

DEMIAN PAREDES



JOHN BERGER: UN PINTOR DE SU (NUESTRO) TIEMPO

“He pintado dos desnudos. Aunque nadie parezca haberse dado cuenta, el desnudo es un tema revolucionario. El cuerpo sugiere, de una forma sensual, todo lo que el hombre puede llegar a ser en todos los niveles cuando por fin haya creado una sociedad digna de él. En el reverso de una caja de cerillas que compré el otro día aparece este chiste: ‘¿Qué es el tiempo? Lo que hay entre una paga y la siguiente’. Así de mísera es la conciencia que infunde el capitalismo a quienes viven bajo su dominio”.

“¿Niegas la posibilidad de un arte popular socialista? No. Llegará. Pero no es algo que se pueda exigir. No se puede exigir que las obras de arte socialista sean juzgadas mediante unos modelos socialistas. Éstos serán falsos y oportunistas. En lugar de ello, se ha de convertir a los artistas al comunismo. El problema se centra en el hombre, no en la obra”.

Berger es uno de los intelectuales contemporáneos comprometidos con los problemas de hoy. Basta poner su nombre en internet, para que cualquier buscador nos dé decenas y decenas de artículos donde sienta su postura ante los problemas de nuestro tiempo¹.

1. El huracán Katrina y sus secuelas para los sectores más pobres y humildes, su posición pre y pos reelección de Bush –previo a los comicios, utilizando como *disparador* el documental de Michael Moore “Fahrenheit 19/11” –; una correspondencia con el Subcomandante Marcos –donde se citan poemas del argentino Juan Gelman–, y muchos otros temas candentes de la civilización (los campos de Guantánamo, la situación Palestina y de Medio Oriente, etc.) son su objeto de reflexión y crítica. Ante el proceso de lucha y organización en Oaxaca firmó – junto a Noam Chomsky, Naomi Klein, Negri, Michael Moore, Galeano y otros– un petitorio/ solicitudada, tras la muerte del periodista independiente Brad Hill, con las consignas: “1. ¡Ulises Ruiz fuera de Oaxaca! 2. Retiro inmediato de las fuerzas federales de ocupación en Oaxaca! 3. ¡Libertad inmediata e incondicional a todos los detenidos! 4. ¡Justicia para todos los compañeros asesinados y castigo para todos los culpables en todos niveles! 5. ¡Justicia, libertad y democracia para el pueblo de Oaxaca!” (en Indymedia y lavaca.org).

Nacido en 1926 en Londres, un artículo señala que su vida “ha estado marcada por el nomadismo geográfico y cultural”: “Abandonó por obligación la escuela en 1942 e ingresó en la escuela central de bellas artes con el objetivo de convertirse en pintor bajo los bombardeos. Fue llamado a filas y su estancia en el ejército se prolongó debido al servicio militar. Concluida la guerra se incorporó como profesor de dibujo en Chelsea, se sentía pintor y se ganaba la vida haciendo portadas de libros y otros encargos. Aceptó una columna semanal de crítica de arte en el *New Statesman* y el *Tribune*, editado por George Orwell [...] Desde el año 49 hasta el 58, Berger asume una intensa actividad política y sus artículos abordaron denuncias y todo aquello que era digno de ser defendido. Comenzó a ser considerado un crítico y periodista marxista a pesar de que nunca fue miembro del partido² [...] En 1960 abandona Inglaterra e inicia su nomadismo geográfico por el *midí* francés, Suiza e Italia [...] En 1976 decide instalarse en la Alta Saboya para escribir su trilogía ‘De sus fatigas’”³.

Hace poco se reeditó su primer libro, *Un pintor de hoy*⁴, que trata la relación que hay entre el arte y la política, visto desde las reflexiones que hace el protagonista, el pintor Janos Lavin –un exiliado húngaro en Londres–. El cuerpo de la novela son sus diarios, que su amigo encuentra por casualidad en el departamento tras la repentina e inesperada desaparición del artista. Éstos tratan por un lado la relación del arte con el capitalismo; y por otro, la relación del primero, su rol político y actitud hacia el socialismo; más en concreto, discutiendo desde el Estado obrero que dejó Lavin, cómo era Hungría en los ‘50, momentos previos a la revolución contra el régimen burocrático stalinista de 1956⁵.

2. Cabe recordar que para esa época el PC inglés ya era un aparato burocrático, con políticas reformistas para la clase obrera: “adoptó, en 1951, con la clara aprobación de Stalin, un proyecto de programa sobre la ‘vía británica al socialismo’, que se identificaba explícitamente con la ‘vía parlamentaria’. Ya en 1947, y también con el total apoyo de Stalin, Harry Pollitt, secretario general del PC británico, había abandonado la perspectiva de la dictadura del proletariado para aquél país” (Ernest Mandel, *Crítica del eurocomunismo*, Madrid, Ed. Fontamara, 1982, p. 64, n. 1).

3. “John Berger, el sentido de la vista”, en www.rebellion.org.

4. Bs. As., Alfaguara, 2005 (ed. original de 1958; reeditada en 1989; y en castellano –recién– en 2002). Las citas que encabezan el artículo pertenecen a esta obra y edición, pp. 133 y 232, respectivamente.

5. En *La tragedia de Hungría* P. Fryer relata: “Los amos del partido gobernaban al pueblo emitiendo órdenes. El sentimiento de que la ciudad y sus fábricas pertenecieran al pueblo, o de que el partido era una organización del pueblo no existía, a pesar de toda la propaganda sobre el socialismo. ‘Se permite la entrada solamente por asuntos oficiales’, decía un cartel en los cuarteles generales del partido. ¿Hacia dónde podía la gente volverse en su pobreza? Los sindicatos eran una farsa; estaban dominados por los títeres del partido. Y existían no para proteger y mejorar los sueldos, sino para ‘movilizar’ a los trabajadores a incrementar la producción. [...] Magyarovar era una ciudad pobre. Su pobreza no se hacía

ARTE Y CAPITALISMO

A través de los diarios del pintor, Berger reflexiona agudamente acerca de la dependencia material que padece el artista en el capitalismo: “Sí que sientes culpabilidad entre una obra y otra. Vuelves a lo que la pequeño burguesía llama realidad; vuelves a la subida del alquiler y a la factura del teléfono. Todo el mundo se imagina que el artista es un titán; fuerte, independiente, libre, aunque carezca de posesiones. En realidad, es totalmente dependiente. El mecenazgo ha quedado reducido a un tipo de limosna que no da para todos. Para el resto queda la vocación económica de la enseñanza [...] Para aquellos que no reúnen los requisitos necesarios para recibir la limosna o la pequeña sinecura, están sus mujeres: las esposas o las amantes que trabajan para que sus hombres puedan seguir pintando. O los amigos con un poco de dinero, que cuando pueden permitírselo les compran un cuadro o les encargan un retrato, porque sería un insulto darles el dinero directamente. El artista es como un pájaro enjaulado, y los pocos que le ayudan piensan que es inocente o que ha sido injustamente sentenciado”⁶. Así, reconoce los límites que impone la sociedad capitalista y postula una “base terrenal” para el artista.

Berger *conecta* el estado del artista con el estado de la sociedad en manos de la burguesía: “Cuanto más destruya y corrompa la sociedad burguesa el espíritu creativo del pueblo, más rara será la experiencia de la creación imaginativa, hasta que el pueblo termine por creer que la creatividad se funda en un secreto mágico. La consecuencia directa de esto es que se empieza a buscar ese secreto en la vida privada del artista; una búsqueda abocada al fracaso, pues de hecho ‘el secreto’ es de una sencillez colosal”⁷. Así, el *status social* se debe a las divisiones que impone el capitalismo al grueso de la sociedad, explotada por un salario y alienada. Lo que produce como contrapartida una falsa imagen en la apreciación del talento del artista, creyéndolo “único”, individual y secreto.

También deja sentada posición ante el “compromiso” que puede y debe tener un artista, señalando las particularidades (capacidades) de su oficio: “No estoy disculpando el mantenerse al margen de las luchas de nuestro tiempo; no estoy excusando al pintor que pinta naturalezas muertas mientras otros hombres mueren en la calle [...] Nuestras capacidades no son constantes ni absolutas: un violinista genial no satisface automáticamente todas sus capacidades por tocar el violín siempre que se le presente la ocasión; nuestras

más soportable por el barniz del socialismo: la estrella roja, las frases hechas, los retratos de Lenin, Stalin y Rákosi [...] Al pueblo se le había prometido, una vida mejor y él estaba dispuesto a cooperar en el mayor grado para conseguirla. Pero la vida empeoraba en lugar de mejorar” (en *Hungría del '56*, Bs. As., Ed. IPS, 2006).

6. Berger, op. cit., p. 73.

7. *Ibidem*, pp. 158-9.

capacidades son simplemente el medio del que nos servimos para utilizar la situación concreta en la que nos encontramos al servicio del bien social. Ni siquiera el mejor de los violinistas estaría justificado por tocar su violín a orillas de un río en el que un hombre está pidiendo auxilio a punto de perecer ahogado. Pero, al mismo tiempo, si nos negamos, si dudamos o nos escondemos de nosotros mismos, si exageramos, disimulamos o hacemos cualquier cosa salvo aceptar nuestras capacidades, nos convertimos en medio hombres, en unos cínicos sofisticados y esclavos del tiempo. Esos medio hombres abundan en esta sociedad, pues es una sociedad incapaz de reconocer o utilizar las capacidades de la gran mayoría de sus ciudadanos [...] El reconocimiento de las capacidades de todos los hombres debería ser un proceso social externo; pero se ha convertido en un proceso personal, introspectivo, que sólo unos cuantos tienen la fuerza suficiente de llevar a cabo, y sólo en parte”⁸. Como se ve, para Berger el compromiso del artista es un *compromiso dual*: por un lado el de una actividad, su actividad, “al servicio del bien social”; y además un compromiso propio, “auténtico”: el de la voluntad artística del individuo de desarrollar su labor.

ARTE Y REVOLUCIÓN

Berger hace decir a Janos en sus diarios: “Claro está que el deseo de mejorar el mundo no vale nada por sí sólo. Claro está que hay que añadir: ¿cómo? y ¿para quién? Y en cuanto intento dar respuesta a estas preguntas, me doy cuenta que son necesarias la organización y la disciplina, así como un conocimiento de la historia. El marxismo y el Partido proporcionan esta organización, esta disciplina y este conocimiento. Pero para el artista también lo hace su arte. Finalmente, no debe haber contradicciones entre la disciplina del comunismo y la disciplina del arte; y cuanto más artistas comunistas haya, menos contradicciones habrá. Pero por el momento, todavía pueden surgir contradicciones. Y hemos de vivir con ellas [...] Vivimos un período de transición: transición al socialismo, transición al comunismo. Nuestro conocimiento de la historia nos permite cambiar el mundo. Por primera vez en la historia nosotros, los socialistas científicos, podemos extraer nuestros modelos del futuro que estamos creando”⁹.

Berger *politiza al arte*. Bien. Pero no da cuenta de que en definitiva, arte y revolución son disciplinas “no coincidentes”, y en más de un aspecto, pese a tener como enemigo en común al capitalismo. Porque la disciplina y el conocimiento en pos de la revolución, y la destrucción de la vieja sociedad que conlleva, son contrarios a la *abundancia material* que necesita todo arte para florecer. El ejemplo ruso es ilustrativo de las contradicciones del

8. *Ibidem*, pp. 137/8.

9. *Ibidem*, pp. 232/3.

período de transición. Recordemos que en Rusia, tras la Revolución de Octubre de 1917, una gran parte de la *intelligentsia* se cobijó con el nuevo régimen soviético de democracia obrera. Finalizada la guerra civil (1918-21) se dio dentro del Estado Obrero una riquísima y enorme discusión entre artistas, científicos y comunistas (científicos) acerca del destino del arte y la cultura, de las ciencias, en el camino de la construcción del socialismo.

Lo que queremos señalar es el destino posterior de los debates e intentos de resolución de las tensiones existentes, ligados al destino de la revolución mundial: el aislamiento de la Rusia Soviética, las penurias económicas y la herencia del atraso (un pasado semibárbaro) permitieron el surgimiento de una casta o un estrato de clase parásito en el Estado obrero: la burocracia.

El surgimiento y paulatina consolidación de esta casta gobernante dio por finalizados los anteriores debates, anulados –en todo los terrenos mencionados– para dar lugar a la *codificación burocrática*, denominada en las artes “realismo socialista”, de Zdanov-Stalin (en 1934, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos)¹⁰. Estos y la burocracia ya liquidan en 1932 todos los grupos y tendencias literarias existentes, y se funda la Unión Soviética de Escritores. Allí en sus estatutos establecen la adhesión política al gobierno, aplicando los *métodos* del “realismo socialista” en sus obras. Este mismo “canon” será luego llevado a los “estados satélite” de la URSS, como Hungría, y Berger reflexiona en este caso también sobre los “compromisos” y métodos que incumben al artista ligado a la revolución.

León Trotsky se opuso a la concepción de un “arte proletario” –de alguna manera anticipándose al uso burocrático que haría el stalinismo con obras que se refirieran al socialismo y la clase obrera– en *Literatura y Revolución*¹¹;

10. ¿Será necesario aclarar que Stalin no fue nunca un escritor? En su inacabada biografía de Stalin, Trotsky hace esta distinción: “Hitler insiste especialmente en que sólo la palabra vivida, oral, señala al caudillo. Nunca, según él, puede influir ningún escritor sobre las masas como un discurso. En todo caso, no puede engendrar el nexa firme y animado entre el dirigente y sus millones de adeptos. Este criterio de Hitler se basa en gran parte, sin duda, en que no sabe escribir. Marx y Engels adquirieron millones de prosélitos sin recurrir en toda su vida al arte de la oratoria. Claro es que se necesitaron muchos años para conseguir su influencia. El arte del escritor cuenta más en definitiva pues hace posible hermanar la profundidad con la elevación de la forma. Los dirigentes políticos que no dominan más que la oratoria, son invariablemente superficiales. Un orador no engendra escritores. Por el contrario, un gran escritor puede inspirar a miles de oradores [...] En este respecto, Stalin representa un fenómeno realmente excepcional. No es un pensador, ni un escritor, ni un orador” (León Trotsky, *Stalin*, Bs. As., El Yunque, 1975, pp. 10/11).

11. “Carece de todo fundamento oponer la cultura burguesa y el arte burgués a la cultura proletaria y al arte proletario. De hecho, estos últimos no existirán jamás, porque el régimen proletario es temporal y transitorio. La significación histórica y la grandeza moral de la revolución proletaria residen precisamente en que ésta sienta las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura auténticamente humana” (León Trotsky, “Introducción” a *Literatura y Revolución*, Bs. As., Crux, 1989). Igualmente vale aclarar que quienes se proponían desarrollar un “arte proletario” desde el *Proletkult* eran artistas, hombres

junto a esta crítica, también retomó la categoría de “compañero de ruta” para referirse a los artistas que en el Estado obrero, en el período de transición entre el capitalismo y el socialismo, desarrollaban su arte *bajo el signo* (el peso) de la revolución, asimilando culturas anteriores y “experimentando” a través de sus obras y la creación de nuevas escuelas¹².

Berger hace hablar a Janos en igual sentido sobre cómo los revolucionarios deberían entender al artista como “compañero de ruta”: “cuando nos damos cuenta de que el verdadero artista es un militante que trabaja para mejorar el mundo, hemos de recibirlo y ver en él a un aliado. Es posible que sepamos mejor que el artista cómo llevar a cabo económica, social y administrativamente esa mejora de la vida por la que él trabaja con tanto anhelo. Es incluso posible que sus opiniones políticas personales y el contenido superficial de su obra se opongan a las medidas políticas que nosotros creemos necesarias. Pero hemos de seguir reconociendo que todas las formas de ampliar la imaginación humana nos ayudan a alcanzar nuestra meta”¹³.

Trotsky, consecuente con sus postulados de los primeros años veinte, explicaba en el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”¹⁴, firmado junto a André Breton (1938), que los artistas necesitaban, junto al desarrollo de la economía socialista (“un régimen socialista de plan centralizado”), un “régimen de anarquía individual” para desarrollar sus obras (“¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando!”). Berger señala que la conquista de un verdadero socialismo no será incompatible con la “autonomía artística”, y la defiende desde hoy. Trotsky postuló en el manifiesto: “La independencia del arte por la revolución, y la revolución por la liberación definitiva del arte”. Este planteo se mantuvo desde el ‘38 hasta los años ‘50, cuando Berger escribe su libro, con planteos similares, en oposición a la burocracia.

Cerremos este artículo, tras hacer esta suerte de “contrapunto” o comparación entre el pensamiento de Berger y los postulados de Trotsky, planteando que si bien los planos temporales en los cuales discuten son distintos (Trotsky con el triunfo de la revolución y la perspectiva de revolución mundial y comienzo de la construcción socialista –procesos para él íntimamente ligados– y Berger hablando desde un exiliado húngaro tras la segunda

de letras y bolcheviques ligados a la revolución, con un *fundamento populista* de su rol como tales. El stalinismo hará un *uso en las formas* del “arte proletario” en lo que se refiere a la legitimación del régimen, pero Zdanov enfrentará, atacará y anulará a esta corriente.

12. Para Trotsky, “Durante el período de transición, nuestra política artística puede y debe consistir en ayudar a los diferentes grupos y escuelas artísticas salidos de la revolución a captar correctamente el sentido histórico de la época y una vez tras haberles colocado ante el siguiente criterio categórico, ‘por la revolución o contra la revolución’, concederles una total libertad de autodeterminación en el terreno del arte” (ídem).

13. Berger, op. cit., p. 229.

14. Apéndice en León Trotsky, *Literatura y revolución*, op. cit.

posguerra, con un “campo socialista” burocratizado y en pacto con el imperialismo¹⁵); ambos refieren (y defienden) claramente la necesidad de que florezca un nuevo arte, ya que es imposible que así sea en el capitalismo. El personaje de Janos al final de la novela, al enterarse que estalla la revolución en Hungría decide tomar compromiso con ella, y parte a luchar, dejando en suspenso su trabajo como artista, hasta que se defina el combate.

Como señaló Trotsky, “el desarrollo del arte es la prueba más alta de la vitalidad y de la significación de cualquier época”. Aún seguimos en lucha por la apertura de una nueva época.

15. Buscando una formula que equilibre los roles del artista y el político en una nueva sociedad (y la adquisición de lo que Trotsky llamó “una nueva conciencia artística”), Berger escribió: “El autoconocimiento –el conocimiento de los motivos y necesidades propios– debe estar equilibrado con un grado semejante de conocimiento del mundo, es decir, conocimiento objetivo de la naturaleza, de la sociedad, del entorno y de los otros. Es este equilibrio –y no necesariamente la cantidad de ambos conocimientos– lo que constituye esa cualidad que hace que llamemos lúcido a quien la posee. El desequilibrio produce al anarquista –demasiado autoconocimiento– o al burócrata –demasiado conocimiento del mundo” (ibidem, p. 244).