autorretrato de Rembrandt.....	33
2. Autorretrato 1914-1918	35
3. El pájaro blanco.....	37

Segunda parte LEJOS DE CASA

4. El narrador	47
5. A las afueras de una ciudad extranjera	55
6. La comida y los modos de comer	67
7. Durero: retrato del artista	75
8. Una noche en Estrasburgo	85

9. A orillas del Sava.....	91
10. Cuatro postales.....	99
11. En el Bósforo.....	103
12. Manhattan.....	115
13. El teatro de la indiferencia.....	123

Tercera parte
DOS SUEÑOS

14. La ciudad de Sodoma.....	133
15. El diluvio.....	135

Cuarta parte
EL ABECÉ DEL AMOR

16. Pañuelo.....	141
17. Goya: la Maja, vestida y desnuda.....	143
18. Bonnard.....	151
19. El alfabeto del amor en Modigliani.....	161
20. El misterio de Hals.....	171

Quinta parte
LAS ÚLTIMAS IMÁGENES

21. En un cementerio moscovita.....	187
22. Ernst Fischer: un filósofo y la muerte.....	193
23. François, Georges y Amélie: réquiem en tres partes.....	211
24. Dibujado para ese momento.....	221
25. Lo no dicho.....	229

Sexta parte
LA «OBRA» DE ARTE

26. Sobre la bailarina de bronce de Degas.....	233
27. El momento del cubismo.....	235
28. Los ojos de Claude Monet.....	273
29. La «obra» de arte.....	283
30. La pintura y el tiempo.....	293

31. El lugar de la pintura	301
32. Sobre la visibilidad.....	309

Séptima parte
LA CARRETERA INACABADA

33. Cada día más rojas.....	315
34. Mayakovsky: su lengua y su muerte [con Anya Bostock].....	317
35. El secretario de la muerte.....	333
36. La hora de la poesía	341
37. <i>The Spike</i>	353
38. Vidas sicilianas.....	365
39. Leopardi	375
40. La producción del mundo	385
41. Lengua materna.....	393

Octava parte
EL 6 DE AGOSTO DE 1945

42. Hiroshima	397
43. De todos los colores.....	407
Fuentes.....	409

LISTADO DE IMÁGENES

1. *El jinete polaco*, Rembrandt van Rijn, Frick Collection, Nueva York
2. *Autorretrato*, Alberto Durero, Alte Pinakothek, Múnich
3. *Autorretrato*, Alberto Durero, Museo del Prado, Madrid
4. *Lot y sus hijas huyendo de Sodoma y Gomorra castigada por la cólera divina* (detalle), anónimo atribuido a Lucas van Leyden, Museo del Louvre, París.
Foto © Photo SCALA, Florencia
5. *El diluvio*, Alberto Durero, Kunsthistorisches Museum, Viena. Foto © Corbis/Cover
6. *Olimpia*, Édouard Manet, Musée d'Orsay, París
7. *Betsabé*, Rembrandt van Rijn, Museo del Louvre, París
8. *La gitanilla*, Franz Hals, Museo del Louvre, París.
Foto © Archivo Anaya/J. Martín
9. *Desnudo* de Franz Hals

Hiroshima: pinturas de los supervivientes, *Unforgettable Fire*, NHK, Tokio, 1977

10. *Cómo lo vieron los supervivientes*, Kazuhiro Ishizu
11. *En el puente de Aioi*, Sawami Katagiri

A MODO DE PRÓLOGO A ESTA EDICIÓN

Comenzó así. Hace unos diez años, Nella estaba en Moscú, en casa de unos viejos amigos rusos. Un día pasó junto a una tienda de objetos de segunda mano. Quizás el negocio se considerase a sí mismo una tienda de antigüedades. En aquella época la gente en Moscú vendía cualquier cosa que pudieran encontrar en los armarios de sus casas porque los salarios y las pensiones se habían venido abajo. Uno podía comprar las joyas de la familia en las esquinas de las calles. Para Nella, las tiendas de segunda mano de cualquier ciudad del mundo son tan irresistibles como los diccionarios. Ella entra para pasar las páginas. Esta vez encontró una pintura. Óleo sobre lienzo. Una pequeña naturaleza muerta de unos crisantemos rojos.

Lo compró. Firmado y fechado: Kleber, 1922. Costó menos que una canción. Bastante menos.

De vuelta en París, no sabía dónde colgarlo. No parecía quedar bien en ningún sitio. Aquí y allá se habían producido

pequeños desconchados en la pintura, del tamaño de granos de sal, y se podía ver el blanco del lienzo. Cuando Nella tiene alguna duda, espera a que desaparezca por sí sola. Normalmente así ocurre. Metió el cuadro en un saco de plástico negro y lo puso en el garaje junto a otros paquetes de ropa, libros y objetos indescriptibles olvidados por los que pasaban por allí. Antes de esconderlo me lo enseñó, y pensé: flores en un interior del siglo XIX, un sueño de cien años de antigüedad sobre un nuevo futuro, casi el mismo que el pasado, solo podía ser ruso. Los crisantemos estaban tumbados sobre una estrecha repisa. Detrás de ellos había un jarrón barnizado vacío. ¿Estaban a punto de colocarlos en este florero? ¿O los habían sacado de él, un poco demasiado pronto, para tirarlos? En cualquier caso, mejor dejarlo en el garaje.

Pasó el tiempo. Un día el garaje se inundó. Nella extrajo el cuadro del interior del saco y lo colocó en diversos rincones de las habitaciones principales de la casa. Se había desprendido más pintura, dejando a la vista más puntos de lienzo blanco. El daño era ya bastante más llamativo que la propia imagen.

«No soy capaz de tirarlo», dijo Nella la semana pasada.

Yo me descubrí respondiendo: «Intentaré repararlo. No se puede restaurar adecuadamente, está demasiado estropeado y yo no tengo los conocimientos. Solo puedo colorear los puntos blancos».

De modo que empecé. Mezclando los colores en un platillo blanco. Hacía muchos años que no utilizaba pintura al óleo. Cuando dibujo, empleo tintas o acrílico. Ningún otro color se mezcla como el óleo. Buscas una tonalidad pincelada a pincelada sobre el platillo y luego descubres si, al aplicarlo en el lienzo, el color se adecuaba o no a la «voz» que estabas buscando.

Había cientos de puntos blancos de pintura desconchada por cubrir. Carmesíes negruzcos para las flores en sombra.

Marrones de guitarra para la madera del cajón debajo de la repisa. Grises crustáceos para las paredes del rincón en el que estaba la repisa. Un indescriptible rosa magenta para los pétalos a los que les daba la luz. Todo sugería que se trataba de una habitación pequeña, probablemente, en 1922, con muchas personas viviendo en ella.

Perdí la noción del tiempo mientras cubría punto blanco tras punto blanco. Junto con esta pérdida de la sensación del tiempo, se redujo la sensación de mi propia identidad. Pincelada tras pincelada, tono tras tono, me estaba aproximando a una visión sistemática que pertenecía a un par de ojos que hasta entonces no eran los míos. Estos ojos estaban en otro lugar.

Yo estaba observando unas flores tiradas sobre una repisa en el rincón de una modesta habitación bajo la luz vespertina de un día de finales de septiembre del año 1922. La guerra civil había terminado. Sin embargo, fue un año de carestía general. Casi todos los puntos blancos están cubiertos.

Fui a ver el cuadro varias veces durante la noche. O, más bien, a ver el rincón de la pequeña habitación. No podía dejarlas así. Ni las flores de la repisa ni la pintura. Aún se podía ver dónde habían estado los puntos blancos. Picadas de viñetas. Tenía que devolverlas en mejores condiciones a esa tarde de finales de septiembre, antes de que llegase el temido frío del invierno.

Necesitaba pintar de forma más libre. Aunque no podía tratar la pintura como si fuese mía; era de Kleber. Más completamente suya de lo que antes podía imaginar. Si yo no era libre, la luz no volvería.

A la mañana siguiente de madrugada continué. Sentado con el lienzo encima de mis rodillas, y a mi lado, el platillo sobre la mesa. Hay unos versos de una poesía de Akmatova sobre el sentimiento de duelo que se refieren a un crisante-

mo aplastado por una bota en mitad de una acera. Estos versos fueron escritos veinte años después. Los crisantemos carmesíes de esta naturaleza muerta todavía son inocentes.

Pinto libremente, inspirado por el anhelo de lo que hay ahí sobre el lienzo. Descubro cómo en el rincón de una pequeña habitación la luz, al caer sobre dos retumbantes paredes y media docena de flores tiradas, es una especie de promesa que proviene de algún distante futuro inimaginable.

El trabajo está terminado. Ahí está, un cuadro de Kleber, 1922.

Un momento, por el momento, se ha salvado. Este momento tuvo lugar antes de que yo naciera. ¿Es posible enviar promesas hacia atrás?

John Berger
Quincy, Mieussy, 2006
Francia

[Traducción de Miguel Ángel Coll.]

INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX había una tradición según la cual los novelistas, los autores de cuentos e incluso los poetas ofrecían al público una explicación histórica de su obra, a menudo en forma de prólogo. Inevitablemente, una poesía o un relato trata de una experiencia determinada: cómo se relaciona esta experiencia con cambios a escala mundial es algo que puede y debe estar implícito en el propio escrito. Este es justamente el reto que plantea la resonancia de un idioma (en cierto sentido, cualquier idioma, como una madre, lo sabe todo); sin embargo, normalmente en una poesía o un relato no es posible hacer del todo explícita la relación entre lo particular y lo universal. Los que intentan hacerlo acaban escribiendo parábolas. De aquí el deseo del escritor de escribir una explicación *en torno* a la obra que ofrece al lector. La tradición quedó establecida en el siglo XIX precisamente porque fue un siglo de cambios revolucionarios en el que la relación entre el individuo y la historia se estaba volviendo consciente. La magni-

tud y la velocidad de los cambios en nuestro propio siglo son incluso mayores.

Así escribía John Berger al comienzo del «Postfacio Histórico» a su colección de relatos de experiencia campesina, *Puerca tierra*, la primera parte de la trilogía *De sus fatigas*.

En la actualidad John Berger es muy conocido por sus novelas y relatos, así como por sus obras de no ficción, entre ellas varios libros de crítica de arte y su trabajo con el fotógrafo Jean Mohr. A lo largo de su carrera John Berger también ha sido un activo ensayista, y ha escrito de forma periódica para un gran público. Este aspecto concreto de su escritura es el que presenta este libro.

Este es su quinto volumen de la colección de ensayos y es el que abarca el período más extenso, el de mayor variedad en los tipos de escritura y en los asuntos que trata. Inscrito en las preocupaciones de su obra más reciente, permite que uno tenga una percepción de la evolución de sus escritos. Representativo del John Berger ensayista, arroja luz sobre los impulsos que subyacen a gran parte de su obra en otros medios expresivos y en otros géneros. El amor y la pasión, la muerte, el poder, el trabajo, la experiencia del tiempo y la naturaleza de nuestra historia actual: no solo los numerosos temas que se encuentran en este libro son importantes como focos que iluminan la obra de John Berger, sino que también constituyen urgentes preocupaciones contemporáneas. Seleccionar y ordenar el material fue relativamente sencillo. Presentarlo no lo es tanto.

Recuerdo bien mi asombro la primera vez que me senté a trabajar con John Berger. Él me había invitado a pasar una semana hablando de fotografías y de su largo ensayo sobre la fotografía («Appearances», en *Another Way of Telling*). Yo había llegado pertrechado con comentarios detallados sobre la primera versión del ensayo. Descubrí que podía referirme de

forma fácil y segura no solo a escritores como Walter Benjamin y Susan Sontag, que habían influido claramente en el ensayo, sino también a los propios escritos anteriores de John Berger acerca de la fotografía.

Lo que significó una sorpresa fue precisamente lo inútil que resultó esta facilidad académica fundamentalmente lingüística, pues la naturaleza y la intensidad de la concentración de John Berger me asombraron y me proporcionaron una especie de enseñanza instantánea. Casi en seguida comprendí que mientras que yo había enfocado todo el ejercicio como si el problema consistiese en hacer que estas diversas afirmaciones y análisis (que ya me habían demostrado su poder de aclaración y explicación) simplemente fuesen coherentes unos con otros e hiciesen avanzar el razonamiento, para John Berger, incluso en una etapa tan avanzada del proceso de escritura, lo que importaba era lo que podía *verse*, lo que podía leerse a partir de las propias apariencias, casi con exclusión de las palabras y las formulaciones conocidas. Estas últimas, claramente, las había dejado de lado: incluso las frases del ensayo en las que habíamos estado trabajando casi fueron olvidadas. Las palabras que importaban eran las que nos suscitaban lo que podíamos ver. El punto de interés estaba únicamente en las imágenes y las apariciones, en las fotografías que había sobre el escritorio y ocasionalmente en los mundos que aparecían a través de la ventana abierta.

La afinidad entre esta disciplina, que ahora evidentemente se da en John Berger de forma habitual y en gran medida inconsciente, y los métodos filosóficos de los primeros fenomenólogos no es accidental; en sus escritos hay muchos indicios de la influencia de esa tradición en la filosofía europea. Pero Berger sin duda debe menos a cualquier enseñanza filosófica que a su propia pasión temprana por la pintura y el dibujo y a la inclinación que durante toda su vida ha sentido

hacia las artes visuales. Es apropiado tomar prestada su propia taquigrafía y decir que con John Berger ver es realmente lo primero. Y a pesar de la carrera literaria que ha desarrollado, y de los niveles de complejidad y abstracción presentes en su obra escrita, hay un sentido en el que *ver*, percibir e imaginar han conservado su primacía como forma de comprender el mundo.

John Berger nació en Londres el 5 de noviembre de 1926. Una especie de exilio interior comenzó para él cuando lo enviaron a un instituto que le resultó aborrecible. Algo que su precoz lectura de los clásicos anarquistas no haría más que reforzar. A los dieciséis años, y en gran parte contra los deseos de su familia, dejó el instituto para ser un artista. Sus estudios en la Central School of Art fueron interrumpidos por la guerra. Rechazó el grado de oficial al que se esperaba que accediera y pasó la guerra como soldado raso y luego como cabo lancero. Eso significaba vivir con hombres de clase obrera en una especie de proximidad que normalmente no es posible para nadie de su origen. Resultó ser una influencia decisiva. Cuando abandonó el ejército, se matriculó en la Chelsea Art School y empezó a implicarse en la política del momento.

Explorar las relaciones entre el significado visual y el verbal, entre las palabras y las imágenes, ha sido una preocupación recurrente en la obra de John Berger. Pero antes de que empezara a explorar sus interrelaciones, experimentó una especie de lealtad dividida. Siendo un muchacho pintaba cuadros y escribía poesías y relatos en igual proporción. Mientras aún estaba en la escuela, esto dotaba a su pintura de una cualidad literaria, anecdótica, y confería a sus escritos una preocupación por la descripción visual. Siguió pintando después de abandonar la escuela y realizó una serie de exposiciones con éxito. Incluso hoy todavía dibuja. Pero empezó a ganarse la vida hablando sobre arte y más tarde

escribiendo crítica de arte. La escritura se convirtió en su principal vehículo, su propio medio de comunicación, pero en cierto sentido su realidad fundamental y sus intereses más constantes eran visuales.

En 1952 se convirtió en el crítico de arte del *New Statesman*, labor que desempeñaría durante diez años. Con la franqueza de sus opiniones políticas y su sensibilidad hacia los procesos mismos de la pintura pronto se estableció como uno de los críticos más conocidos y más controvertidos. Tras un decenio siendo el único crítico de arte marxista de Gran Bretaña que escribía de modo regular para un gran público, Berger abandonó su país para siempre. Más o menos al mismo tiempo se libró definitivamente de tener que expresar todo lo que pensaba o sentía en términos de crítica de arte.

Arte, política y exilio son los principales elementos de su primera novela, *Un pintor de nuestro tiempo* (1958), que se inspiró en las diversas amistades que había entablado con artistas emigrados que vivían en Londres, la mayoría de ellos exiliados de Europa Oriental y Central. Janos Lavin, el principal personaje de la novela, es un pintor profundamente político, que vive y sueña la herencia del modernismo y reflexiona sobre los imperativos de un nuevo y crítico realismo necesario tanto en el arte como en el pensamiento socialista. Al final de la novela desaparece de Londres, atraído de nuevo a su Hungría natal por los sucesos de 1956, dejando incluso a aquellos que lo conocen de manera más íntima (su esposa, el escritor de la novela, y sus lectores) en la más total incertidumbre sobre qué serie de acciones habrá emprendido o qué puede haber sido de él. Una novela que demostraba de forma tan convincente la intratable complejidad de las realidades políticas no era probable que hallase una favorable acogida en el polarizado clima de la guerra fría solo dos años después de la invasión de Hungría. Tan violentos fueron los ataques que

sufrió el libro desde la derecha y la izquierda que sus editores lo retiraron discretamente tan solo al cabo de unas semanas. Hoy pocos cuestionarían su sabiduría e integridad.

La lucha para consolidar la herencia del modernismo en nuevos contextos sociales y políticos constituye la base de dos importantes estudios sobre sendos artistas, uno bajo el comunismo y el otro bajo el capitalismo, que vinieron a continuación: *Éxito y fracaso de Picasso* (1965) y *Art and Revolution. Ernst Neizvestny and the role of the artist in the U.S.R.R.* (1969). De este período, y demostrando con ejemplos el flexible y trascendental enfoque marxista, se reproduce aquí el ensayo seminal «El momento del cubismo» (1966-1968) como pieza central de la parte dedicada a «La obra de arte».

Pero la obra de Berger que sin duda tuvo un efecto más extendido sobre el estudio de las artes visuales fue la serie de televisión de la BBC y el libro que salió de ella, *Modos de ver* (1972). Hito crucial en la difusión de un enfoque histórico y materialista del arte, *Modos de ver* aparece en un gran número de listas de lecturas. Sigue siendo una de las declaraciones más sucintas y estimulantes sobre el papel social de las tradiciones dominantes en el arte occidental, y sobre el condicionamiento ideológico y tecnológico de nuestros modos de ver tanto el arte como el mundo.

Como obra maestra polémica, *Modos de ver* se presta a erróneas lecturas superficiales, e incluso algunas de las personas a las que más ha influido han encontrado difícil conciliar sus contundentes argumentos con el enfoque que John Berger utiliza en sus muchos ensayos sobre determinados maestros y pinturas concretas. Cuando examina la obra de Rembrandt o Hals, de Monet o Van Gogh (como en algunos ensayos de esta colección), no le preocupa cortar de raíz los elementos de ideología de clase y limitación histórica. Con frecuencia se hace uso de información histórica y biográfica

precisa, pero de lo que se trata es de aprender a partir de las propias pinturas.

Uno de los capítulos de *Modos de ver* trata sobre las mujeres como objetos visuales. Su argumentación se convirtió en un hito dentro del análisis feminista del arte y los medios de expresión. Los dos libros anteriores sobre Picasso y sobre Neizvestny contenían importantes pasajes sobre la fuerza de la pasión sexual, su naturaleza elemental y sus posibilidades liberadoras. Estas dos perspectivas fueron puestas en tensión en la novela *G* (1972), que narra, entre otras cosas, la obsesión sexual de su protagonista, G. En este libro los ensayos incluidos en la parte titulada «El abecé del amor» exploran las experiencias concretas de amor y pasión de una serie de artistas, y el ensayo «Una noche en Estrasburgo» recoge algunos pensamientos sobre la pasión que Berger apuntó mientras trabajaba en el guion cinematográfico de *Le Milieu du Monde*.

G finaliza en Trieste, descrita como el punto nodal en el cual se unen regiones desarrolladas y subdesarrolladas. Entre los muchos premios que ganó la novela estuvo el más importante galardón literario de Gran Bretaña, el Booker McConnell. En su discurso de aceptación, Berger denunció a la Broker McConnell Corporation con sus plantaciones de caña de azúcar y entregó la mitad del dinero del premio a grupos revolucionarios de las Indias Occidentales opuestos al neocolonialismo del cual formaba parte la sociedad Broker. La otra mitad del premio la dedicó a financiar *A Seventh Man* (1975), un libro sobre la experiencia de once millones de trabajadores migratorios europeos y sobre los mecanismos económicos que se alimentaron de sus aspiraciones personales y garantizaron el subdesarrollo activo de los Estados de la periferia de Europa.

Al exponer en términos gráficos y exhaustivos la naturaleza de la explotación a la que eran sometidos los trabajadores

migratorios de Europa, *A Seventh Man* planteaba importantes problemas a las ideologías marxistas oficiales o a las políticas particulares de determinados partidos y pequeños grupos de oposición. Le recordaba al marxismo sus reivindicaciones de ser una perspectiva universal investida con las esperanzas de toda la humanidad, y no simplemente un arma y un conjunto de tácticas a través de las cuales algunos grupos concretos (aunque no los más aventajados) podían favorecer sus propios intereses particulares.

Desde entonces Berger ha presentado otra cuestión que es una advertencia preocupante: el controvertido problema de los campesinos como clase social. Ha hecho esto en un momento en que el tradicional estilo de vida campesino está experimentando en todo el mundo una rápida y a menudo violenta transformación.

Actualmente, John Berger vive y trabaja en una diminuta aldea campesina de los Alpes franceses. Se le acepta como un extranjero bienvenido a la comunidad y para muchos se ha convertido en un amigo particularmente querido. Su don para contar historias se reconoce y aprecia, y, en los últimos diez años, se ha desarrollado enormemente.

En 1935 Walter Benjamin escribió un ensayo muy importante titulado «El narrador», que claramente influyó en la obra de John Berger. Benjamin distingue dos tipos tradicionales de narradores: el sedentario labrador del suelo y el viajero, alguien que ha venido desde lejos. En varias ocasiones, estando con John Berger en su casa alpina, he visto a representantes de ambas clases juntos en la mesa.

No es posible formular todas las maneras en las que la propia evolución de Berger conduce a, y se ve influida por, la experiencia campesina. Para señalar solo un aspecto importante: el campesinado ha conservado un sentido de la historia, y una experiencia del *tiempo*, opuestos a los propagados

por el capitalismo industrial. En los términos de Berger, no es la revolución marxista o proletaria la que desempeña el papel de destruir la historia, sino el propio capitalismo, que tiene un interés en cortar cualquier vínculo con el pasado y orientar todo el esfuerzo y la imaginación hacia aquello que todavía no ha tenido lugar.

Los campesinos no son ajenos a la explotación o la alienación, pero son menos susceptibles a ciertas clases de autoengaño. Como el esclavo en la conocida dialéctica de Hegel sobre el amo y el esclavo, permanecen en contacto más estrecho con la muerte y con los procesos y los ritmos elementales del mundo. Con el trabajo de sus propias manos producen y ordenan su mundo. En sus anécdotas y relatos, incluso en el cotilleo, tejen su propia historia según las leyes de la rememoración. Ellos saben quién es el que se beneficia del progreso y mantienen vivo el sueño, a veces silencioso o secreto, de un mundo totalmente diferente. John Berger ha demostrado qué es lo que hay que aprender de ellos.

El narrador presta su voz a la experiencia de otros. El ensayista se presta él mismo a la ocasión o asunto específicos sobre los que escribe. La propia carrera y la evolución de John Berger forman un contexto en el que se pueden comprender los escritos aquí reunidos. Pero la razón para aprender más *sobre* John Berger es para aprender *de* él de forma más eficaz, aprender más sobre las diversas cuestiones urgentes y las muchas preguntas difíciles que plantea.

Como sucede con la mayor parte de las colecciones de escritos de esta clase, este libro debe parte de su contenido al azar y las circunstancias. Cuando consideraba el material que iba a incluir en él, tuve que respetar restricciones bastante incidentales y externas: por ejemplo, muy pocos de los textos incluidos han aparecido en colecciones previas. Sin embargo, los escritos seleccionados se organizaron ellos solos de forma bastante

clara en un sencillo orden bajo un puñado de encabezamientos: el viaje y la emigración, los sueños, el amor y la pasión, la muerte, el arte como actividad y artefacto, y la relación entre el trabajo con el lenguaje y la labor física que produce y reproduce el mundo. Estos sencillos agrupamientos tenían la ventaja de permitirme situar unos junto a otros escritos de una naturaleza más general y de mayor alcance y textos que son muy específicos y limitados en los objetos inmediatos o cuestiones que tratan. Así, la disposición de los escritos en el cuerpo de esta colección pasa por alto la cronología (las fechas se pueden consultar en la lista de fuentes en la página).

El interés por las obras de arte, por la obra que *hace* el arte, y la obra por la cual se produce el arte, proporciona un foco natural a cualquier colección de escritos de John Berger. El interés por la narración, y por el lenguaje, es un interés más global y más difuso en la vida de John Berger y por tanto en esta obra. La sección titulada «Lejos de casa» introduce los temas del viaje, el exilio y la emigración; «La carretera inacabada» hacia el final de esta colección prolonga estas reflexiones. Todos los textos de «El abecé del amor» muestran a John Berger atento a las obras de arte, y a la pintura en particular. Diversos medios de expresión y circunstancias muy diferentes convergen en los cuatro ensayos sobre la muerte, las «Últimas imágenes»; en cada uno está claro que los muertos no solo pertenecen al pasado (nunca son los muertos quienes entierran a los muertos), sino también al presente y al futuro.

Al recopilar este libro, he pensado que también puede leerse como una narración, o, más bien, que puede funcionar, como texto en conjunto, como una narración.

Berger escribió una vez:

«El relato no depende en última instancia de lo que se dice, de lo que nosotros, proyectando en el mundo algo de nuestra propia paranoia cultural, llamamos su *trama*. El rela-

to no depende de ningún repertorio establecido de ideas y costumbres: depende de su avance sobre los espacios. En estos espacios yace el significado que confiere a los acontecimientos. La mayor parte de este significado procede de las aspiraciones comunes a los personajes y al lector.

»La tarea del narrador es conocer estas aspiraciones y convertirlas en los avances mismos de su propia narración. Si hace esto, el relato puede seguir desempeñando un papel importante allí donde la aspereza de la vida sea tal que las personas decidan reunirse para intentar cambiarla. Entonces, en los espacios silenciosos de su relato, pasado y futuro se combinarán para acusar al presente».

Lloyd Spencer
Manchester, 1985

[Traducción de Miguel Ángel Coll.]

