

**LA ESCRITURA DE LA IMAGEN EN *PHOTOCOPIES* DE JOHN BERGER****The writing of image in John Berger's *Photocopies*<sup>1</sup>**

**Autor:** Izaskun Arrese<sup>2</sup>

**Filiación:** Universidad de Barcelona, Barcelona, España

**Correo:** [iarresor8@alumnes.ub.edu](mailto:iarresor8@alumnes.ub.edu)

**Resumen**

El escritor británico John Berger establece en su obra un diálogo constante entre la literatura y las demás artes. Sus textos ensayísticos y ficcionales se hacen eco de esta problemática, particularmente de aquella que tiene que ver con el vínculo entre imagen y texto. En esta línea se ubica *Photocopies*, un volumen de relatos donde se emplea la ékfrasis para captar instantes y fijarlos en una imagen. El autor emplea recursos como la descripción o la focalización que le permiten crear fotocopias de diversos personajes y situaciones; de este modo, los preserva para la posteridad.

**Palabras claves:** imagen, ékfrasis, representación, John Berger, *Photocopies*

**Abstract**

The British writer John Berger establishes in his work a constant dialogue between literature and the other arts. His essays and fictional texts echo this problem, particularly the one concerning the link between image and text. *Photocopies* follows this line, it is a volume of stories where ekphrasis is used to capture moments, depicting them in an image. The author uses narrative devices as description or focalization, which allow him to create portraits and landscapes-or copies-of various characters and situations, thereby preserving them for posterity.

**Key words:** image, ekphrasis, representation, John Berger, *Photocopies*

La obra de John Berger ilustra ejemplarmente la relación que se puede establecer entre la literatura y otras artes. En su trabajo como crítico ha reflexionado constantemente sobre el tema. Dentro del panorama de la literatura contemporánea, Berger interesa por su calidad de artista múltiple: a su trabajo de pintor, se suma una obra escrita que incluye ficción y guiones de cine. En esta ocasión, se ha elegido como objeto de estudio una obra que casi

no incluye imágenes, pues el análisis se centrará en la capacidad de las palabras de crearlas.

El vínculo entre imagen y texto será estudiado en los relatos que forman la obra *Photocopies*, según el concepto de écfrasis. Este se entenderá en un sentido estricto como el intento de las palabras de imitar un objeto de las artes plásticas, pero también más ampliamente como la capacidad de las palabras de recrear una imagen visual cualquiera<sup>3</sup>. Bajo este principio, los textos del volumen intentan capturar momentos y extraerlos de un tiempo-espacio concreto para fijarlos en el instante de una reproducción que los trasciende. El resultado se consigue a partir de diversos recursos narrativos como la descripción, la espacialización del tiempo y la focalización. El estudio de estos elementos no excluye la existencia de otros, pero su concreción en el texto de John Berger es decisiva para lograr la imagen ecfástica.

Se analizarán, además, otros dos aspectos del contenido que no están directamente ligados a la écfrasis, pero sí al carácter visual que traspasa todos los relatos: el metadiscurso y la importancia del mirar. El mundo del arte aparece tematizado en prácticamente cada uno de sus aspectos. Además, el lector que conoce la obra ensayística de Berger, ya sabe que este ha reflexionado en torno a la mirada a lo largo de toda su carrera. Las páginas de *Photocopies* son un espejo de la actividad representacional y casi todos los relatos que conforman el volumen son una puesta en abismo del trabajo creador. De esta forma, se produce una duplicación o multiplicación de su estructura esencial.

John Berger: artista múltiple

La obra de John Berger es vasta e interdisciplinaria. Abarca su labor como pintor, guionista de cine, crítico de arte y escritor: el pincel, la cámara y la pluma han sido indistintamente a lo largo de los años sus herramientas de trabajo y motivo permanente de reflexión. No resulta extraño, por lo tanto, que en sus producciones se manifiesten entrecruzamientos de disciplinas y que por este mismo motivo, sea difícil encasillarlo en generaciones o movimientos.

En cada ámbito en el que se ha desempeñado, Berger demuestra interés por la relación entre la percepción de la obra de arte y la experiencia, a las que no concibe de manera independiente, sino desde el diálogo constante que se da entre ellas. Uno de los libros en que aborda este asunto es *Modos de ver* (1972), constituido por ensayos con dos tipos de formatos: unos que combinan texto e imágenes y otros puramente visuales que incluyen pinturas y fotografías. En este volumen el autor habla sobre el mirar, acción que considera vital para la inserción de los sujetos en el mundo, con incidencia directa en el establecimiento de las relaciones humanas. La naturaleza recíproca de la visión es más importante que la del habla: “muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafórica o literalmente, ‘ves las cosas’, y un intento de descubrir cómo ‘ve él las cosas’” (Berger *Modos de ver* 15).

Plantea una mirada dialógica sobre la realidad y la aplica a su trabajo; sus libros de ensayo incluyen relatos de ficción y poemas, y por otra parte, sus cuentos están acompañados de reflexiones o imágenes. Tal característica, según Marcos Mayer, va más allá de una mera ambición vanguardista: “es el resultado de poner en paralelo una serie de concepciones acerca de la experiencia, la función del arte, la literatura y la cuestión social que hacen que

esa mezcla de géneros termine por ser necesaria” (17). A Berger, la forma le interesa porque va asociada a un contenido específico que busca el modo de ser expresado:

Algunos temas demandan la prosa analítica, otros la poesía, otros exigen actores en un escenario. Probablemente, lo que me hace más feliz es dibujar porque me olvido absolutamente de todo, excepto de eso que está ahí frente a mí. Sólo cuenta aproximarse más y más y el proceso está todo allí, es inmediatamente visible. La escritura en cambio no sólo se extiende en el tiempo sino también en el espacio: páginas y páginas a las que hay que volver una y otra vez. La concentración en el dibujo, por el contrario, excluye cualquier extensión (Speranza, párr.1).

Además de remarcar su predilección por la pintura, Berger establece una distinción entre las dos artes que es justamente la que intenta “subsannar” en sus textos: usando el modo pictórico, crea la impresión de que no existe el transcurso temporal. El vínculo entre texto e imagen ha sido trabajado en libros como *Otra manera de contar* (2007) junto al fotógrafo Jean Mohr, pero su estudio no se incluirá aquí, pues como explica Ralf Hertel (2005), los libros de Berger que incluyen fotografías no buscan transformarlas en narraciones verbales, sino estructurarlas de tal modo que ellas mismas parezcan narrar. El eje de este trabajo estará en las posibilidades de la écfrasis, es decir, en la capacidad de la literatura de crear imágenes a partir de las palabras.

En *Photocopies* (1996)<sup>4</sup>, emerge la estructura ecrástica. Según Hertel la gran mayoría de los relatos se articulan a partir de una configuración triple de *descriptio*, *narratio* y un final que vuelve a *descriptio*: “Berger begins by verbally painting a scene, enlives it by introducing narrative elements before ultimately returning to the painted opening scene” (58). Hay un juego con la ambivalencia de la écfrasis que permite de un lado transformar escenas visuales en flujo narrativo y, de otro, congelar o enmarcar la corriente de palabras en escenas visuales.

### *Photocopies*

Berger recurre a la palabra “fotocopias” para establecer el carácter representacional de sus narraciones: equivalen a la transcripción escrita de una imagen. La textualidad, por lo tanto, está relacionada también con la fotografía y la pintura. Este vínculo es evidente en *Photocopies*; la creación y el arte son temáticas importantes y presentes en casi todas las páginas. Por un lado, aparecen aquí muchos personajes ligados al mundo artístico que dialogan y problematizan sobre su actividad. Por otra parte, el autor narra pintando y utiliza recursos como la descripción, la focalización y la espacialización del tiempo para provocar en el lector la sensación de estar frente a una pintura y no frente a un relato. Las imágenes construidas rompen con la continuidad temporal y, al representar momentos más que acciones, dan la sensación de estar ajenas al tiempo, como si nada transcurriese. La temporalidad parece haberse detenido y solo es visible a través de su huella en el espacio.

En estos relatos prácticamente no hay acciones, la mayoría son historias sobre gestos mínimos y fugaces. Berger fija a través de las palabras aquellos instantes que tradicionalmente han sido preservados por la pintura y la fotografía. Por esto, los títulos de estos veintinueve relatos recuerdan a cuadros más que a narraciones: “Mujer con un perro en el regazo”, “Joven con la mano en la barbilla”, “Ramo de flores en un vaso”, etc.

Ya Hertel definió el estilo escritural de los relatos de *Photocopies* como escritura ecfrástica: “His very short texts do not describe paintings or sculptures but through their style, their implicit connotations, and their structure turn into verbal art objects themselves” (57). Berger se aproxima a sus protagonistas como si estos fuesen los personajes de una pintura, describe el exterior físico y aspectos superficiales como el timbre de voz o la postura, y a partir de ellos conjetura sus biografías. En este proceso, cada texto se transforma en una fotocopia que emula lo visual. Marcos Meyer cree que “los relatos de Berger poseen ese peculiar ritmo del minuto de vida que transcurre y se detiene, como si se tratara de una sucesión de cuadros narrados” (55).

Para conseguir esta sensación de visualidad, dice Hertel, el autor sitúa a sus personajes en una situación de espera, ya sea en la cama de un hospital, posando bajo un árbol durante los minutos que una cámara antigua se demora en hacer una fotografía, sentados a la mesa durante una placentera comida que se alarga por horas o pensando y observando el paisaje en la choza vacía de una montaña. Otro de los recursos que contribuyen a la écfrasis es el tránsito continuo entre el pasado y el presente dado por los recuerdos que interrumpen constantemente la narración.

En toda la obra de Berger se da un diálogo entre los géneros y este aspecto también aparece en *Photocopies*, que es un volumen donde el ensayo y la ficción se van entrelazando. Sobre este aspecto reparó Amy Johnson: “Whatever the fictional component of these stories, it is hidden from the reader by a semblance of memoir; all are first-person narratives, sometimes explicitly claiming Mr. Berger’s identity” (Johnson, párr.6). Marcos Meyer sigue la misma línea al señalar que el libro es una suerte de memorias de viaje, pues cada encuentro ocurre en un lugar distinto y a partir de un traslado de alguna de las partes involucradas. Este movimiento lo ve plenamente ligado a la imagen: “Por un lado, una mirada móvil, por el otro una inmovilidad que puede verlo todo. Se puede decir que esta especie de nomadismo inmóvil, primero forzado y luego elegido, forma parte constitutiva de la forma artística que ha elegido para sus reflexiones: la pintura” (19).

Los relatos involucran directamente al autor a través del viaje y la experiencia. De alguna forma, cree Meyer, es el desplazamiento por el espacio el que señala el itinerario de miradas que encuentra Berger en su ruta, y no los personajes los que dictan el recorrido. No tiene un programa definido, debe estar siempre alerta en espera de que la experiencia ocurra. Por lo tanto, los encuentros están sujetos al azar, y son parte de momentos que no pueden repetirse, al menos no de la misma forma. Tal particularidad es justamente la que motiva estas fotocopias.

Si bien el lenguaje del libro es fundamentalmente descriptivo, también tiene cabida el discurso directo, el cual se emplea para subrayar la naturaleza recíproca de la visión, la interacción entre ver y ser visto. Lo que predomina es, sin embargo, la descripción, que permite fijar la atención en detalles como el ojo visco de una chica o las manos agrietadas de un campesino. Al enfocarse en momentos específicos, los relatos se convierten en algo así como emblemas literarios de vidas individuales y el resultado es que “by appropriating this visual strategy for his verbal snapshots, though, Berger’s literary style moves towards that of painting” (Hertel 58). Este ir más allá, está dado porque el autor consigue que el pasado y el futuro de sus retratados aparezcan reunidos en una imagen.

La captura del instante

Las fotocopias del autor buscan inmortalizar ciertos recuerdos para la posteridad. Este anhelo contradice la temporalidad de la escritura, más aún cuando los recursos no pueden provenir más que de la narratología. Con el fin de conservar el instante en un presente perpetuo, debe trabajar con las nociones de espacio y tiempo como si fueran un solo constructo. A través de una especial configuración del cronotopo crea el mencionado efecto de inmovilidad que el flujo temporal de la escritura se empeña en contradecir. De esta forma, fractura la cronología inherente a toda narración y la fragmenta, como no es posible hacer en la realidad, con el objetivo de extraer un instante o una imagen.

Así ocurre, por ejemplo, en “A Woman and Man Standing by a Plum Tree”, donde uno de los personajes toma una fotografía con una cámara antigua: “The two of us stood there facing the camera. We moved of course, but not more than a plum tree did in the mind. Minutes passed. Whilst we stood there, we reflected the light, and what we reflected went through the black hole into the dark box” (7). Durante unos minutos el tiempo se espacializa y aun cuando sea una mera ilusión, la cámara intenta captar un instante de inmovilidad. El texto no incluye el momento en que la cámara toma la fotografía, concluye en los instantes previos. Es un relato inacabado y esta inconclusión, o más bien, el aspecto de *non finito* - como en las esculturas de Miguel Ángel-, contribuye a transmitir la sensación de un tiempo que es siempre igual, algo así como un eterno presente.

En el texto que relata el encuentro con el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, “A Man Begging in the Métro”, se reflexiona en torno al instante decisivo en que se captura una imagen fotográfica; el cual se pierde para siempre si no se aprehende oportunamente. La descripción que se hace del fotógrafo es totalmente cronotópica: “I watch him. He is eighty-six and he looks much younger, as if he had a special contract with time passing” (67). Como quien vende su alma al diablo por la eterna juventud, Cartier-Bresson parece haber conseguido que el tiempo no pase y que los años no se noten. Tras el encuentro, Berger-personaje toma el metro y ve a un hombre que pide dinero en los vagones. Esta postal urbana despierta su deseo por retratar, el cual es impulsivo y no reflexivo. Es un gesto que aunque espontáneo, requiere estar mirando, en actitud alerta, como se dijo antes. En el transcurso de esta escena piensa:

I suddenly glanced towards the door, expecting him to be there with his Leica. This gesture of mine was instantaneous and without reflection. Photography, he once wrote in his maternal handwriting, is a spontaneous impulse which comes from perpetually looking, and which seizes the instant and its eternity (75).

En “A Young Women Wearing a Chapka”, se da un instante de atemporalidad cuando el narrador confiesa que le resulta imposible decidir si la figura que aparece en una fotografía tomada durante las revueltas de la crisis constitucional rusa de 1993 es una niña o una abuela: “(At historic moments, two, three, even four generations are sometimes compressed and co-exist within the lived experience of a single hour. Those who believe that history is finished have forgotten this)” (156). Esta compresión temporal que logra la fotografía está dada por el lazo histórico que liga la causa de la muchacha a la de muchos otros que lucharon antes que ella. La historia une a los sujetos, a su pasado y su presente, incluso puede hacerles vislumbrar el futuro; las imágenes permiten captar esta simultaneidad.

La mirada móvil

En *Photocopies* hay una tendencia a mostrar detalles, la mayoría de las veces inusuales, de las personas, los objetos y las situaciones; en otras ocasiones, en cambio, se presenta el panorama global de un paisaje. Casi siempre la mirada es móvil y permite al narrador el tránsito entre espacios interiores y exteriores. La focalización funciona aquí como si el narrador se situase tras el lente de una cámara y pudiera realizar acercamientos a los objetos para que el lector note detalles que de otra manera pasaría por alto, también le permite mostrar lo que ve desde la distancia.

Es fundamental para la focalización, que el narrador pueda tener acceso a una panorámica privilegiada. No extraña entonces la fascinación que parece sentir Berger por los espacios en altura, ya sea una habitación situada en los últimos pisos de un edificio o una choza ubicada en una montaña. Estos lugares permiten una vista panorámica y libertad de movimiento para posar la mirada en objetos y personas.

En "A Woman on a Bicycle" la mirada del narrador va situándose por distintos rincones de una cocina. Primero, se fija en la ventana: "The bulbs in their bowl on the kitchen windowsill are putting out shoots" (61); en el párrafo siguiente se ha movido a otro lugar "In the kitchen cupboard there's a home-made honey cake which she also sent" (61). Una tercera vez se desplaza: "On the table are some African toffees" (61). La voz principal va cambiando su objeto de descripción a lo largo de los párrafos y así se pueden ver por separado los bulbos, el pan y los caramelos, cada uno encuadrado en un lugar distinto. En vez de mostrar el panorama completo, se lo disecciona y se lo da a conocer por partes.

En "A Painting of an Electric Light Bulb", se describen los cuadros de un artista checo llamado Rostia que pinta siempre lámparas de metal iluminando un paisaje: "But on each canvas the arena of their light was a different but vast landscape. A landscape where? Not mid-European, not French, not Celtic. Just a stretch of land somewhere on the surface of the earth, lit by two, three, or four bulbs, illuminating together like a family" (117). Aquí la focalización funciona de otra manera, pues consiste en dejar la cámara quieta y modificar el paisaje. El ejercicio tiene que ver en este caso con experimentar con la luz y su incidencia en los espacios.

#### Sobre el mirar y el hacer ver

Para Berger el acto de mirar es fundamental como conformador de la existencia humana. Los títulos de algunos de sus textos teóricos son un claro indicio: *Ways of Seeing* o *About Looking*. En *Photocopies* se habla constantemente de la relevancia de la mirada y su implicancia en diversos ámbitos de la vida.

Los personajes del texto suelen ser individuos silentes, o al menos Berger no los representa en un momento en que estén hablando. En cambio, los muestra cuando están mirando o siendo objeto de miradas. Hay una tendencia a incluir personajes con gran capacidad de observación, ermitaños, gente solitaria o artistas. Casi en todos los relatos el narrador repara en los ojos de sus retratados y los describe tanto en aspectos formales, como psicológicos: "Her eyes are unexpectedly light and they are blue" (16), "Her left eye sometimes wanders, to become a fraction displaced" (37), "I imagine, the knowledge of that risk was in his eyes" (95).

En relación con la importancia del mirar, es fundamental el texto sobre Cartier-Bresson, "A Man Begging in the Métro". La descripción de los ojos del fotógrafo es más detallada que la

de otros relatos: “It’s hard to watch his eyes without feeling you’re being indelicate. They’re totally exposed –not through innocence, but through an addiction to observation. If eyes are windows on the soul, his have neither panes nor curtains, and he stands in the window frame and you can’t see past his gaze” (67). Mirar a los ojos de quien está siempre mirando es una acción sumamente indiscreta, quizás más para el observador que para el observado. Así lo sugiere la última frase, pues da la idea de que quien observa a Cartier-Bresson será siempre descubierto, jamás se lo podrá ver sin que él se dé cuenta. Más adelante, se comenta sobre la importancia del mirar, de dejar registro y de la posibilidad de perder aquel anhelado instante de la fotografía: “Nothing is lost, he says, all that you have ever seen is always with you” (69). Es decir, la memoria y los recuerdos son igualmente un modo válido de dejar huellas para la posteridad.

No a todos los retratados los ha conocido personalmente; en “A Girl Like Antigone” construye su relato a partir de una fotografía de Simone Weil: “I’ve never met anybody who knew her. I’ve looked at many photographs. I drew a portrait of her from a photograph. Perhaps this is why I have the strange impression that a long time ago I set eyes on her” (121). La figura de Weil es importante en la obra de Berger, en entrevistas se refiere a ella como personaje admirado. Aquí cuenta que tuvo la oportunidad de visitar la que fue su habitación en París, donde estaba su mesa de trabajo y una ventana desde la cual podía ver una porción importante de la ciudad. Esta ventana le permitía a la escritora recorrer el paisaje y entonces dar el paso a la imaginación: “It’s the exact height for flights of the imagination: the height of birds flying to the far edge of the city, to the walls, where the present ends and another epoch begins” (122). Al acto de observar prosigue la fantasía y la creación. Luego, se señala: “She loved the view from the window, and she was deeply suspicious of its privilege” (122). Quizás esta sentencia se refiera a que no basta con ser espectadores, sino que la mirada requiere siempre una actitud crítica que permita ir más allá.

#### Discurso metaliterario y metapicórico

Los relatos de *Photocopies* trabajan lo visual a partir de aspectos estructurales y formales; también de elementos temáticos. Hay personajes artistas, profesionales o amateurs, se mencionan obras y movimientos, se habla sobre el estado del arte actual, etc. Los personajes miran cuadros y dibujos u observan el paisaje a través de la ventana. Y también aparecen caballetes, pinturas, y otros materiales que sirven a la creación visual.

Los títulos de estas narraciones tienen evidentemente una inspiración pictórica. Berger se apropia del discurso visual, que es parte de su imaginario, y crea títulos descriptivos que podrían ser perfectamente los de un cuadro. Johnson señaló al respecto: “the table of contents reads like an exhibition catalogue” (Johnson, párr. 6). En esta misma línea, Hertel opina: “clearly carry painterly associations – they could well be the titles of paintings” (57). Añade que los títulos evocan incluso ciertos géneros pictóricos. Por ejemplo, “A Bunch of Flowers” recuerda a las naturalezas muertas y “A Woman with a Dog in her Lap”, se aplicaría a un retrato. Los títulos no solo aluden a pinturas, sino que son pictóricos por sí mismos: “their very language evokes the stasis of paintings and their fixity in space” (Hertel 57).

Esta característica se da sobre todo por la falta de verbos en casi todos ellos, mientras que aquellos que sí los tienen corresponden a acciones en suspenso y de quietud como “to

stand”, “to sit”, “to hold” y “to wear”. El hecho de que estén en participio supone una acción en desarrollo más que una serie de movimientos seguidos. De esta forma, Berger rompe el con el discurrir narrativo y crea la sensación de estatismo.

Las alusiones a pinturas reales y concretas son comunes en el texto. En “Passenger to Omagh” se menciona un cuadro del artista irlandés Jack Yeats: “There’s a painting by Jack Yeats which shows a woman bare-back rider [...] It’s entitled: *That Grand Conversation Was Under the Rose*” (15). El narrador puntualiza que quiere usar aquel título y que le hubiera gustado pedirselo prestado a Yeats. Una obra pintada por Modigliani es descrita en “A House Designed by Le Corbusier”, y corresponde al conocido retrato del escultor Jacques Lipchitz y su esposa Berthe.

La realización de retratos y la temática del parecido es motivo de reflexión en “Woman with a Dog on Her Lap”: “I’ve never known what likeness consists of in a portrait. One can see whether it’s there or not, but it remains a mystery. For instances, photos never have a ‘likeness’. The question isn’t even asked about a photo. ‘Likeness’ has little to do with features or proportions. Maybe it’s what a drawing receives, if two aims touch like the tips of two finders” (36-37). Este párrafo es importante ya que revela el modo en que Berger crea sus fotocopias. Está consciente de que el parecido es un asunto totalmente subjetivo y que todo dibujo es apenas una huella del retratado. Entonces, el dibujo, a través de cada trazo o corrección, ilumina aquello que el tiempo había oscurecido. Por otra parte, el principio según el cual un dibujo cobra vida cuando dos miradas se cruzan, es aplicable también a sus fotocopias.

Tal confluencia es fundamental para alguien que cree que la pintura cumple su función cuando se produce el anhelado encuentro de retratado y retratista. Son estos los encuentros que recrea Berger en sus relatos, y el creador se transforma en algo así como un padre del retratado, pues lo crea nuevamente, le da vida en otra realidad. El relato termina con la siguiente frase: “Two days later she returned to Odessa with her portrait, and I kept this photocopy” (38). La expresión es ambigua, pues la fotocopia podría ser tanto el retrato como el texto y Berger juega con la ambivalencia del término.

El relato “A Man Begging in the Metro” subsume todos los puntos aquí expuestos: es quizás uno de los más emblemáticos del libro. En este encuentro con Cartier-Bresson se habla sobre artistas como Renoir y Manet, la casa parisina donde tiene lugar es la misma donde años atrás estos artistas pintaron la vista desde la ventana. En aquel edificio, pero en el piso de abajo vivía Victor Chocquet, un personaje a quien Cézanne retrató en muchas oportunidades. Cartier-Bresson invita al narrador a mirar por la ventana y verificar con sus propios ojos que cierto cuadro de Monet del Palais Royal fue pintando exactamente desde donde ellos se encuentran. Se describe a un Cartier-Bresson de edad avanzada, pero profundamente lúcido y que no está muy interesado en responder a las preguntas sobre fotografía que le hace el otro. Por el contrario, aclara que lo único que le interesa de este arte es la puntería y el enfoque, pues implica una suerte de estado zen de apertura y de olvido de sí mismo.

A Cartier-Bresson le interesa mucho más la pintura y el dibujo: “I prefer to talk about drawing. Drawing is a form of meditation. In a drawing you add line to line, bit to bit, but you’re never quite sure what the whole is going to be. A drawing is an always unfinished journey towards a whole...” (71). El narrador insiste sobre el tema para que el fotógrafo



hable sobre la captura del instante; por el contrario, Cartier-Bresson lo elude casi cada vez y, por toda respuesta, le muestra una fotocopia con una frase de Einstein que él mismo ha escrito a mano. Más que el contenido, al narrador le interesa la caligrafía que le parece una letra maternal y deduce que de aquí proviene aquella capacidad instintiva para captar oportunamente la imagen precisa.

Marcos Mayer (2004) señala que Berger emplea la crítica y la teoría para plantear la idea del arte como resistencia, inserto en la experiencia humana. De aquí que su pensamiento se haya desarrollado un poco al margen de las modas intelectuales. Sus textos revelan el interés por vincular el arte y la vida, siempre desde una perspectiva crítica. El entendimiento de la literatura como una forma de resistencia queda expresado en "Room 19", donde el narrador habla acerca de un amigo pintor llamado Sven: "When together, Sven and I, we saw this as an honour, almost as part of a conspiracy. Not a conspiracy against us. God forbid. The conspiracy was ours: it was in our nature to resist, he in painting, I in writing" (166). Sus fotocopias no solo captan un instante, sino que están ligadas a la experiencia y a la historia a través de la mirada.

En su obra, la observación es siempre a partir del vínculo con la experiencia. La mirada sobre la realidad y los otros, y la mirada que el sujeto recibe son fundamentales para establecer su posición en el mundo: la mirada no es dirigida al vacío, sino que permite la proyección personal en el encuentro con otro. Justamente sus fotocopias captan el instante de este encuentro. Hacen aparecer a través de la imagen un momento que de otra forma pasaría al olvido, y en cambio acude a sus recuerdos y a la memoria, para captar aquello que es imposible que se dé nuevamente en los mismos términos. Toda fotocopia implica el sentido de reproducción y difusión que parece ser el anhelo del autor: por una parte hace visible a través de una "copia", y por otra parte da a conocer. La mayoría de sus retratados son individuos comunes y corrientes; por lo tanto, el foco no está dado aquí en reescribir la Historia oficial, sino en plasmar, a través de una reproducción de segundo grado, las historias mínimas de sus personajes.

## Bibliografía

### Obras del autor

Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Árdora, 2009. Impreso.

—. *Photocopies: Encounters*. New York: Random House, 1996. Impreso.

—. *Fotocopias*. Madrid: Alfaguara, 2006. Impreso.

—. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010 (1972). Impreso.

—. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 (1980). Impreso.

### Textos críticos

Hertel, Ralf. *Making Sense: Sense Perception in the British Novel of the 1980s and 1990s*. Amsterdam: Rodopi, 2005. Impreso.

Johnson, Amy Edith 1997: "Apparent Memories". *The New York Times* 12 ene. Web, 10 de junio 2012. <http://www.nytimes.com/books/97/01/12/reviews/970112.12johnsot.html>

Mayer, Marcos. *John Berger y los modos de mirar*. Madrid: Campo de Ideas, 2004. Impreso.

Speranza, Graciela 1999: "La intensidad de la mirada", entrevista. *Cultura y Nación* en *Clarín* 10 sept. Web:, 10 junio 2012  
<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/09/19/e-00311d.htm>

Vásquez, Pilar 2006: "El deseo y la eternidad", entrevista. *La Nación* 5 feb. Web, 15 junio 2012. <http://www.lanacion.com.ar/777756-el-deseo-y-la-eternidad>

Fecha de recepción: 29/04/2013  
Fecha de aceptación: 12/11/2013

1 Este artículo es parte de la tesina de máster *La escritura de la imagen en Photocopies de John Berger*, ya calificada y defendida.

2 Izaskun Arrese (Santiago de Chile, 1981). Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile. Ha trabajado como docente en la Universidad de Chile dictando la cátedra de Semiología. Su área de investigación se centra en el vínculo entre literatura y otras artes como pintura y fotografía. Con una Beca Chile, cursó el Máster Construcción y Representación de Identidades Culturales en la Universidad de Barcelona, y actualmente prepara el doctorado en el mismo programa.

3 Sobre el concepto de écfrasis se ha escrito mucho, pero aquí sigo sobre todo la línea de pensamiento de Murray Krieger en su artículo "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria". *Literatura y Pintura*, Antonio Monegal, comp. Madrid: Arco/Libros, 2000. El autor desarrolla el concepto en un sentido amplio y alude a la problemática ilusoria de la écfrasis. Otro texto que estudia de manera profunda y exhaustiva el tema es *Museum of Words* de James A. W. Hefferman, quien hace una revisión histórica del concepto e intenta su definición como una figura ambigua donde se produce una lucha por la soberanía entre imagen y texto. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. Resultan muy atinentes también los textos de Louvel quien para referirse a estos temas acuña, o más bien resemaniza, el término Iconotexto. Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Burlington: Ahstage, 2011.

4 Cuando aparezcan citas en inglés corresponderán a la versión original de 1996 publicada por Random House. Para citas breves en castellano se usó la traducción publicada por Alfaguara de 2006.