

JOHN BERGER

# MIRAR



EDICIONES DE LA FLOR

Título original: ABOUT LOOKING  
© 1980 by John Berger  
Traducción: PILAR VAZQUEZ ALVAREZ

Tapa: Magdi Kelisek

Primera edición en castellano, 1987,  
Herman Blume. Barcelona, España

Segunda edición: junio de 2004

© 1998 by Ediciones de la Flor S.R.L.  
Gorriti 3695, C1172ACE Buenos Aires, Argentina  
[www.edicionesdelaflor.com.ar](http://www.edicionesdelaflor.com.ar)

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723  
Impreso en la Argentina  
*Printed in Argentina*

ISBN 950-515-170-5

*Para Anthony Barnett,  
que está siempre mirando*

## *El traje y la fotografía*

¿Qué les decía August Sander a sus retratados antes de fotografíarlos? ¿Y cómo se lo decía para que todos lo creyeran por igual?

Todos ellos miran a la cámara con la misma expresión en los ojos. En la medida en que hay diferencias, éstas son el resultado de la experiencia y carácter del fotografiado: el cura ha vivido una vida diferente de la del empapelador; pero para todos ellos la cámara de Sander representa la misma cosa.

¿Les diría sencillamente que sus retratos iban a pasar a la historia? ¿Y cuando se refería a la historia lo hacía de tal modo que su vanidad y su vergüenza se desvanecían, de forma que miran a la lente y, utilizando un extraño tiempo verbal histórico, se dicen a sí mismos: *Así era yo?* No podemos saberlo. Hemos de limitarnos a reconocer el carácter totalmente único de su obra, que él planeó con el título general de "El hombre del siglo XX".

Todo su objetivo era encontrar en los alrededores de Colonia, en la zona en la que él mismo había nacido en 1876, ar-

quetipos que representaran todas las clases sociales, subclases, profesiones, vocaciones y privilegios posibles. Esperaba hacer en total 600 retratos. Su proyecto quedó interrumpido por el Tercer Reich.

Su hijo Erich, militante socialista y antinazi, fue enviado a un campo de concentración, en donde murió. El padre escondió sus propios archivos en el campo. Lo que hoy se conserva es un extraordinario documento social y humano. Ningún otro fotógrafo ha sido nunca tan traslúcidamente documental a la hora de retratar a sus propios paisanos.

En 1931 Walter Benjamin escribía lo siguiente a propósito de la obra de Sander:

“No fue desde el punto de vista del estudioso, asesorado por teóricos de la raza o investigadores sociales, como el autor (Sander) llevó a cabo su enorme tarea; sino que su obra, en palabras de su editor, es ‘el resultado de la observación inmediata’. Una observación, en verdad, carente de prejuicios, atrevida y, al mismo tiempo, delicada, muy en el espíritu de Goethe cuando decía: ‘Existe una forma delicada de lo empírico que se identifica tan íntimamente con su objeto que se convierte en teoría’. Por consiguiente, no es de extrañar que un observador como Doblin se fije precisamente en los aspectos científicos de esta obra y señale lo que sigue: ‘Así como hay una anatomía comparativa que nos permite comprender la naturaleza y la historia de los órganos, así también el fotógrafo ha producido aquí una fotografía comparativa, alcanzando con ello un punto de vista científico que lo aleja del simple fotógrafo del detalle’. Sería lamentable que las circunstancias económicas impidieran la subsiguiente publicación de este extraordinario corpus... La obra de Sander es algo más que un libro de imágenes, es un atlas de instrucción”.

Quiero examinar, bajo el mismo espíritu crítico de las observaciones de Benjamin, una conocida fotografía de Sander: la de los tres jóvenes campesinos que se encaminan al baile al caer la tarde. Hay en esta imagen tanta información como en las pá-



ginas de un maestro de la descripción tan grande como Zola. Sin embargo, yo sólo quiero tomar en consideración una cosa: sus trajes.

La foto fue realizada en 1914. Los tres jóvenes pertenecen, como mucho, a la segunda generación de campesinado europeo que utilizó este tipo de traje. Veinte o treinta años antes, estas ropas no eran asequibles a un precio que pudieran pagar los campesinos. Hoy, en los pueblos, por lo menos en los de Europa occidental, no es frecuente que los jóvenes lleven este tipo de traje formal, oscuro. Pero durante gran parte de este siglo, la mayoría de los campesinos —y de los trabajadores— se han vestido de traje oscuro en las ocasiones especiales, los domingos y las fiestas.

Cuando voy a un funeral en el pueblo donde vivo, los hombres de mi edad y los más viejos siguen llevando esos trajes. Claro está que ha habido modificaciones en la moda: la anchura de los pantalones y de las solapas y el largo de las chaquetas han cambiado. Pero el carácter físico del traje y su mensaje siguen siendo los mismos.

Consideremos en primer lugar su carácter físico. O, más precisamente, su carácter físico cuando quienes lo llevan son campesinos. Y para hacer más convincente esta generalización, examinemos una segunda fotografía de una banda de música de pueblo.

Sander tomó esta fotografía en 1913, pero muy bien podría haber sido la banda del baile hacia el que, bastón en mano, se encaminan los otros tres. Hagamos ahora un experimento. Tapemos la caras de los músicos y fijémonos sólo en sus cuerpos.

Por mucho que forzáramos nuestra imaginación no podríamos creer que estos cuerpos pertenecen a alguien de la clase media o de la clase dirigente. Podrían pertenecer a trabajado-



res, más que a campesinos; pero salvo esto, no parece que nos planteen mayores dudas. Tampoco es que sus manos nos den una pista, como sería el caso si pudiéramos tocarlas. ¿Por qué es entonces tan evidente su clase social?

¿Será acaso una cuestión relacionada con la moda o con la calidad del tejido con el que están hechos sus trajes? En la vida real, estos detalles nos dirían algo. En una pequeña fotografía en blanco y negro no son muy evidentes. Sin embargo, la estática fotografía muestra, tal vez más claramente que la vida, la razón fundamental por la que los trajes, lejos de disfrazarla, subrayan y acentúan la clase social de quienes los llevan.

Los trajes los deforman. Con ellos puestos, da la impresión de que son contrahechos. Un estilo pasado en el vestir suele parecer absurdo hasta que la moda vuelve a incorporarlo. De hecho, la lógica económica de la moda depende de hacer que pa-

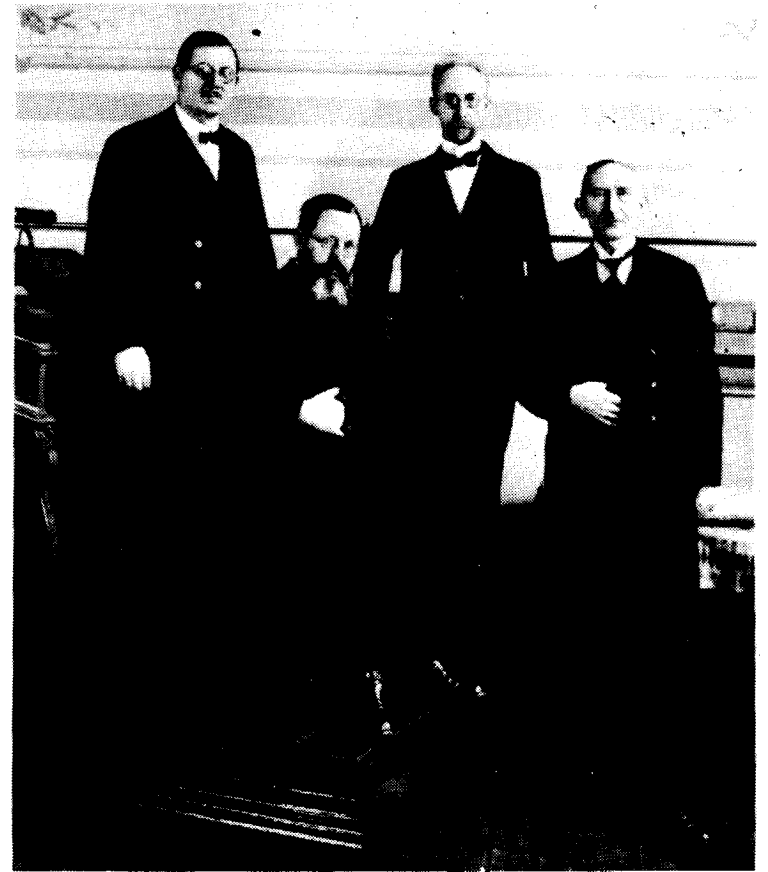
rezca absurdo lo que está pasado de moda. Pero aquí no se trata primordialmente de este tipo de absurdo; aquí las ropas parecen menos absurdas, menos "anormales" que los cuerpos de los hombres que están dentro de ellas.

Se diría que los músicos carecen de coordinación en sus movimientos, que son chuecos, pechihundidos y culibajos; que están torcidos o encorvados. El violinista situado a la izquierda de la foto casi parece enano. Ninguna de estas anormalidades es extrema. No inspiran lástima. Son justo lo necesario para socavar la dignidad física de una persona. Lo que vemos son unos cuerpos toscos, desmañados, como de bestias. Y esto es incorregible.

Hagamos ahora el mismo experimento a la inversa. Tapemos los cuerpos de los músicos y observemos sólo sus caras. Son caras de campesinos. Nadie podría suponer que se trata de un grupo de abogados o de directores de empresa. Son cinco hombres del pueblo a quienes les gusta tocar y lo hacen con cierto orgullo de sí mismos. Cuando miramos sus caras podemos imaginarnos cómo serán sus cuerpos. Y lo que imaginamos es bastante diferente de lo que acabamos de ver. En la imaginación los vemos como los podrían recordar sus padres cuando ellos no están delante. Les atribuimos la dignidad que normalmente poseen.

Para dejar más claro este punto, examinemos ahora una imagen en la que unas ropas hechas a medida *preservan*, en lugar de deformar, la identidad física y, por consiguiente, la autoridad natural, de quienes las llevan. He escogido con toda intención una fotografía de Sander que por su anticuado aspecto podría prestarse fácilmente a la parodia: una fotografía de cuatro misioneros protestantes realizada en 1931.

Pese a lo solemne, lo presuntuoso de la expresión, en este caso ni siquiera es necesario hacer el experimento de tapar las



caras. Está claro que aquí los trajes confirman y realzan la presencia física de quienes los llevan. Los trajes transmiten el mismo mensaje que sus caras y que la historia de los cuerpos que ocultan. Trajes, experiencia, formación social y función coinciden.

Volvamos a mirar ahora a los tres jóvenes que se encaminan hacia el baile. Sus manos son demasiado grandes, sus cuerpos

demasiado delgados, sus piernas demasiado cortas. (Utilizan el bastón como si estuvieran conduciendo ganado.) Podemos hacer el mismo experimento con sus caras y el efecto sería exactamente el mismo que en el caso de la banda de músicos. Lo único que les sienta bien es el sombrero.

¿A dónde nos conduce todo esto? ¿Simplemente a la conclusión de que los campesinos no pueden comprarse buena ropa porque no saben llevarla? No, lo que se plantea aquí es un ejemplo que, aunque mínimo, es tal vez uno de los más gráficos que puedan darse de lo que Gramsci llamaba la hegemonía de clase. Veamos con más detalle las contradicciones que encierra esta cuestión.

La mayoría de los campesinos, si no padecen de algún tipo de malnutrición, son fuertes físicamente y están bien desarrollados. Y esto se debe al mucho y variado trabajo que hacen. Sería demasiado simplista hacer una lista de las características físicas: las manos grandes a causa de haber trabajado con ellas desde una edad muy temprana, los hombros anchos, en relación con el resto del cuerpo, debido a la costumbre de transportar cosas pesadas, y así sucesivamente. En realidad, también se dan muchas variantes y excepciones. No obstante, se puede hablar del ritmo físico característico que llegan a adquirir la mayoría de los campesinos, tanto los hombres como las mujeres.

Este ritmo está directamente relacionado con la energía que les exige la cantidad de trabajo que ha de ser realizado en un día, y se refleja en unas posturas y unos movimientos físicos típicos. Es un ritmo de abanico incesante. No necesariamente lento. Podrían ejemplificarlo los gestos tradicionales de la siembra y la siega. La forma en que los campesinos montan a caballo es inconfundible, como también lo es su manera de andar, como si fueran comprobando la tierra con cada pisada. Ade-

más, los campesinos poseen una dignidad física especial; ésta viene determinada por cierta forma de funcionalismo, una manera de sentirse *totalmente identificados con el esfuerzo*.

El traje, tal como lo conocemos hoy, se desarrolló en Europa durante el último tercio del siglo XIX como un vestido profesional de la clase dirigente. Casi tan anónimo como un uniforme, fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder sedentario. El poder del administrador y de la mesa de conferencias. Esencialmente, el traje fue hecho para la gestualidad que acompaña a la charla y al pensamiento abstracto. (Diferente, cuando se lo compara con los anteriores vestidos de las clases dirigentes, de la gestualidad de la equitación, la caza, el baile y los duelos.)

Fue el *gentleman* inglés quien, con todas las trabas que al parecer implicaba este nuevo estereotipo, lanzó el traje que hoy conocemos. Se trataba de una vestimenta que impedía la agilidad de movimientos, los cuales, además, eran la causa de que se arrugara, desplanchara y estropear. "Los caballos sudan, los hombres transpiran y las mujeres brillan." Hacia principios de siglo, y sobre todo después de la Primera Guerra mundial, el traje empezó a producirse industrialmente para los masificados mercados urbanos y los rurales.

La contradicción física es obvia. Por un lado unos cuerpos que se sienten totalmente identificados con el esfuerzo, unos cuerpos que están acostumbrados a un movimiento de abanico incesante; y por el otro, unas ropas que idealizan lo sedentario, lo discreto, la ausencia de fuerza. Sería el último en defender la vuelta a las ropas tradicionales de los campesinos. Cualquier retorno de este tipo no puede ser sino escapista, pues esas ropas eran una forma de capital transmitido de generación en generación, y en el mundo de hoy, en el que todo está do-

minado por el mercado, tal principio es anacrónico.

Podemos observar, sin embargo, hasta qué punto las ropas campesinas tradicionales, tanto las de trabajo como las ceremoniales, respetaban el carácter específico de los cuerpos que vestían. Por lo general eran sueltas, y solamente se ajustaban en los sitios en los que era necesario para dejar una mayor libertad de movimientos. Eran la antítesis de las ropas adaptadas al cuerpo, de las ropas cortadas para ajustarse a la forma idealizada de un cuerpo más o menos sedentario, a fin de colgarlas en él cual si de una percha se tratara.

Sin embargo, nadie obligó a los campesinos a comprarse un traje, y los tres que se encaminan hacia el baile están claramente orgullosos del suyo. Lo llevan con una suerte de presunción. Ésta es precisamente la razón por la que el traje podría convertirse en un ejemplo clásico y fácil de explicar de la hegemonía de clase.

Se convenció a la población rural, y de forma diferente a los trabajadores urbanos, para que escogieran el traje como prenda de vestir. Mediante la publicidad y el cine; a través de los nuevos medios de comunicación y los vendedores; mediante el ejemplo y la aparición de nuevos tipos de viajeros. Y también mediante el desarrollo político de las ayudas y el centralismo estatales. Por ejemplo, en 1900, con motivo de la gran Exposición Universal, todos los alcaldes de Francia fueron invitados a París para participar en un banquete. La mayoría de ellos eran alcaldes de comunas rurales. Acudieron cerca de 30.000. Y, naturalmente, la mayoría de ellos se habían vestido de traje para la ocasión.

Las clases trabajadoras, aunque en esto los campesinos son más sencillos, más ingenuos que los trabajadores, llegaron a aceptar *como suyos* ciertos valores de la clase que los gobernaba;

en este caso, el de la elegancia en el vestir. Al mismo tiempo, su misma aceptación de esos estándares, su conformismo con respecto a unas normas que no tenían nada que ver ni con su propia herencia ni con su experiencia cotidiana, los condenó, de acuerdo con ese sistema de valores, a ser siempre, para las clases que están por encima de ellos, ciudadanos de segunda categoría, toscos, groseros, desconfiados. Esto es sucumbir a una hegemonía cultural.

Quizá, pese a todo, podríamos suponer que al llegar al baile, y tras haberse bebido una o dos cervezas y echado un ojo a las chicas (cuyos trajes todavía no habían cambiado tan drásticamente), los tres jóvenes campesinos colgaron sus sacos, se quitaron la corbata y bailaron, probablemente con el sombrero puesto, hasta el amanecer y el siguiente día de trabajo.