

#20 / 2021 SEPTIEMBRE

# artekka

**Lucha  
de clases  
cultural**

**GEDAR**





***No se trata, por tanto, de reivindicar como tal el carácter obrero alienado, ni de promover una cultura proletaria espontánea, sino de superar su condición inmediata –hegemonizada por la cosmovisión burguesa– construyendo la independencia de clase y reorganizando la conciencia histórica como proceso; formando y extendiendo una nueva cultura proletaria consciente basada en la hegemonización de la cosmovisión comunista, como estructura sólida y formada del partido comunista***

# 06

**EDITORIAL**  
EKIDA

**La guerra entre  
cosmovisiones**

CONTENIDO

# 10



**COLABORACIÓN**  
Kolitza

**Apuntes sobre táctica  
cultural y lucha de clases**

# 20



**ENTREVISTA**

Maddi Sarasua y Aroa Arrizubieta

**«El bersolarismo siempre  
funciona mejor cuando  
canta los sentimientos,  
las reflexiones y las  
reivindicaciones de  
una comunidad»**



30

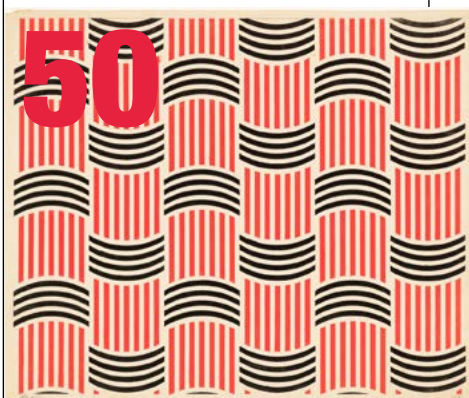


## COLABORACIÓN

Aitor Bizkarra

**Gramsci, cultura, política**

50



## REPORTAJE

Ibon Guerra Loinaz

**«Esta es mi revolución»  
Las vanguardias  
soviéticas tras los  
primeros años de  
la revolución**

38



## REPORTAJE

Paul Beitia

**Algunos puntos  
de partida para  
la articulación  
contemporánea del  
arte socialista**

# La guerra entre cosmovisiones



Texto — **EKIDA, iniciativa cultural socialista**

**(Siendo conscientes de su importancia en la política comunista, hemos elegido el tema de la cultura para el primer número del nuevo curso. Como editorial, traemos a estas páginas el texto publicado por la iniciativa cultural socialista EKIDA en julio en su página web, ya que puede establecer las bases adecuadas para ubicar el tema).**

**H**asta ahora hemos querido poner sobre la mesa una concepción de la cultura íntimamente ligada a la *clase*. El marxismo revolucionario, a través de la crítica de la economía política, realiza una crítica radical de la sociedad de clases; sobre la base de la comprensión del modo de producción capitalista, es imprescindible un instrumento de análisis sobre la sociedad capitalista, y sobre las formas de conciencia y los modos de vida. Argumentamos, por tanto, que el concepto *clase* tiene un alcance sociocultural: a diferencia de los inicios de la crítica de la economía política, el desarrollo, maduración y mundialización de las relaciones sociales capitalistas en las sociedades capitalistas avanzadas impone a los individuos, cada vez de forma más evidente, los marcos de comprensión y comportamiento de la cotidianidad por clases.

El ser social forma la conciencia. Esto era así incluso cuando las variables étnico-geográficas establecían una fuerte interculturalidad, cuando las distancias económicas eran más espaciales que las sociales, y también hoy, en otro sentido: cuando estas variables étnico-geográficas se van difuminando por la socialización global de la economía, el ser social crea estructuras culturales en función de la *clase*, de los modos de vida y de los niveles de consumo derivados de las diferencias económicas entre *clases*. De este modo, las estructuras económicas sociales o, si se prefiere, las relaciones de producción y consumo han movido el eje de la cultura. Esto no significa que las variables étnicas vayan a perderse por completo, pero sí que han perdido su carácter dominante como patrón de comprensión y comportamiento cotidiano y que han sido sustituidas por estructuras culturales marcadas por el capitalismo. La distribución de estilos de vida por *clases* está dando lugar a una homogeneización étnico-cultural —tanto de *etnias* dominantes como subyacentes, independientemente de nuestra voluntad— tanto económica como, por ende, cultural. Es probable que se mantengan localmente la diferenciación lingüística y otras particularidades como los tipos de deporte, las danzas y similares —especialmente aquellos que tienen la posibilidad de sobrevivir bajo la forma de capital y ser mercantilizados—, pero son periféricos en la vida cotidiana de los individuos.

La dimensión cultural de estas colectividades es, en concreto, la estructura simbólica de los marcos de comprensión y comportamiento cotidianos. Pero los bloques culturales —supongamos que distinguimos entre cultura proletaria, cultura de clase media y cultura burguesa de élite— están regulados por una misma unidad como nexo interno, una concepción mundial básica, una comprensión social y una ética de conducta: la *cosmovisión capitalista*. Llamamos cosmovisión capitalista —o cosmovisión burguesa— a la concepción mundial derivada de las relaciones de producción capitalistas, base ontológica e histórica que integra los tres grandes bloques culturales de la sociedad burguesa avanzada. Entre otras cosas, la cosmovisión capitalista es la dimensión psicológica de la conciencia histórica burguesa: cómo los individuos ven, comprenden y participan inmediatamente en el mundo entero según la óptica burguesa y las categorías burguesas básicas de comprensión.

Tres bloques culturales principales, por tanto, y en los tres, como vestigio del fracaso del comunismo revolucionario, la hegemonía de la cosmovisión capitalista. De este modo, el partido histórico de la burguesía ejerce un control sobre los bloques culturales contemporáneos, lo que es más consecuencia que causa del predominio de la cosmovisión capitalista. Todas las culturas de clase —la proletaria, la de la clase media y la de las élites— integran en el programa histórico del capitalismo, cada una a su manera, la hegemonía cultural de la cosmovisión capitalista. Por poner un ejemplo del bloque cultural proletario, el predominio de la cosmovisión capitalista ha hecho que las masas proletarias entiendan la política de una manera ajena y, por tanto, no la practiquen o renuncien a la militancia revolucionaria. En los barrios pobres, la política se entiende como el circo que hacen los demás, no se le reconoce ninguna utilidad. En cambio, en la década de 1850, cuando la cosmovisión revolucionaria acababa de hegemonizar la cultura proletaria a nivel europeo, los trabajadores veían la política como algo propio —en la misma medida en que las clases medias y la burguesía consideraban la política un peligro—. Así se levantaron los grandes partidos proletarios en la segunda mitad del siglo XIX, los partidos revolucionarios, cuando la cosmovisión comunista estaba en ebullición y tenía la capacidad de formar una cultura de masas proletarias, con más fuerza que la cosmovisión capitalista. La situación actual es muy diferente, no porque la cosmovisión comunista sea históricamente falsa, sino porque, como proceso dialéctico, estamos en el agotamiento de

un ciclo histórico de lucha revolucionaria o, lo que es lo mismo, en los inicios de un nuevo y largo ciclo a nivel mundial.

Esta argumentación tiene consecuencias políticas: el objetivo del proyecto comunista actual es imponerse a la cosmovisión capitalista a través de la lucha de clases cultural, comprendiendo, poniendo de manifiesto la base clasista de los bloques culturales por clases y destruyendo el origen burgués de la cultura cosificada y ajena. Las posiciones obreristas y esencialistas —como reflejo cultural del programa político de las clases medias y especialmente de la aristocracia obrera— confieren al trabajador productivo y a la cultura alienada que vive como tal un carácter revolucionario *de facto*. Estos reflejos conceptuales se deben a los conceptos confusos del triunfo de la cosmovisión burguesa. Porque no sólo no existe una potencialidad revolucionaria en el bloque cultural de la clase media, tampoco existe en el bloque cultural del proletariado: en el bloque cultural alienado de parados, jóvenes, mujeres precarizadas o inmigrantes, en la cultura proletaria pasiva contemporánea nacida del predominio de la cosmovisión burguesa, en la *cultura de masas proletaria*. No encontraremos, pues, una potencialidad revolucionaria en la cultura proletaria hegemónica, a menos que consigamos ponerla patas arriba, si no convertimos todas las impotencias en potencias revolucionarias, combatiendo las ideas falsas y haciendo triunfar de nuevo la cosmovisión comunista.

Por tanto, entiéndase la base de nuestro análisis para el renacimiento de la lucha cultural de clases —que puede situarse directa y exactamente

***No encontraremos, pues, una potencialidad revolucionaria en la cultura proletaria hegemónica, a menos que consigamos ponerla patas arriba, si no convertimos todas las impotencias en potencias revolucionarias, combatiendo las ideas falsas y haciendo triunfar de nuevo la cosmovisión comunista***

en el cauce revolucionario de la lucha cultural de Gramsci—: distinguimos tres grandes bloques culturales y los tres aparecen hegemonizados por el entendimiento mundial cosificado impuesto por la cosmovisión capitalista, también la cultura de masas proletaria internacional. Su comportamiento se limita a la esfera del mercado y del movimiento de mercancías y tienen neutralizadas y normalizadas las formas objetivas de producción de capital, estado burgués y dominación. De este modo es impensable no sólo la reorganización de la posición revolucionaria, sino también la propia comprensión. En definitiva, no sólo la visión y el comportamiento de la élite burguesa, ni siquiera el de las clases medias, la visión y el comportamiento del propio proletariado, en el día a día, se ve imposibilitado para pensar y proyectar y practicar una acción político-militante fuera del orden social burgués. Esta es la base de la opresión cultural obrera: la hegemonía del partido histórico burgués, la hegemonía de la cosmovisión capitalista y, junto con el fracaso histórico del ciclo anterior de la lucha de clases, la eliminación de la cosmovisión comunista. La rígida ley de la cosmovisión capitalista en la cultura de masas proletaria ha impulsado, además, formas de conciencia reaccionarias diversas: individualismo, apoliticismo, machismo, xenofobia, aspiracionismo... Así, en definitiva, el proletariado ha pasado de ser una comunidad revolucionaria a una copia degradada de las clases medias: una guerra de todos contra todos, pero con los enormes daños que produce la extrema pobreza. Fuera de la base histórica de la cosmovisión comunista, pues sólo queda para los trabajadores la barbarie y el terror.

No se trata, por tanto, de reivindicar como tal el carácter obrero alienado, ni de promover una cultura proletaria espontánea, sino de superar su condición inmediata —hegemonizada por la cosmovisión burguesa— construyendo la independencia de clase y reorganizando la conciencia histórica como proceso; formando y extendiendo una nueva cultura proletaria consciente basada en la hegemonización de la cosmovisión comunista, como estructura sólida y formada del partido comunista; en definitiva, reactivando y profundizando en la cosmovisión comunista, al tiempo que se reaviva la posibilidad de que toda la sociedad se autoconduzca conscientemente a una nueva fase histórica. El deber de la posición comunista, hoy como ayer, es combatir a la sociedad capitalista en su conjunto, configurar un sujeto político revolucionario que supere la cosmovisión capitalista: la construcción de un partido comunista a escala internacional, que promueva en

***Esta es la base de la opresión cultural obrera: la hegemonía del partido histórico burgués, la hegemonía de la cosmovisión capitalista y, junto con el fracaso histórico del ciclo anterior de la lucha de clases, la eliminación de la cosmovisión comunista***



***Preparemos, pues, nuestras estructuras políticas para la lucha cultural, para que en cualquier combate parcial veamos un campo de batalla de la cosmovisión comunista. Esta es la lucha cultural de clases: más allá de la espontaneidad de los bloques culturales asociados a la sociedad de clases, enfrentar un todo con otro***

su interior de forma consciente el valor universal y el respeto a las variables étnicas y a las diferentes lenguas.

Hablamos de la *cosmovisión comunista*. Esta es la concepción radicalmente alternativa del mundo que el movimiento revolucionario obrero ha forjado a lo largo de sus siglos de historia; la que tiene como base el momento teórico del marxismo como oposición radical, dinámica e histórica al capitalismo; la que quedó parcialmente desarrollada por el fracaso del último ciclo histórico de la lucha de clases internacional, ya que las revoluciones políticas socialistas no lograron llevar a cabo la revolución social-económica. El marxismo –la crítica de la economía política–, al igual que en el ciclo anterior, nos da a los comunistas una base precisa para comprender el movimiento histórico en el nuevo ciclo de la lucha revolucionaria de clases y, por tanto, para conocer lo que hay que transformar a través de la lucha de clases. El marxismo es una guía científica de transformación que debe ser constantemente revisada y alimentada con autocrítica, y como momento teórico tiene una importancia fundamental en la construcción de la cosmovisión comunista y en la lucha cultural que constituye su concreción. Sin embargo, no puede entenderse el marxismo mismo como una cosmovisión comunista completa, como algunos lo han hecho; una cosmovisión completa sólo se formará en el desarrollo integral de la revolución social y económica. De ahí la debilidad de la cosmovisión revolucionaria: una de las características del fracaso político y cultural de la segunda mitad del siglo XX ha sido la victoria cosmovisional del capitalismo. A las nuevas generaciones nos corresponde, de este modo, retomar

el marxismo, actualizarlo y alimentar el proceso de reconstrucción y hegemonización de la cosmovisión comunista mediante la lucha integral de clases.

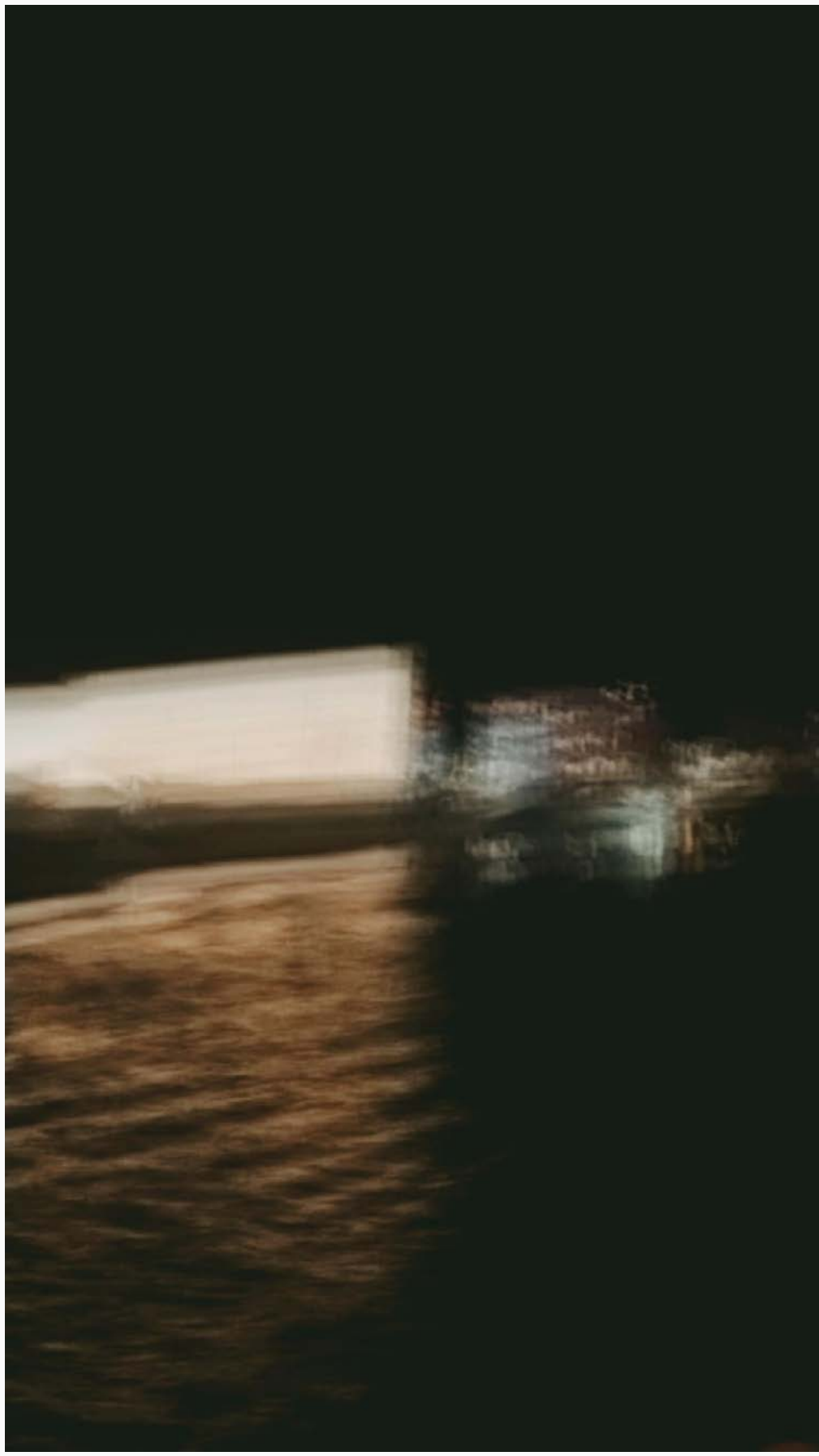
Preparemos, pues, nuestras estructuras políticas para la lucha cultural, para que en cualquier combate parcial veamos un campo de batalla de la cosmovisión comunista. Esta es la lucha cultural de clases: más allá de la espontaneidad de los bloques culturales asociados a la sociedad de clases, enfrentar un todo con otro en cada táctica de lucha, afrontar la cosmovisión histórica de la dominación de clase extinguida con la nueva cosmovisión de la libertad universal, la sociedad capitalista decadente con la construcción de la sociedad socialista.. /

**COLABORACIÓN**

Texto **Kolitz**  
Imagen **Mikel Barberia y  
Zoe Martikorena**

# APUNTES SOBRE TÁCTICA CULTURAL Y LUCHA DE CLASES





Nunca se subraya lo suficiente la importancia de la lucha cultural para la lucha de clases revolucionaria. Y teniendo en cuenta que la cultura determina las formas de comprensión y las disposiciones de actuación generales a escala social, teniendo en cuenta que los actos de origen reflexivo y diferenciado son muy esporádicos, hablamos de una gran arma a escala política. No es de extrañar, por lo tanto, que las organizaciones comunistas o bien brillen por su ausencia, o bien tengan una duración y tamaño cada vez menores allí donde surgen. La hegemonía cultural de la burguesía entre las masas proletarias hace el resto. Pero para ver la localización de este tema central en la recomposición actual de la estrategia, tenemos que ver, aunque sea en forma de síntesis, el proceso histórico del movimiento revolucionario y sus resultados en el siglo XX. Dicho sea de inicio, este es un texto de problematización, que trata de enfocar los problemas y los interrogantes estratégicos de actualidad, no pretende proporcionar respuestas tácticas si no es de forma generalizada.

Pues, de entrada, la historia ha demostrado que el modelo bolchevique de organización del partido y de estrategia constituye hasta la fecha el formato más avanzado del movimiento socialista revolucionario internacional. Este formato ha permitido una gran cantidad de revoluciones políticas en sociedades agrarias o semi industrializadas de la periferia global. Los cuadros político-militares y el modelo jerárquico han demostrado ser útiles ante la desorganización de sociedades en crisis bélicas (véanse los casos de Rusia y China) o sociedades desestructuradas con instituciones burguesas muy débiles y sin legitimidad social (revoluciones africanas, cubana, etc.). Sin embargo, no es menos cierto que el modelo político militar bolchevique, después denominado M-L, ha resultado un fracaso absoluto en el centro imperialista, y por consiguiente ha demostrado ser insuficiente como modelo acabado para la Revolución Socialista Mundial. Este hecho, unido dialécticamente a la muy posible posición inmadura de las fuerzas productivas sociales en el siglo XX, ha llevado al movimiento comunista internacional a la más profunda bancarrota.

Pues bien, para desbloquear el «estado de derrota» actual es imprescindible observar los elementos del fracaso. Por un lado, tenemos la clara evidencia del fracaso del modelo M-L en el centro global industrializado, donde las instituciones económicas, políticas y culturales de la burguesía eran sólidas, allí donde los partidos comunistas ni siquiera han sido capaces de alcanzar la revolución político-es-

tatal. En este centro global, el modelo M-L ha resultado radicalmente insuficiente para el avance de posiciones revolucionarias.

En segundo lugar, tenemos el esquema de control del estado capitalista mediante una revolución M-L en la periferia y semi periferia globales. En estos casos, cuyo paradigma global constituye el estado soviético, un partido comunista de cuadros alcanza el control del estado burgués, sin tener desarrolladas previamente las condiciones económicas y culturales de masas para destruirlo y constituir un estado proletario (socialista). Contrariamente a la realidad, la teoría y la historiografía de los partidos comunistas ha denominado «estado socialista» al modelo soviético de estado, que por muy democrático que pueda haber llegado a ser, se constituye sobre la ley del valor, en un sistema global de competencia capitalista, bajo el régimen de salarización de masas, y con un aparato de estado burgués. Eso sí, fuera del control de los partidos burgueses en un inicio, pero las relaciones económicas a medio plazo transforman a ese partido comunista en un partido bu-



**Contrariamente a la realidad, la teoría y la historiografía de los partidos comunistas ha denominado «estado socialista» al modelo soviético de estado, que por muy democrático que pueda haber llegado a ser, se constituye sobre la ley del valor, en un sistema global de competencia capitalista, bajo el régimen de salarización de masas, y con un aparato de estado burgués. Eso sí, fuera del control de los partidos burgueses en un inicio, pero las relaciones económicas a medio plazo transforman a ese partido comunista en un partido burocrático empresarial, y el espíritu revolucionario lo abandona, anidando en él la corrupción**







rocrático empresarial, y el espíritu revolucionario lo abandona, anidando en él la corrupción. De tal manera que el fenómeno global desemboca en que ese estado capitalista de nuevo es controlado por partidos burgueses, que surgen de las ruinas de los cuadros burocráticos del anterior partido comunista. Es decir, en lugar de que el PC destruyese o aniquilase al estado burgués, es el estado burgués quien aniquila sistemáticamente al PC. En el caso chino, por ejemplo, el partido comunista es hoy *de facto* un partido netamente burgués, y quizá el modelo de partido burgués más adecuado al nuevo modelo productivo, que precisa grandes dosis de planificación macroeconómica y control social, tal y como se está demostrando. Pero este problema, el problema central de la estrategia socialista global, no nos ocupa aquí.

En general, tenemos pues dos problemas estratégicos de gran magnitud a los que debemos dar solución lógica y revolucionaria. Está el problema de la estrategia revolucionaria en el capitalismo industrialmente desarrollado, y está el problema de la revolución económico-social, que ha resultado un fracaso a escala global, condenando a los experimentos periféricos a transformarse como mucho en modelos de desarrollo industrial capitalista para esas sociedades nacionales (y ni siquiera en todos los casos). Con estas observaciones no pretendo defender una postura maniquea, ni tampoco extrínseca de análisis, sino comprender esos procesos revo-

**En general, tenemos pues dos problemas estratégicos de gran magnitud a los que debemos dar solución lógica y revolucionaria. Está el problema de la estrategia revolucionaria en el capitalismo industrialmente desarrollado, y está el problema de la revolución económico-social, que ha resultado un fracaso a escala global, condenando a los experimentos periféricos a transformarse como mucho en modelos de desarrollo industrial capitalista para esas sociedades nacionales (y ni siquiera en todos los casos)**

lucionarios como partes integrantes del proceso de formación histórica de la revolución socialista mundial, desde el punto de vista privilegiado que nos ofrece la experiencia histórica. Pero para eso es necesario extraer los elementos centrales de fracaso.

Pues bien, estos son los dos grandes interrogantes estratégicos hoy en día para la revolución socialista mundial: ¿cómo se vence políticamente a la burguesía en el centro estratégico global? ¿Y cómo se ejecuta la revolución social en las relaciones sociales de producción? Podría incluirse la primera pregunta en la segunda, aunque para nosotros es muy importante observarla de forma separada. Para esa primera pregunta es que la cuestión de la lucha cultural se presenta como la gran cuestión, como bien ha acertado en identificar la socialdemocracia hegemónica, para utilizarla como arma en contra del comunismo.

Quizá Gramsci sea quien más acertadamente ha definido el problema, al observar el elemento de fuerza que primero debe ser quebrado por la acción del partido en la hegemonía cultural de la burguesía. Es decir, que en los estados desarrollados no es posible pasar directamente a la insurrección de ofensiva contra el poder, debido a que este cuenta con la hegemonía cultural entre las masas, incluso entre las masas proletarias. En realidad, Gramsci se refiere, al subrayar el elemento cultural, a un aspecto más fundacional de este; a la llamada así «concepción del mundo». Es decir, que las masas en las sociedades industrialmente avanzadas están imbuidas hegemónicamente de la «concepción burguesa del mundo», debido a la solidez institucional del poder de la burguesía y de su aparato de producción capitalista. En el capítulo sexto inédito de Marx denomina «misticismo del Capital» a esa ilusión global que se deriva de la experiencia inmediata y permanente de la producción global de riquezas bajo la forma capitalista, de tal manera que el Capital parece el motor de la riqueza, como si no pudiera ser de otra manera. Marx dice así que «todas las fuerzas productivas sociales del trabajo se presentan como fuerzas productivas del Capital». De tal manera que automáticamente el espacio de discurso político queda configurado por las relaciones de producción burguesas, naturalizadas, y por la forma del estado burgués, del pensamiento y de la ética burguesas, dentro de las cuales es posible ser partidario de una u otra tendencia. Pero, en ese escenario «cosmovisional», el socialismo es impensable, o incluso, incomprensible si alguien se atreve a proponerlo. Las formas objetivas que este misticismo del Capital genera en el pensamiento de

masas deben por lo tanto ser derribadas para que el comunismo y el proceso socialista que conlleva puedan ser vistos sino como necesidad, siquiera al menos como posibilidad.

Pero evidentemente, incluso con un certero proceso de lucha cultural en marcha, es necesaria la irrupción del factor determinante, que trastoca la estabilidad de la formación social burguesa, suprimiendo su validez para una mayoría social a la hora de crear condiciones de existencia elevadas en las sociedades avanzadas. Ese factor procesual es la crisis capitalista de acumulación, que hoy supone la destrucción imparable de la calidad de vida de las masas trabajadoras occidentales, manifestándose en forma de empobrecimiento de las masas, de reforma del estado hacia un modelo totalitario,

**¿Cómo se vence políticamente a la burguesía en el centro estratégico global? ¿Y cómo se ejecuta la revolución social en las relaciones sociales de producción? Podría incluirse la primera pregunta en la segunda, aunque para nosotros es muy importante observarla de forma separada. Para esa primera pregunta es que la cuestión de la lucha cultural se presenta como la gran cuestión, como bien ha acertado en identificar la socialdemocracia hegemónica, para utilizarla como arma en contra del comunismo**



de destrucción de los ecosistemas y de aumento de las tensiones bélicas globales. Sobre esa base, las condiciones para el despegue lógico del discurso comunista están dadas o, dicho de otro modo; la coyuntura histórica es objetivamente propicia para la lucha cultural de clases contra la concepción burguesa del mundo.

Sin embargo, no es menos cierto que el comunismo tiene un defecto de entrada para dar la batalla cultural: no ha demostrado capacidad ni potencialidad para crear una sociedad avanzada bajo unos parámetros diferenciados del capitalismo. Es decir, ha fracasado en lo que a construcción económica del socialismo se refiere. No sólo en su cúspide allí donde ha tomado el control del estado, sino que hay que rastrear el fracaso en el mismo modelo estratégico y organizativo que volcaba toda la organización

en el objetivo de toma «política» de control del estado capitalista, sin haber desarrollado proporcionalmente el partido comunista como fuerza moral y económica de masas separada de la producción capitalista. En cuanto al fracaso de ese segundo gran interrogante, el desprestigio cultural del comunismo es generalizado entre las masas proletarias, habiendo quedado así desarmadas ideológicamente y a merced de todo tipo de políticas antiproletarias de gran agresividad y voracidad por parte de los partidos burgueses (recorte generalizado del nivel del salario, recorte progresivo de los escasos derechos políticos formales —incluso libertades de movimientos—, aumento exponencial del control social, tanto de la vigilancia policial como de la disciplina burocrática de la vida proletaria, etc.). El modo de vida del proletariado occidental, a la par que el oriental,



va camino de convertirse en un auténtico infierno de esclavitud en vida, desprovisto de su más poderosa arma: la ideología revolucionaria y la gran cultura de masas proletaria que surge de su concepción del mundo.

Pues, respondida la cuestión a medias, la pregunta por la estrategia comunista en las sociedades industrialmente avanzadas se transforma para nosotros, de esta manera, en la siguiente pregunta: cómo conseguir en un primer estadio de lucha de clases hegemonizar el comunismo como base cosmovisional de una nueva cultura proletaria europea y norteamericana, hoy totalmente imbuida de elementos cosmovisionales burgueses como la sumisión total al dinero y al estado, la atomización extrema, la violencia mutua en las comunidades, la despolitización, el consumo de productos cultura-

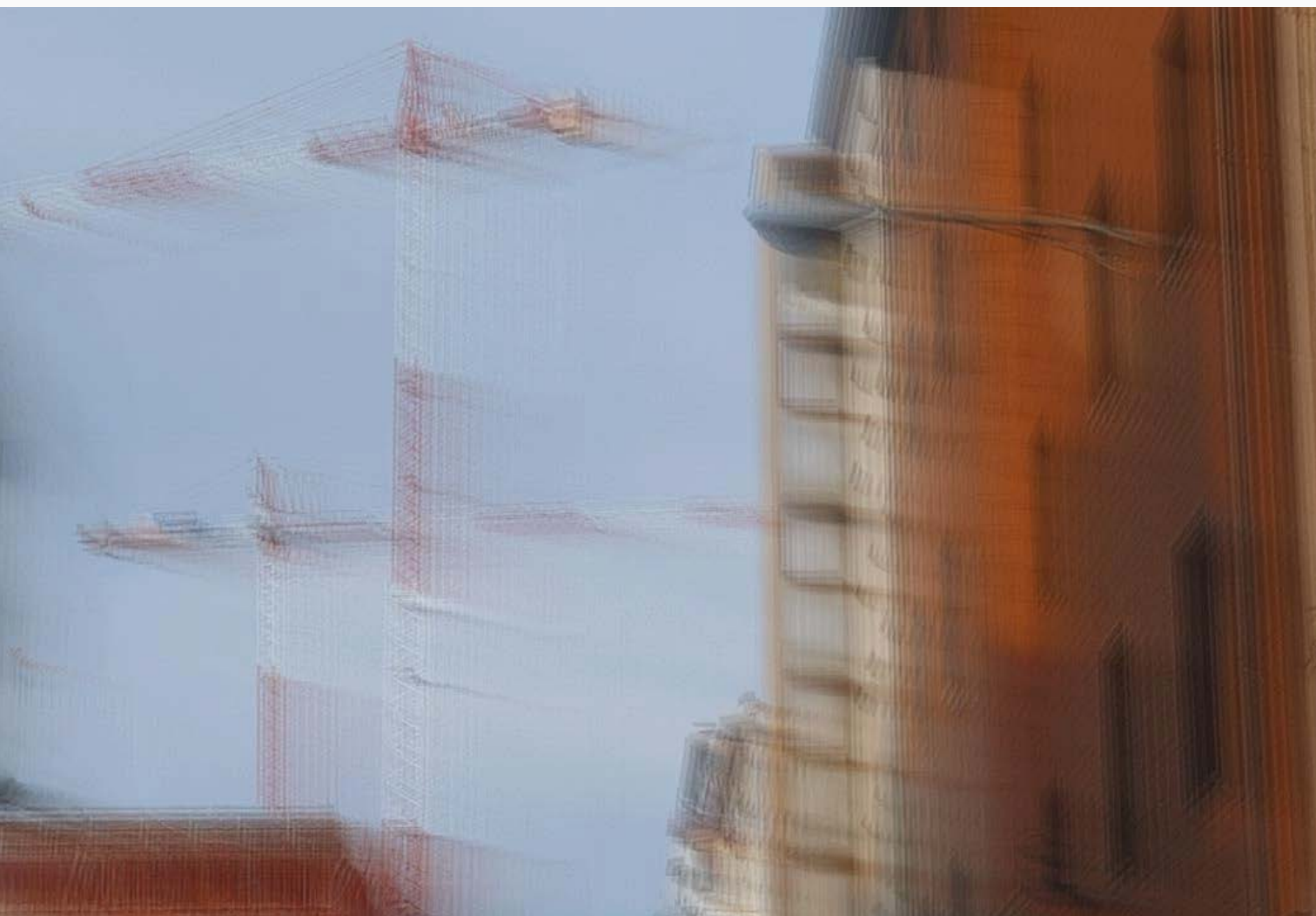
**Es preciso reconstituir culturalmente al proletariado revolucionario. Pero esa reconstitución se debe dar entendido el proceso de lucha cultural como un proceso organizativo y de lucha integral desde el primer momento**



les alienantes o la adicción psicológica al juego y a las drogas. La cultura capitalista de masas entre el proletariado occidental (y global), hoy hegemónica, debe ser por lo tanto derrocada, transformada la falsa conciencia de base en nueva concepción revolucionaria del mundo. La construcción de esa base cultural es previa, condición *sine qua non* de cualquier nueva ofensiva internacional revolucionaria. O dicho de otro modo, siendo el proletariado revolucionario el sujeto de la estrategia, es preciso reconstituir culturalmente al proletariado revolucionario. Pero esa reconstitución se debe dar entendido el proceso de lucha cultural como un proceso organizativo y de lucha integral desde el primer momento.

Por lo tanto, el movimiento socialista y las distintas organizaciones territoriales que vayan surgien-

do en todo occidente promovidas por una nueva juventud revolucionaria deben tener la forma organizativa adecuada a este primer estadio de lucha cultural generalizada entre dos cosmovisiones del mundo, para la cual serán necesarias entre otras: las tareas de demostrar efectividad organizativa en las luchas concretas fuera del esquema organizativo de los partidos de cuadros institucionales del estado (consiguiendo victorias a la hora de establecer una normatividad proletaria a las clases propietarias y al estado, y haciendo que la organización comunista sea un poder efectivo en barrios proletarios, en instituciones disciplinarias, en espacios de socialización y en centros de producción); ser capaces de ofrecer permanente doctrina de coyuntura efectiva y acertada que haga aterrizar el programa comunista en lo concreto de los problemas actuales, con





posiciones políticas acertadas y claramente diferenciadas de todo el partido de la burguesía, uniendo toda táctica a la estrategia socialista contra el estado y la producción burguesas, siempre en vistas a una estrategia de control proletario de los mecanismos sociales; una teorización lógica del estado socialista en los distintos ámbitos de la vida social y de la producción, para poder ofrecer un campo de visión estratégico concreto y completo al proletariado a todos los niveles; construir grandes medios de intervención cultural de masas a nivel informativo, artístico, deportivo y de socialización, que permitan dar la batalla cosmovisional en gran escala en nuestras comunidades, y que sean, por su forma de organización, un ejemplo en sí mismos de poder socialista y disciplina democrática; convertir a la organización de partido en una escuela ética en eterno

perfeccionamiento, en una fuerza moral de las nuevas generaciones que eduque y perfeccione los elementos éticos y políticos de la disciplina militante; y por último, y lo más importante, desarrollar una labor sistemática de trabajo teórico, de formación científica, y de lucha ideológica sin cuartel contra las formas objetivas del pensamiento burgués y sus representantes políticos y científicos, pues la ciencia revolucionaria, la observancia dialéctica de la realidad presente, junto con el conocimiento histórico de todos los procesos que la han producido, son el elemento central que permite una concepción revolucionaria del mundo basada en la racionalidad, en la lucha comprometida por la universalidad de las condiciones sociales de vida, y en un estadio superior de comunidad, libertad y riqueza globales.

En resumen, y una vez enumeradas las cuestiones fundamentales, podemos decir que, dentro del gran interrogante por la revolución socialista mundial, cuyo elemento central a desarrollar en la estrategia es la construcción económica del socialismo, la socialización y democratización total del aparato global de producción; dentro de este gran interrogante, un primer estadio de lucha y construcción consiste en la guerra cultural por volver hegemónico el comunismo entre las masas proletarias. Efectividad en la organización, capacidad táctica de generar doctrina de coyuntura y explotarla estratégicamente, teorización del estado socialista en todos los ámbitos de vida y producción, construcción de grandes medios de intervención cultural dependientes del partido, edificación del partido como escuela ética y política, y permanente estudio y desarrollo de la teoría revolucionaria, son algunos elementos que deben ser tenidos en cuenta para la consecución del objetivo.

El proletariado sólo puede avanzar y no ser totalmente aplastado por un nuevo modelo social del capitalismo más salvaje, dadas las circunstancias, apoyándose en sus propias fuerzas. Pero para el proletariado la única fuerza propia es el partido comunista revolucionario a escala internacional. Ese elemento central de comprensión, la necesidad de derribar el orden social capitalista y la capacidad de visualizar y ejecutar el significado de estos principios abstractos del comunismo en cada célula de realidad del presente son las grandes tareas organizativas de nuestra generación, para que las siguientes sean capaces ya, acumuladas las fuerzas morales necesarias y desplegadas de nuevo las condiciones para una lucha efectiva, de desarrollar una ofensiva revolucionaria mundial e instaurar una forma superior de civilización. /





ENTREVISTA

Maddi  
Sarasua  
y Aroa  
Arrizubieta

**«El bersolarismo  
siempre funciona  
mejor cuando canta  
los sentimientos,  
las reflexiones y las  
reivindicaciones de  
una comunidad»**





Texto — **Arteka**  
Imagen — **Erik Aznal**

Hace mucho ya que el bersolarismo perdió su olor a viejo: el canto improvisado vasco supo desplazarse del entorno rural al urbano y el bertsolari ya le canta al mundo de hoy en día. Lo saben bien Aroa Arrizubieta (Gasteiz, 2001) y Maddi Sarasua (Itsasu, 1995), ya que llevan varios años de plaza en plaza. Pero el bersolarismo, como cualquier otra expresión artística, está atravesado por conflictos sociales y políticos y puede ser, por tanto, interesante hablar de diferentes modelos que pueda adoptar. Partiendo de ahí, hemos tocado varios temas.

**¿Cómo empezasteis en el bersolarismo? ¿Qué os impulsa a seguir?**

**ARRIZUBIETA:** Yo empecé en quinto curso. Nos enseñaban bersolarismo en la escuela, nos lo presentaron en clase, y en un sitio como Gasteiz todos los jóvenes euskaldunes iban directamente a la *bertso eskola* [escuela de bersolarismo]. Luego, sobre todo, me motivó ir a los campamentos: conocer a gente con la que compartías inquietudes, el ambiente euskaldún... Conocías también a bertsolaris mayores, que te vacilaban, y había el querer responderles improvisando: el querer ser capaz de responderles lo que piensas.

**SARASUA:** Yo lo sentía muy cerca, me viene de casa. Empecé en la *bertso eskola* de Uztaritze en sexto curso. Me parecía muy interesante: poder hablar de otros temas, reflexionar, seguir la actualidad... Y pasándolo bien, en un ambiente euskaldún, he sentido la *bertso eskola* muy cerca. También empiezas de una manera bastante inocente, claro, sin ser consciente de lo





público y demás. Lo veía más bien como una manera interesante de jugar.

**A:** Y diría que he seguido porque me atrae la improvisación. Luego he ido dándole más importancia al mensaje. Al final, tienes a una gente delante que va a escuchar y que vas a intentar, aunque muchas veces no entiendan, transmitirles lo que quieras decir. Entonces la pregunta es, ¿cuál es nuestro mensaje y cómo lo vamos a transmitir? Esa puede ser mi preocupación: si no transmites lo que quieres transmitir, ahí empiezan los problemas.

**S:** Yo también creo que en estos momentos es una de las disciplinas más adecuadas para transmitir mensajes, otras ideas, etcétera. La gente está ahí, te preguntan por cualquier tema y si tienes algo que decir puede llegar muy fácilmente. Pero soy consciente de que para que pueda transmitir las ideas que realmente quiero, debería trabajarlo más. Y luego, la improvisación y las rimas y esa estructura tan rígida, puede que para el público no, pero supone un reto

para nosotras. Ese vértigo, qué decir sobre este u otro tema... te da un punto de adrenalina. Y a veces no sabes qué hacer, pero te sale mejor de lo que creías y esa es una sensación buenísima. No siempre pasa así, pero cuando pasa, sientes que por eso te gusta el bersolarismo.

**El bersolarismo tiene algunas características técnico-formales que le son intrínsecas: cantar con una melodía, tener que rendir el discurso a unas rimas y una estructura... ¿Sentís que esas características os limitan para decir lo que queréis?**

**A:** Yo sí, totalmente. Puede que la melodía no, porque lo tenemos más interiorizado, pero la rima sí. Además es lo que decía Maddi antes, hay que trabajarlo más. Pero cuesta ponerse a eso. Muchas veces creo que está relacionado con la competición: trabajaré las rimas para el campeonato, porque allí me puntuarán esas rimas, y no tanto para poder hacer frases adecuadas que coincidan con lo que quiera decir.

**S:** Y, en mi opinión, una consecuencia de eso es que muchos bertsos son muy parecidos. Con un mismo tema, siempre se nos ocurren las mismas cuatro rimas. Te lleva a lo mismo y eso es negativo para el bersolarismo. Puede que lo idealice, pero me imagino que hace tiempo, cuando las rimas no estaban tan determinadas, se podrían hacer bertsos muy buenos, porque muchas de las cosas que ahora importan no importaban tanto antes. Y todo eso es, en parte, por la competición. El bersolarismo ha mejorado estéticamente, pero el contenido se ha homogeneizado.

**A:** Yo noto eso con los niños. Soy profesora en una *bertso eskola*, llevo cuatro años enseñando. Noto que según lleven más años, los niños se acercan más a mi forma de rimar o a la forma general. Los niños muchas veces sacan una rima buenísima, una que tú no utilizarías nunca. Ellos no saben lo que son rimas «fáciles», cantan lo que se les ocurre. Yo creo que en eso también influye lo que escuchamos.



**S:** Por todo lo que hemos dicho, es mucho más difícil para los que hablan dialectos periféricos del euskera. Las rimas del euskera estándar no les sirven tanto, les son artificiales. En Iparralde [Euskal Herria Norte], nos salen expresiones y rimas del lado Sur naturalmente, porque casi todas las referencias son de allí. Pero si no hubiera esas referencias, tendríamos otras rimas, otras expresiones. En el campeonato de Iparralde, por ejemplo, un bertsolari de Hendaia tiene más opciones de sacar más puntos porque el dialecto de la parte Sur no se le hace artificial. Pero, sin embargo, para un bajonavarro o un suletino será más difícil usar las expresiones de su propio dialecto.

**Otra característica del bersolarismo es la improvisación espontánea. El bertsolari tiene unos pocos segundos para pensar lo que quiere decir, antes de cantar. En vuestro caso, ¿qué influencia tiene eso en lo que queréis decir?**

**A:** Yo creo que lo más importante es el trabajo previo, para no tener esos límites de los que hablábamos antes. Y sobre todo trabajar el tema, porque si te ponen un tema del que no tienes una opinión propia, caerás en decir generalidades, en decir lo que la gente dice en general y no transmitirás una idea. Entonces, ¿qué vale ese bertso, si lo que buscas solamente es el aplauso del público? Se dice a menudo que es importante leer la prensa antes de cantar, pero yo creo que además de leer deberíamos formar una opinión sobre todo lo que podamos, para que podamos aportar algo a la gente que nos escucha.

**S:** Luego sabiendo que estarás limitado, también nos pueden poner un rol más incómodo o también tenemos que responder a lo que dice el otro, en una conversación cantada, por ejemplo. Hay que tener claro qué se debe recalcar en cada tema. Aun así, no se pueden cantar cosas complicadas, eso hay que asumirlo.



***Entonces, ¿qué vale ese bertso, si lo que buscas solamente es el aplauso del público?***

**Aroa Arrizubieta**

Aroa Arrizubieta

***Tenemos que acertar en hacer énfasis en eso que realmente queremos decir y en transmitir las ideas que queremos. Y para eso es importante el trabajo previo***

**A:** O tenemos que saber cómo decir esas cosas complicadas de una manera simple, para que la gente entienda y no aplaudan pensando que hemos dicho algo que no queríamos. Para que, cuando decimos «viva la lucha de la mujer trabajadora», no entiendan solamente «viva la lucha de la mujer». Tenemos que acertar en hacer énfasis en eso que realmente queremos decir y en transmitir las ideas que queremos. Y para eso es importante el trabajo previo: para acertar como llegar a la gente, incluso en temas que tenemos muy estudiados.

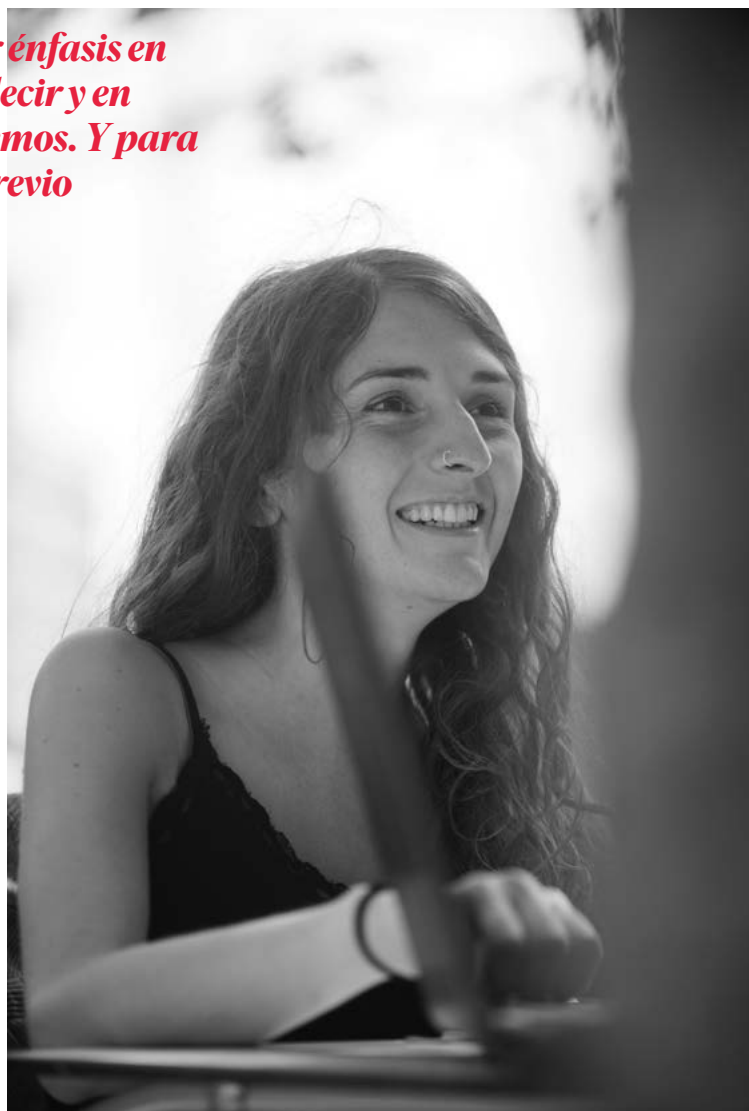
**S:** Totalmente. A mí me ha ayudado mucho la cosmovisión que me ha dado la militancia. Tengo claro lo que pienso, tengo una manera de analizar y una manera de mirar al mundo. Sé lo que quiero decir. Pero la cuestión es esa: exige mucho trabajo identificar lo que en cada momento el público pueda entender. Tienes que adaptar mucho lo que quieres decir a lo que se pueda entender. Lo que cuenta ahí es la pequeña parte que el público entiende, no que digas lo que quieras.

**La improvisación del bersolarismo implica una relación estrecha con el público. Parece como si el bertsolari debiera hacer disfrutar al espectador, buscando siempre el aplauso. También dependerá de cada ocasión. Vosotras queréis cantar con un discurso crítico, ¿cómo habéis vivido eso?**

**A:** En los recitales organizados por el Movimiento Socialista me siento más tranquila: aunque metas la pata no importa tanto, la gente sabe lo que piensas o lo que querrías decir y no te supone tantos problemas. En cambio, si en otras ocasiones cantas, por ejem-

plo, que no te consideras feminista, eso tiene que ir muy bien argumentado y explicado, y es difícil hacer eso cantando. Además, yo a menudo siento que según delante de quien canto, lo que cante irá en nombre de toda la militancia socialista. Lo más difícil para mí es que la gente entienda lo que quiero decir, pero que al mismo tiempo disfrute.

**S:** A mí me pasa al revés. Para mí es mucho más fácil cantar en otros reci-



Maddi Sarasua

***A mí me ha ayudado mucho la cosmovisión que me ha dado la militancia. Tengo claro lo que pienso, tengo una manera de analizar y una manera de mirar al mundo***

tales que no sean nuestros. Me parece que cantando con bertsolaris que son muy diferentes a mí puedo aportar más. Yo canto sobre todo en Iparralde, es donde me siento más cómoda, es más fácil para mí identificar lo que piensa la gente. Y nosotras todavía estamos en la fase de comprensión. No es que no estén de acuerdo, sino que no saben lo que pensamos. Por lo tanto el reto es hacérselo entender. Es algo que sucederá poco a poco y creo que el bersolarismo puede aportar en eso, en socializar el proyecto socialista. Si cantas algo y algún espectador no está de acuerdo, querrá decir que lo has hecho bien, porque lo ha escuchado, lo ha entendido y ha dicho que no está de acuerdo.

**En esa relación entre el público y el bertsolari, ¿querer hacer entender a la gente vuestro discurso implica necesariamente adaptarse al sentido común dominante?**

**S:** Rebajamos mucho el discurso. Pero en estos tiempos hacer bertsos más políticos, criticar mínimamente el capitalismo, ya me parece algo diferente a lo que los demás harán, aun estando dentro del sentido común. Luego puede parecerte que siempre hablas de lo mismo, porque es eso lo quieres recalcar siempre.

**A:** Sí, y también es muy difícil explicitar. Por ejemplo, y aquí también influye el público, cuando tengo que cantar con gente diferente a mí políticamente, les he pedido a amigos cercanos que vengan. Me he sentido apoyada, porque por lo menos hay alguien para entenderte si estás siendo explícita o si te dicen cualquier cosa. Por ejemplo, nunca he mencionado a ITAIA o GKS en un recital. Jon Gurrutxaga cantó en el campeonato de Erniarraitx un bertso buenísimo: «El se apoya en Bildu / Y yo estoy con GKS». No sé si sería capaz de cantar eso si no hubiese cantado en el gazte-txe de Azpeitia o si no hubiese sido el mismo público.

**S:** Luego la cuestión es que también cuelgan esos recitales en Internet y que aparecen ahí, sin público, para que pueda oírlos cualquiera. Tú te adaptas al público de un momento concreto, pero puede que al final también los oiga otra gente. Ahí ya no controlas quién puede estar. Es una acción comunicativa, sin saber quién es el receptor. Trasciende lo improvisado, la relación que tiene el bertso con el momento y el lugar.

**Con el tema de los campeonatos, habéis mencionado su rol homogeneizador. La competencia también está ahí. ¿Cómo veis el modelo de campeonato actual?**

**S:** Siempre he pensado que si tuviéramos que reconstruir el bersolarismo, a mi parecer no tendría que haber campeonatos. Impulsa la competencia, el ego y algo que no es sano. Justo lo que alimenta la sociedad capitalista. Es verdad que, como en el deporte, siempre pensamos que la competencia te lleva a dar lo mejor de ti. Pero, en mi opinión, el reto y la provocación sin campeonato también te llevan a querer razonar mejor que el otro. No creo que sea necesario un campeonato, una puntuación, la final, la ganadora...

**A:** Además, el campeonato conlleva cuánto vas a cantar y cuánto te van a llamar. Y también el grado de aceptación de lo que tú digas. El campeonato crea la aceptación que tendrás, porque se piensa que si eres la ganadora lo sabes todo sobre todo y todo lo que digas está bien. También se idealiza, parece que por ser bertsolari sabe de todo.

**S:** Sí, es verdad. Al bertsolari siempre le llaman de todos los lados, se le idealiza... Y para mí eso es un desastre. Da una imagen muy pobre del mundo euskaldún. Que sean siempre los mismos, darles a las mismas personas todas esas funciones.





***Siempre he pensado que si tuviéramos que reconstruir el bersolarismo, a mi parecer no tendría que haber campeonatos. Impulsa la competencia, el ego y algo que no es sano. Justo lo que alimenta la sociedad capitalista***

**Maddi Sarasua**

**Maddi Sarasua**

***Al bertsolari siempre le llaman de todos los lados, se le idealiza... Y para mí eso es un desastre. Da una imagen muy pobre el mundo euskaldún***

**Ahí es donde entramos en la cuestión de la figura del bertsolari y su función pública. ¿Qué funciones creéis que cumple la bertsolari hoy en día?**

**S:** La función de hacer reflexionar. El bertsolari puede tener esa función, pero, luego, ser opinador, una persona a la que poder entrevistar en cualquier ocasión, todo eso... El bertsolari ya tiene un espacio donde poder hacer todo eso. Ya ha escogido la forma en que quiere expresar su palabra, ya la tiene. Habrá miles de personas que seguramente tengan cosas interesantes que decir. El hecho de contar siempre con los mismos hace que siempre se diga lo mismo.

**A:** Y por el hecho de ser bertsolari, y si además lo hace bien en el campeonato, será más aceptado. Y desde esa figura aceptada, defender unas posturas políticas es más fácil, porque tu figura está más aceptada.

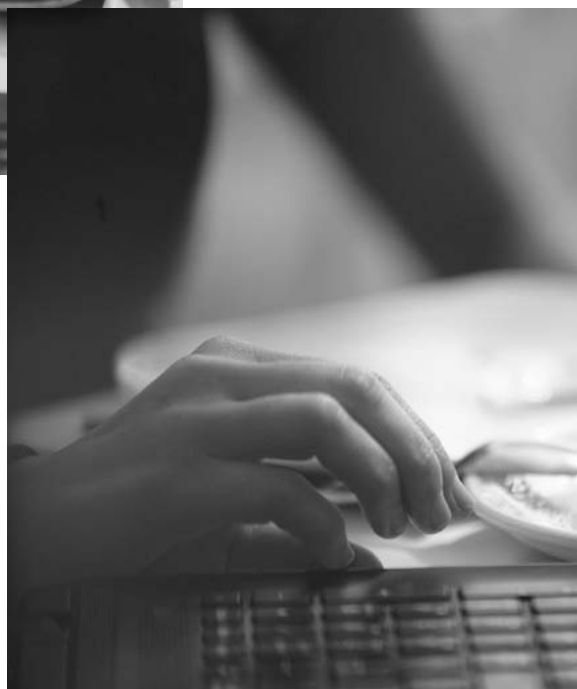
**La renovación del bersolarismo siempre ha ido de la mano de cambios político-culturales en la sociedad vasca. No hay duda, por ejemplo, que el ciclo político anterior y el nacionalismo de izquierdas han tenido una gran influencia. ¿Cómo ha influido la actual decadencia política y cultural en el bersolarismo?**

**S:** Amets Arzallus decía, utilizando una metáfora muy adecuada, que la actual es un barro más resbaladizo. Que antes había unos pilares, que se sabía qué cantar sobre cada tema y que ahora se siente sin nada a qué agarrarse. En mi opinión, el bersolarismo siempre funciona mejor cuando canta los sentimientos, las reflexiones y las reivindicaciones de una comuni-



Maddi Sarasua

*Hay que  
experimentar.  
Se deben crear  
modos diferentes  
de interactuar  
con el público*





dad. Así es más emotivo. También hay quien piensa que es más interesante que haya de todo, múltiples puntos de vista. Puede que sea interesante, pero yo creo que la emoción de una final de campeonato en Barakaldo era algo que respondía a una comunidad. Y no sé si lo volveremos a ver.

**A:** En las finales diría que se nota en los aplausos. Pero también cambian los temas: ahora ya no te darán temas tan políticos, te darán temas más bien humanitarios, etcétera. Creo que los temas son también reflejo de ese cambio que se ha dado. Y los que piensan los temas en los campeonatos, tienen también poder: te dicen sobre qué cantar, no es cualquier cosa.

**¿Qué opciones puede dar el bersolarismo como medio de socializar el punto de vista socialista?**

**S:** La opción de hacer oír nuestro mensaje. Yo personalmente lo vivo así, en los sitios donde canto, quiero hacer entender lo que decimos y socializarlo poco a poco.

**A:** También puede poner en duda lo hegemónico, puedes lanzar preguntas que hagan pensar a la gente. Por otro lado, puede demostrar a la gente del bersolarismo que el Movimiento Socialista está cogiendo fuerza, y que también hay bertsolaris que vienen de ese movimiento, sobre todo jóvenes, y que tienen un nivel. Con eso también le podemos dar una referencia a la gente indecisa.

**S:** También veo un pesimismo enorme en mucha gente. Me parece que los que cantamos desde una posición política fuerte podemos presentar a otros bertsolaris la posibilidad revolucionaria. Que la revolución es posible y es bella, y les podemos enseñar lo que estamos haciendo.

**A:** Que venimos con una propuesta, no solamente a analizar y a criticar.

**S:** Por ejemplo, en las bienvenidas que se les hacen a los presos, ¿qué se puede cantar ahora? «No volvéis al

país que soñasteis, pero bienvenidos», y cosas así. Son bertsos pesimistas, muy duros. Pero, al mismo tiempo, muchos solamente pueden cantar eso. Pero nosotras podemos cantar que le agradecemos la referencia que nos han dado y que vendrá una generación nueva que lo dará todo como ellos hicieron. En eso lo nuestro tiene fuerza.

**Más allá de los circuitos hegemónicos, ¿creéis que se podría crear otro tipo de modelo desde un punto de vista socialista?**

**A:** Creo que en eso la cuestión de la temática tiene importancia. En este momento, si organizamos un recital muchos de los espectadores serán afines políticamente. Yo creo que cuando viene otro tipo de gente el bersolarismo puede tener influencia en ellos. A mí me parece difícil como enfocarlo para que los y las militantes lo escuchen a gusto, pero para que los demás también lo entiendan y se sientan identificados con lo que se dice. Dependiendo de qué gente va a venir, se sabe qué tipo de temas poner. Pero en un recital donde quieres expresar tus ideas pero también que la gente que no habla en nuestros términos lo entienda, hay que acertar en la temática y en la forma de cantar.

**S:** También hay otras opciones. Estamos muy acostumbradas a cantar solamente con un micro delante, en un escenario, etcétera. Pero creo que también se pueden crear otros momentos espontáneos. En espacios más informales, para animar un día de trabajo colectivo... creo que el bersolarismo puede aportar en esos momentos y que en esos momentos puede sacar su magia. Hay que experimentar. Imaginad, también sería bonito que en los recitales el público pueda reaccionar y que eso influya en la improvisación del bertsolari. De algún modo dotando al público de un rol más activo. Creo que se deben crear modos diferentes de interactuar con el público. /

Texto — **Aitor Bizkarra**

Imagen — **Zoe Martikorena**

# GRAMSCI, CULTURA, POLÍTICA

**P**arece que Antonio Gramsci se ha convertido en parte del *atrezzo* intelectual de casi todos los debates políticos, al menos a partir de mediados de los 70. Desde entonces, en todas partes se habla de *hegemonía*, de *revolución pasiva*, de *bloques históricos*... pero no siempre con la precisión que exige el pensamiento político honesto y comprometido. Para Gramsci el folclore es una concepción del mundo de las clases subalternas, una concepción del mundo asistemática y no cultivada, en la que se van acumulando como sedimentos los elementos de las concepciones del mundo de los tiempos históricos pasados y las nociones científicas contemporáneas descontextualizadas y banalizadas. Así pues, paradójicamente, si nos fijamos en los elementos sueltos de la teoría política de Gramsci, puede considerarse que forman parte del *folclore filosófico-político* actual. Según Hosbawm, la terminología de Gramsci suele aparecer «sin rigor, como ocurrió con los términos freudianos durante la guerra» (Hosbawm, 2011:321). Sin embargo, se podrían poner más ejemplos, no es un hecho inusual; por ejemplo, algo parecido ocurre en la actualidad con otro término utilizado por John L. Austin para designar determinadas acciones lingüísticas, etc.







## Así pues, paradójicamente, si nos fijamos en los elementos sueltos de la teoría política de Gramsci, puede considerarse que forman parte del folclore filosófico-político actual

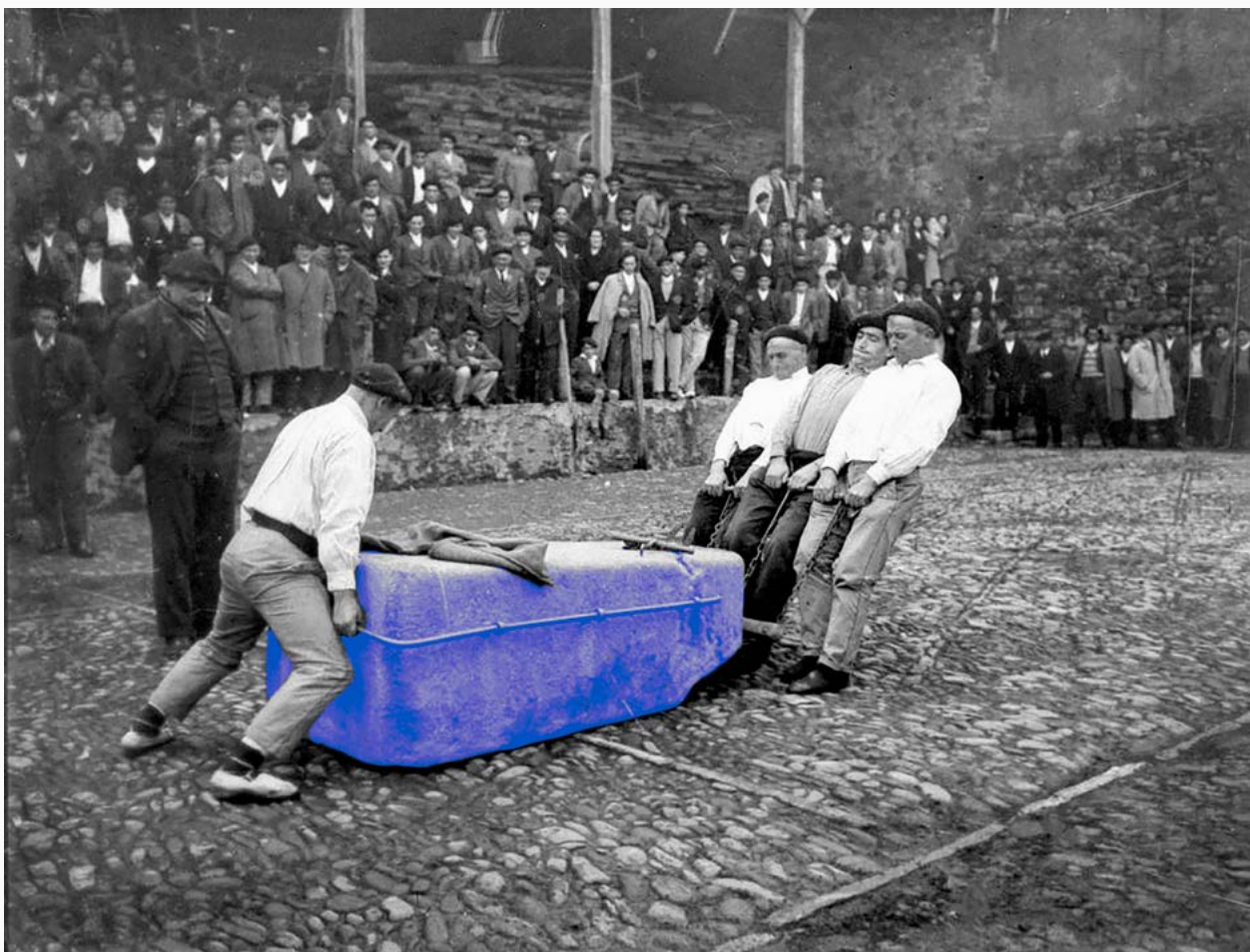
A finales de noviembre de 1917, Gramsci escribió un artículo sobre la revolución bolchevique de octubre titulado *La revolución contra el Capital*. En realidad, hubiera sido un nombre más apropiado para el artículo –aunque quizá no más llamativo– *La revolución contra la II Internacional* o *La revolución contra la comprensión mecánica de la historia*. De hecho, en ese artículo denunció cómo, a pesar de que las relaciones sociales capitalistas estaban aún subdesarrolladas, muchos marxistas no podían entender lo que ocurría (y estaba ocurriendo) en Rusia porque no habían tenido en cuenta el elemento de la *voluntad colectiva*. Esto no quiere decir que Gramsci absolutizara el elemento de la voluntad<sup>(1)</sup>. Al contrario, tenemos el apremio de entender la voluntad colectiva, política, como él decía, en el «sentido moderno», es decir, «como conciencia activa de la necesidad histórica» (Gramsci, 2018:8). Es decir, como dice Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, «los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con las que se encuentran directamente» (Marx, 2016:250). Como diría más tarde, existen dos polos principales del error en el análisis histórico-político, el «economismo» y el «ideologismo»: «en un caso, se sobrevaloran las razones mecánicas; en el otro, se ensalza el elemento voluntarista e individual» (Gramsci, 2018:34).

No en vano eran de sus textos favoritos el prólogo del 59 de Marx y las tesis sobre Feuerbach. Por un lado, defendía que los análisis políticos de situaciones concretas debían basarse en los dos principios fundamentales sobre el devenir general de la historia extraídos del prólogo del 59: «1) ninguna sociedad asume como objetivo labores para cuya solución no existen las condiciones necesarias o están, al menos, en vías de aparición y desarrollo. 2) Ninguna sociedad puede desaparecer ni ser sustituida si no desarrolla previamente todas las formas de vida implicadas en sus relaciones sociales» (Gramsci, 2018:33)<sup>(2)</sup>. Por otra parte, el mismo materialismo contemplativo que Marx criticaba a Feuerbach lo veía en varios marxistas de tendencia meca-

nicista. Salvo una época relativamente voluntarista de juventud, se puede decir que todo el pensamiento de Gramsci se articula en el complejo equilibrio entre esos «dos polos del error».

El concepto más conocido empleado por Gramsci es, sin duda, *hegemonía*. A partir de finales del siglo XIX la cuestión de la hegemonía fue central en los debates táctico-estratégicos en Rusia: primero en las organizaciones que precedieron a la socialdemocracia rusa (véase, Grupo para la Emancipación del Trabajo de Plekhanov); y después, en la propia socialdemocracia rusa. En último término, más allá de la lucha económica contra los patrones, en la lucha política contra el zarismo, la de la hegemonía era la cuestión del papel de guía que el proletariado debe jugar con respecto a las demás clases subalternas. El libro *¿Qué hacer?* (1902), de Lenin, está atravesado por esa temática, por ejemplo. Sin embargo, la internacionalización del concepto de hegemonía vino más tarde de la mano de la Komintern, en cuyo IV Congreso Mundial (1922) Gramsci participó<sup>(3)</sup>.

**Esto no quiere decir que Gramsci absolutizara el elemento de la voluntad. Al contrario, tenemos el apremio de entender la voluntad colectiva, política, como él decía, en el «sentido moderno», es decir, «como conciencia activa de la necesidad histórica»**



En cualquier caso, Gramsci renovó el concepto, principalmente en dos aspectos. En primer lugar, aunque lo mantuvo como un concepto básico para pensar en la cuestión táctico-estratégica, lo sacó fuera del contexto de la formación social concreta del Este (Rusia). En segundo lugar, más allá del uso táctico-estratégico, lo utilizó como herramienta analítica para estudiar la modalidad particular de poder en las democracias avanzadas occidentales.

«En Oriente todo era Estado, la sociedad civil era primitiva y gelatinosa» (Gramsci, 2018:53); es decir, las condiciones socioeconómicas y culturales generales de Rusia no tenían, en el sentido capitalista, ningún desarrollo y consistencia, y además el arraigo civil del zarismo estaba muy comprometido, entre otras cosas, por la I Guerra Mundial. Y precisamente por eso se produjo con éxito la guerra de movimientos, la toma de poder insurreccional.

En el Occidente avanzado, sin embargo, la situación era muy distinta, y a partir de 1921 se hizo evidente la necesidad de repensar la estrategia, ya que, aunque la revolución bolchevique fuera fuente de inspiración, no era adecuada, por ejemplo, en Alemania, como modelo de toma de poder.

**En el Occidente avanzado, sin embargo, la situación era muy distinta, y a partir de 1921 se hizo evidente la necesidad de repensar la estrategia, ya que, aunque la revolución bolchevique fuera fuente de inspiración, no era adecuada, por ejemplo, en Alemania, como modelo de toma de poder**



dente, entre Estado y sociedad civil existía una justa relación y bajo el temblor del Estado se evidenciaba una robusta estructura de la sociedad civil. El Estado sólo era una trinchera avanzada, detrás de la cual existía una robusta cadena de fortaleza y casamatas» (Gramsci, 2018:53). Es decir, en Occidente el poder político de la burguesía no consistía sólo en el funcionamiento del aparato coercitivo y de la administración del Estado, sino que existía también un elemento cultural de consenso muy fuerte arraigado en la sociedad civil.

Esto no quiere decir que la autocracia feudal del Zar se basara exclusivamente en la fuerza, y la democracia burguesa, en cambio, en la dominación cultural de la burguesía. Dice uno de los habituales clichés de las interpretaciones reformistas de Gramsci, que según él la subordinación capitalista es fundamentalmente cultural. Se limita así el papel de una hipotética estrategia socialista actualizada a agitar conciencias y a obtener mayorías aritméticas en las elecciones. En realidad, a través de estas

concepciones no se hace sino despolitizar el pensamiento de Gramsci, pues ignora las cuestiones de la explotación económica y del carácter burgués del Estado: convierten a Gramsci en «sindicalista cultural» (Ruiz Sanjuán, 2015:9).

En realidad, la capacidad de coerción de los estados capitalistas occidentales avanzados era más avanzada que la del régimen zarista, debido a la influencia directa del desarrollo tecnológico-industrial en la capacidad de coacción. Pero, además, la burguesía disponía de una impresionante red de trincheras políticas y civiles (medios de comunicación, sistema educativo, intelectuales, ilusión de poder popular que provocan las elecciones...) para imponer su cosmovisión en las masas. Comparado con el modelo de dominación de los Zares en Rusia, el modelo de dominación de la burguesía moderna en la Europa occidental tenía un gran predominio cualitativo: no sólo era dominante política y económicamente, sino que era, además, civilizadamente hegemónica.





## **Gramsci, por tanto, empleó el concepto de hegemonía para, por un lado, analizar la complejidad de la modalidad de poder de la burguesía moderna; y, por otro lado, diseñar una estrategia comunista que pudiera hacer frente a esa correlación multidimensional de fuerzas**

Gramsci, por tanto, empleó el concepto de hegemonía para, por un lado, analizar la complejidad de la modalidad de poder de la burguesía moderna; y, por otro lado, diseñar una estrategia comunista que pudiera hacer frente a esa correlación multidimensional de fuerzas. Como herramienta de análisis y diseño.

El concepto de hegemonía permite concebir una política revolucionaria adaptada a la fase histórica, teniendo en cuenta el elemento de la lucha cultural de clases. Por tanto, la hipótesis de Gramsci es que el proletariado revolucionario debe tener en cuenta la dimensión de la hegemonía si quiere llegar a ser políticamente dominante. Esto, haciendo una analogía militar, implica que la guerra de movimientos que se ha producido con éxito en países y colonias atrasadas en el sentido capitalista, se ha agotado históricamente en los estados modernos y se ha vuelto anacrónica. En estos últimos, el modelo estratégico de la guerra de posición ilustra mejor el quehacer del proletariado, y tiene el siguiente significado político: que la hegemonía del proletariado es condición *sine qua non* para la dictadura del proletariado. La dictadura del proletariado y la hegemonía del proletariado no son, pues, nociones antitéticas, sino compatibles entre sí.

Por otra parte, más que para pensar la política revolucionaria en el siglo XX, para teorizar las formas de reacción burguesas, otro de los conceptos clave que Gramsci recuperó y reactivó es la *revolución pasiva*. La revolución pasiva es una restauración activa.

El concepto de revolución pasiva fue utilizado por primera vez por Gramsci en el análisis del proceso de unificación político y social que tuvo lugar en Italia en el siglo XIX, esto es, en el análisis del *Risorgimento*. Lo utiliza para explicar cómo en el proceso de unificación de Italia los partidarios del camino monárquico de unificación superaron a los partidarios de la vía republicana, es decir, cómo un proyecto históricamente progresista y popular se hizo realidad en la forma de toma de poder de la monarquía piamontesa. Y luego le da un carácter teórico más general.

En resumen, a partir de la revolución francesa, las revoluciones burguesas han tenido que gestionar una tensión constante: la tensión entre la necesidad de transformar las fuerzas productivas y las formas político-jurídicas y la necesidad de controlar el moderno proceso conflictivo que surge como consecuencia de esa transformación. Por medio de la revolución pasiva, la burguesía aparece, por un lado, como una clase revolucionaria, es decir, impulsando cambios «como una clase que tiene en sus manos la iniciativa política» y, de otra, como un restaurador «aumentando desmesuradamente los organismos de control sobre las masas subalternas para que éstas no desarrollen su posición política independiente» (Frosini, 2017:51).

Creo que la actualidad de Gramsci es hoy evidente. Con más recursos que nunca para establecer la ética y el marco de comprensión capitalista en las masas proletarias, la burguesía opera en plena revolución pasiva: revolucionando como preparativo para un nuevo ciclo muchos tipos de consumo y de relaciones, modelos de movilidad, procesos de producción y superestructura jurídicas que hasta ahora considerábamos dadas. Todo lo que considerábamos dado cambia, excepto la dominación burguesa. Eso es, revolución pasiva, restauración activa.

En las sociedades capitalistas avanzadas actuales, en vías de agotamiento del ciclo de acumulación posfordista, el proletariado es sistemáticamente asimilado en la sociedad política como elemento pasivo (elecciones), pero también es sistemáticamente

### **La dictadura del proletariado y la hegemonía del proletariado no son, pues, nociones antitéticas, sino compatibles entre sí**



**Lo que viene es una guerra de posiciones político-cultural. Guerra de desgaste político-cultural a largo plazo por la que sólo se puede «quebrantar la unidad basada en la ideología tradicional, sin cuya ruptura la fuerza nueva no podría adquirir conciencia de su propia personalidad independiente»**



expulsado como elemento activo (destrucción de las libertades políticas). Si el proletariado tiene prohibido hacer política, en términos orgánicos vivimos en regímenes de partido único, aunque formalmente existan partidos políticos diversos. En la medida en que el partido orgánico del proletariado no está articulado, no hay política, sólo un ambiente de conflicto enmarcado en el marco de la espontaneidad, por un lado; y los conflictos burocrático-administrativos entre las fracciones internas del partido de la burguesía, por otro. Por eso es precisamente el proletariado el que reivindica la necesidad de la política, desfatalizando la historia, pero la necesidad de la *gran política* en un sentido duro: «La gran política comprende las cuestiones vinculadas con

la fundación de nuevos estados, con la lucha por la destrucción, la defensa, la conservación de determinadas estructuras orgánicas económico-sociales. La pequeña política comprende las cuestiones parciales y cotidianas que se plantean en el interior de una estructura ya establecida, debido a las luchas de preeminencia entre las diversas fracciones de una misma clase política» (Gramsci, 2018:107). Pero el ideal burgués es la supresión de la gran política (conseguirlo es, en parte, la gran política de la burguesía).

Junto con Gramsci, creemos que este proceso sólo puede ser puesto en cuestión por el Príncipe Moderno. El Príncipe Moderno es el Partido, el Partido Comunista. Esto significa culturalmente

que es a la vez una manifestación activa y motriz de la voluntad colectiva y de la concepción del mundo del proletariado revolucionario, causa y efecto: «El moderno Príncipe, desarrollándose, trastorna todo el sistema de relaciones intelectuales y morales en cuanto que su desarrollo significa precisamente que todo acto es como útil o dañino, como virtuoso o perverso, sólo en cuanto que tiene como punto de referencia al moderno Príncipe mismo» (Gramsci, 2018:9).

Lo que viene es una guerra de posiciones político-cultural. Guerra de desgaste político-cultural a largo plazo por la que sólo se puede «quebrantar la unidad basada en la ideología tradicional, sin cuya ruptura la fuerza nueva no podría adquirir conciencia de su propia personalidad independiente» (Gramsci, 2018:11). /

## NOTAS

1. Laclau y Mouffe, en su libro *Hegemonía y estrategia socialista*, tratan de argumentar que Gramsci juega un papel de transición entre el supuesto paradigma político esencialista del marxismo clásico y la deconstrucción de la noción de «clase social». Consideran que el concepto de hegemonía es un parche puesto *ad hoc* a las carencias mecanicistas del marxismo. Al muñeco de paja que critican, sin embargo, le contraponen la autonomía absoluta de la política sin base socioeconómica, una forma de voluntarismo extremo, en definitiva, nada más lejos de Gramsci.

2. La formulación original de Marx es la siguiente: «Ninguna formación social desaparece antes de que se desarrollen todas las fuerzas productivas que caben dentro de ella, y jamás aparecen nuevas y más altas relaciones de producción antes de que las condiciones materiales para su existencia hayan madurado en el seno de la propia sociedad antigua» (Marx, 2016:373).

3. Entre 1922 y 1923 Gramsci estuvo un año en Moscú y, entre otras cosas, estudió ruso. Según Perry Anderson (2017:54), Gramsci se hizo entonces con el concepto de hegemonía.

## BIBLIOGRAFÍA

**Anderson, P.** (2018). *Las antinomias de Antonio Gramsci*. Madrid: Akal.

**Frosini, F.** (2017). «¿Qué es la “crisis de hegemonía”? Apuntes sobre historia, revolución y visibilidad en Gramsci». *Las Torres de Lucca*, (11): 45-71.

**Gramsci, A.** (2013). *Antología*. Madrid: Akal.

**Gramsci, A.** (2018). *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y el estado moderno*. Granada: Editorial Comares.

**Hosbawm, E.** (2011). *Cómo cambiar el mundo*. Barcelona: Crítica

**Marx, K.** (2016). «El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte». In *Obras escogidas VOL. 1*, K. Marx eta F.Engels, 246-351. Madrid: Akal.

**Marx, K.** (2016). «Prólogo a la Contribución a la Crítica de la Economía Política». In *Obras escogidas VOL. 1*, K. Marx eta F.Engels, 371-376. Madrid: Akal.

**Marx, K.** (2014) «Tesis sobre Feuerbach». In *La ideología alemana*, K. Marx eta F.Engels, 499-502. Madrid: Akal.

**Ruiz Sanjuán, C.** (2015). «Estado, sociedad civil y hegemonía en el pensamiento político de Gramsci». *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (47), e002.



## REPORTAJE

Texto **Paul Beitia**

Imagen **Zoe Martikorena,  
Laia Blasco y  
Aitor Arroyo**





# Algunos puntos de partida para la articulación contemporánea del arte socialista





*«Pero esta no es la hora del zortziko txikia<sup>[1]</sup>»*

**GABRIEL ARESTI**

Últimamente, hemos venido planteando el concepto de arte socialista, desde, entre otros, la iniciativa cultural socialista EKIDA, de cara a organizar una producción artística que pueda aportar a la política socialista desde el ámbito artístico. En este texto, se pretenden repasar y explicar ciertos elementos a tener en cuenta para la articulación del arte socialista, con el fin de marcar una especie de punto de partida, mediante la crítica a otras posiciones y a través de teorizaciones importantes.

## LA CULTURA DEL FRACASO

Nos ha tocado vivir tiempos difíciles: nuestra época se ve envuelta por la sensación de haber perdido algo, la sensación de que, para cuando llegamos al mundo, los grandes quehaceres ya habían terminado, de la imposibilidad de encontrar un lugar a nuestra medida. La profundización de la crisis capitalista ha establecido el contexto objetivo para la aceleración del proceso de proletarianización, la anulación de las estructuras sociopolíticas y el aumento de la inestabilidad social, pero la gravedad real se manifiesta en la carencia de un sujeto que pueda ofrecer a la situación una alternativa radical. Se le ha solido llamar el fin de la historia, también el «realismo capitalista».

Beñat Aldalur, en el número de julio de esta revista, describía con precisión nuestra época como un «presente absoluto»: «Y es que, objetivamente, no existe nada más allá de la subordinación total del capitalismo. Ya que, subjetivamente, tenemos una sociedad desesperanzada, que es incapaz de abrir la mirada más allá de la inmediatez»<sup>[2]</sup>. A falta de un sujeto político fuerte, que pueda dar otro rumbo al presente y al futuro, vivimos bajo una hegemonía absoluta de la cosmovisión capitalista. Todo es determinado y estandarizado por el Capital, de forma constante y absoluta. Ahora, la lógica de la relación de

intercambio dinamiza nuestros hábitos de vida, tan solo construimos nuestras perspectivas vitales bajo el dominio del régimen asalariado y, en estos tiempos en los que la crisis golpea fuertemente, la inestabilidad económica y el empobrecimiento se traducen culturalmente en la desesperanza y la desesperación. Es más, cuando uno siente el empeoramiento de la situación en su propia piel, se tiende a la impotencia y a la frustración, a menudo de la forma más reaccionaria, lo que se manifiesta en el peso que adquiere la violencia en los modos de vida de los trabajadores. Y es que, la generalización de la impotencia, al fin y al cabo, no es más que la impotencia política: la carencia de un sujeto histórico que pueda resolver de forma positiva la dramática situación.

El fracaso debe ser, inevitablemente, uno de los puntos de partida del estudio cultural de nuestra época: el fracaso de un horizonte liberador, de un proyecto comunista, en última instancia. El final del ciclo de la lucha revolucionaria de clases tuvo como fin el desarme político, cultural e ideológico del proletario revolucionario, y es consecuencia de ello mismo, entre otras, lo que vivimos actualmente; las consecuencias de la supremacía de la cosmovisión capitalista, y las de la eliminación de la cosmovisión comunista.

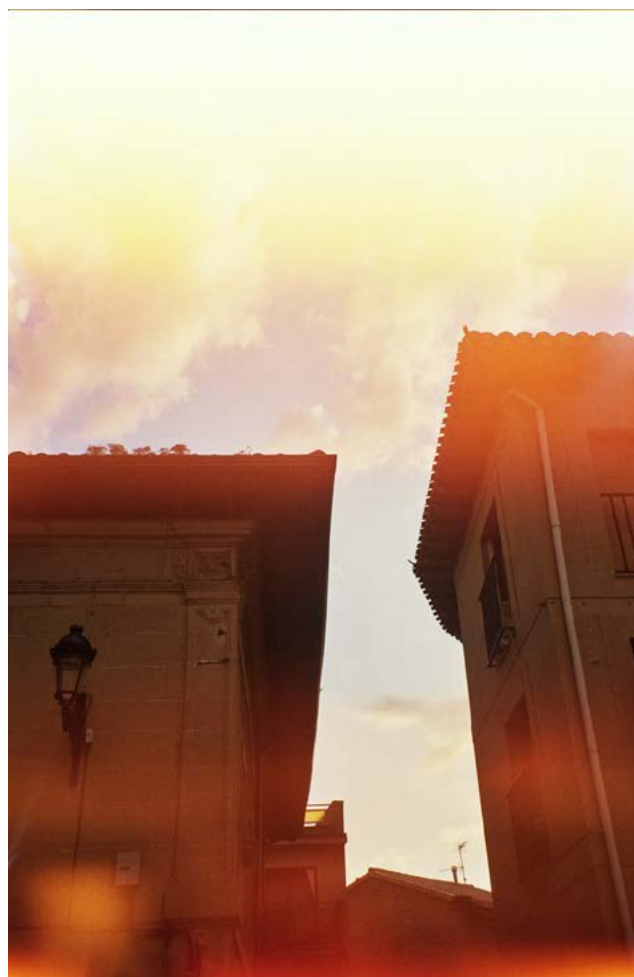


Tampoco es distinto en el contexto de Euskal Herria. Aquí, el movimiento de liberación nacional tuvo la capacidad de focalizar la política revolucionaria, y hemos visto, de par en par, su derrota y liquidación, por el mismo camino que el ciclo histórico internacional de la mencionada lucha de clases, pero unas décadas más tarde. Esto ha permitido que a las nuevas generaciones les haya llegado una referencia revolucionaria y los restos de una cultura política. Sin embargo, al mismo tiempo, lo hemos visto caer ante nuestros ojos y la fase de politización de nuestra juventud se ha visto envuelta en el contexto de la derrota. El derrotismo ha dominado —entre otros, con la consolidación

de la corriente reformista de la izquierda abertzale y con la obstaculización de todo camino revolucionario, pero siempre en relación con la situación internacional de la lucha de clases—, y estoy seguro de que la mayoría de las iniciativas que se han llevado a cabo en Euskal Herria durante las últimas décadas se basan en ese derrotismo: ha prevalecido el apoliticismo de una forma rápida y notoria, se ha generalizado la negación a una ética revolucionaria, ha desaparecido toda perspectiva de vida revolucionaria a largo plazo.

Viniendo en concreto al tema que nos ocupa, se ha solido mencionar la influencia de esta situación de derrotismo en el ámbito artístico. Y es que,

la producción artística de cada período no puede separarse ni del proceso social general ni de la situación político-cultural de esa época, diría que es en ese contexto donde hay que buscar en última instancia la razón de ser de las obras de arte y de los artistas. En este sentido, hay que relacionar el estado general de la producción artística actual con el fracaso y el presente absoluto: sin nada que pueda contraponerse como proyecto a la producción de mercancías, la lógica de mercantilización prevalece más que nunca, estandarizando, homogeneizando y banalizando cada vez más las obras de arte. Se ha hablado mucho de la incapacidad del arte contemporáneo para la innova-



**El derrotismo, entre otras cosas, define nuestra época, también en el ámbito del arte, y varias de las posiciones estético-políticas contemporáneas van de acuerdo con la salida que se quiera dar a ese derrotismo**



ción, la ruptura y la autenticidad<sup>[3]</sup>; en mi opinión, no se puede entender esta situación de forma separada de la actual hegemonía total de la cosmovisión capitalista.

También en el caso del Euskal Herria prestando atención a la innegable función política que ha desempeñado el arte, diríamos que se ha alargado demasiado la fórmula de lo que se ha solido llamar el Rock Radical Vasco, la cual ha llegado desfasada hasta nuestra época, con mensajes y formas estéticas que no se correspondían con la realidad derrotista y apolítica. Por otro lado, últimamente han ido en aumento quienes quieren dar a la situación artística una solución que se sale de ese modelo: los que alzan la voz en contra del «arte panfletario», los que se muestran a favor de la autonomía de los artistas y los que afirman que lo político del arte, de haberlo en algún lado, se encuentra en reflejar la realidad<sup>[4]</sup>. Creo que estas posiciones deben entenderse como una reacción al derrotismo: es entendible que ante la carencia de una sólida cultura política que pueda motivar la voluntad crítica y artística —y en oposición a un débil modelo artístico heredado—, los artistas tiendan al apoliticismo, a una incredulidad que nace de la inestabilidad.





El derrotismo, entre otras cosas, define nuestra época, también en el ámbito del arte, y varias de las posiciones estético-políticas contemporáneas van de acuerdo con la salida que se quiera dar a ese derrotismo. Pero son tantas las reacciones como las expresiones del derrotismo: una posición política revolucionaria nunca encontrará la salida en la falta de fe y el apoliticismo, sino, inevitablemente, en la reactivación del proceso revolucionario.

## EL LUGAR DEL ARTE EN LA LUCHA DE CLASES CULTURAL

La única salida válida que se puede dar a la decadencia y al derrotismo cultural es la salida radical: emprender la reconstrucción de la cosmovisión comunista, como rama del proceso de construcción del partido comunista histórico. Leyéndola hoy, la frase de Aresti que dice «Esta no es la hora del *zortziko txikia*», casi puede tomar todavía más fuerza que en aquel *Piedra y pueblo* de 1964, y es que no están para pequeñeces los tiempos que vivimos hoy día, es decir, es preciso responder al fracaso total con la posición más sólida, sin otro remedio. También en lo que concierne al ámbito artístico.

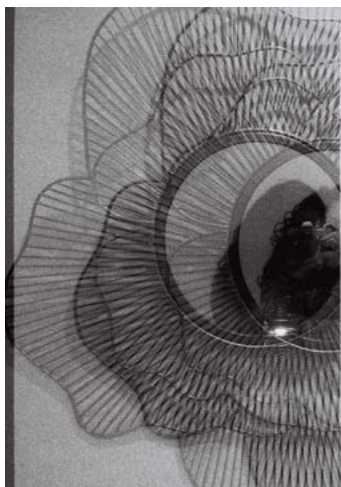
En estos tiempos de mercantilización y estandarización salvajes del arte —en los que no solo el cumplimiento de una función sociopolítica emancipadora parece imposible, sino también un desarrollo técnico-formal progresista de las estructuras artísticas—, la tentación de muchos es la de, sin tocar las raíces de esos procesos, reivindicar el carácter creador del artista y la de promover, sin más, la innovación artística. Sin embargo, la voluntad de los artistas individuales, aun siendo fuerte, tiene escasa capacidad contra los potentes procesos sociales que rigen la historia: si no vienen de una posición que se le oponga antagónicamente al capitalismo, las innovaciones y rupturas artísticas no realizan una crítica a la globalidad, sino que innovan —y, por tanto, renuevan— la cultura capitalista<sup>[5]</sup>. Conviene traer aquí un pasaje memorable de Gramsci:

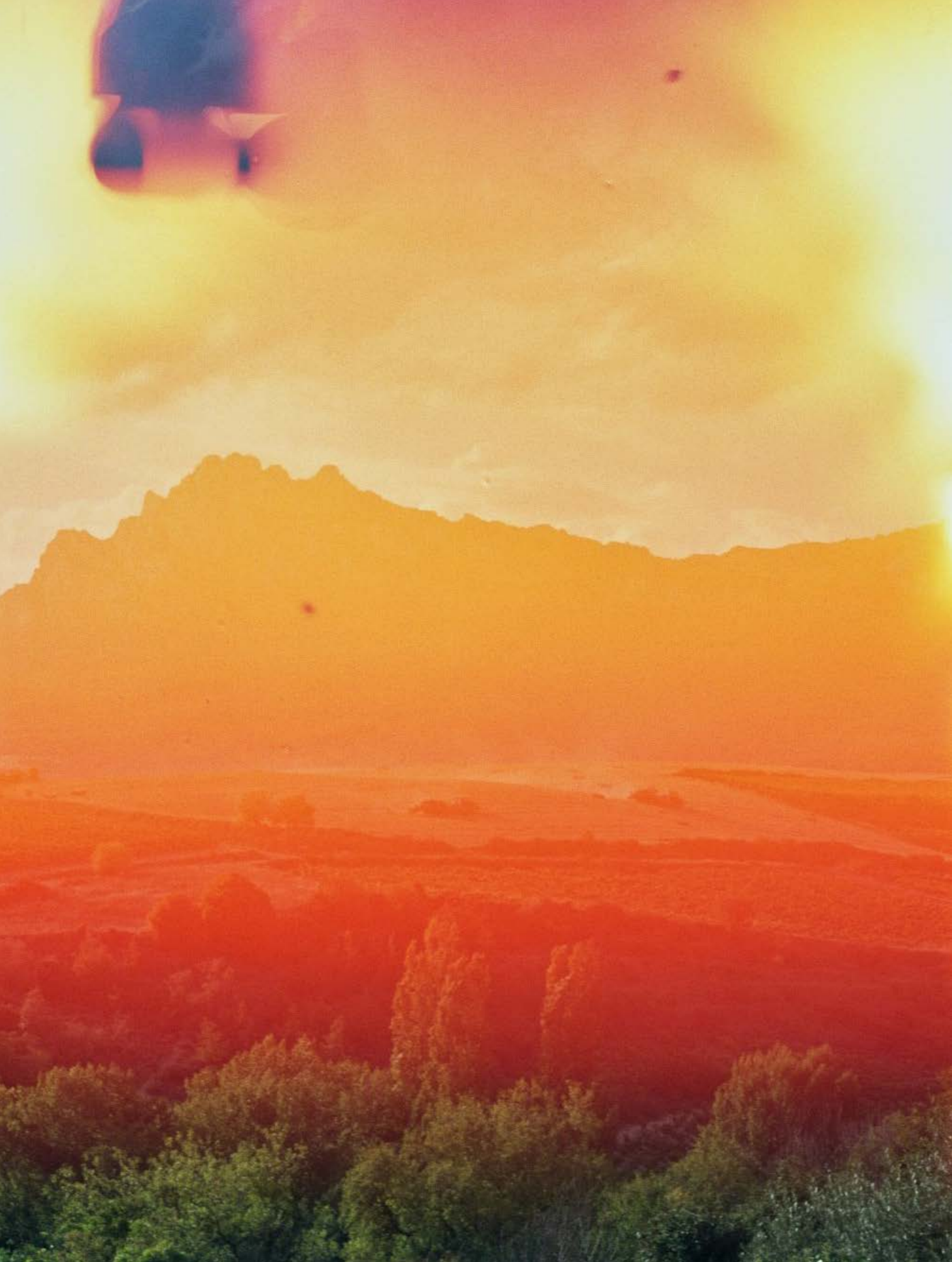
*Luchar por un arte nuevo significaría luchar por crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo, porque no es posible crear artificialmente artistas. Hay que hablar de la lucha por una nueva cultura, o sea, por una nueva vida moral, que por fuerza estará íntimamente vinculada con una nueva intuición de la vida, hasta que ésta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad, y, por tanto, un mundo íntimamente conatural con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»<sup>[6]</sup>.*

A mi parecer, el pasaje sitúa la cuestión de forma extraordinariamente adecuada, ya que revela la relación intrínseca de la producción artística con las estructuras culturales —con las estructuras de comprensión y conducta de las colectividades— de cada época. Desde EKIDA hemos definido el arte como una rama de la producción social, asimismo, este constituye la expresión estética de una cultura. Lo que queremos decir con eso es que no hay arte sin cultura: no se puede, por ejemplo, entender el proceso de producción de un artista separado de su experiencia social, tampoco desligar los modos de interpretar una obra de arte de las comprensiones y conductas determinados históricamente. Eso pone los cimientos de la política artístico-cultural comunista: no hay transformaciones artísticas radicales sin transformaciones políticas y culturales radicales. O, en palabras de Gramsci, «hay que hablar de la lucha por una nueva cultura», más que por la de un nuevo arte.

Precisamente, a esto es a lo que llamamos lucha de clases cultural: a la radical transformación político-cultural, a extirpar a la burguesía su poder de dinamizar las estructuras cotidianas de comprensión y conducta de las colectividades. Mientras que la cosmovisión capitalista hegemoniza los bloques culturales asociados a las clases, perpetúa también culturalmente la dominación de clase, imponiendo una forma

**Eso pone los cimientos de la política artístico-cultural comunista: no hay transformaciones artísticas radicales sin transformaciones políticas y culturales radicales**











de entender el mundo alienada por las categorías del Capital. La posición comunista, como sujeto político que puede superar la sociedad capitalista, debe desarrollar una organización que se le contraponga globalmente a esa sociedad, también culturalmente. Estamos hablando de la construcción de la cosmovisión comunista, una forma de ver el mundo que le ayude a entender su estado de opresión, que será desde hoy el germen de un mundo libre. A finales del siglo XIX y principios del anterior, la organización comunista fue capaz de guiar las comprensiones y conductas de amplias masas obreras en la dirección de la revolución social, más fuerte de lo que fue la propia burguesía. Ahora, es preciso retomar ese deber.

Uno de los quehaceres contemporáneos de los comunistas es organizar el proceso de hegemonización de la cosmovisión comunista: transformar el bloque cultural proletario a modo de sujeto revolucionario, de acuerdo con otros marcos de comprensión y éticas de conducta. Para ello, es fundamental abordar de forma seria la cuestión de los órganos de comunicación, pensar de forma imaginativa los caminos para la transmisión y socialización de la cosmovisión comunista. Al fin y al cabo, me refiero a la creación y organización de órganos políticos que serán los medios de producción los significados, cuya capacidad para llegar a masas cada vez más amplias irá en aumento<sup>[7]</sup>. Los medios de comunicación —los audiovisuales, en la actualidad, cada vez más— desempeñan un papel fundamental en todo esto, para extender una forma radicalmente distinta de mirar la actualidad y el mundo que nos habita, así como las sesiones cara a cara, las charlas y similares. Considero que la función primordial del arte socialista también debe situarse ahí.

El concepto de arte socialista precisa de una definición tan amplia co-

mo concreta, para que, sobre todo, sea un concepto político. Una definición de Bertolt Brecht puede darnos la base adecuada; en su crítica al realismo socialista dice: «El criterio no debería ser el de si una obra o una descripción se asemeja o no a otras obras y descripciones que entran dentro del realismo socialista, sino el de si es realista y socialista»<sup>[8]</sup>. Nos interesa la visión de Brecht, precisamente, porque sitúa la cuestión del arte socialista en su función política: el arte socialista es el conjunto de expresiones artísticas que realizan aportaciones políticas a la organización comunista y, por tanto, los criterios políticos lo guían más que los criterios estético-formales. Su lugar en la lucha cultural de clases es lo que le da la razón de ser al arte socialista, ya que es, a la vez, un medio de expresión y difusión de la perspectiva comunista mundial.

El arte socialista atraviesa géneros y disciplinas artísticas y su cohesión conceptual viene dada por tener una



**En el ámbito del arte también han de organizarse órganos políticos, para que cada vez más artistas trabajen desde cada vez más disciplinas, en forma de fuerza unitaria, en coherencia con los deberes culturales de la política socialista y disciplinado a ellos**



función política organizada. En el ámbito del arte también han de organizarse órganos políticos, para que cada vez más artistas trabajen desde cada vez más disciplinas, en forma de fuerza unitaria, en coherencia con los deberes culturales de la política socialista y disciplinado a ellos. Ahí volvemos a Gramsci, ya que el arte socialista —«un nuevo arte»— tan solo será posible ligado a una nueva cultura; es decir, partiendo de la cosmovisión comunista y con la función de propagarla.

Esto nos conduce, necesariamente, a otro de los puntos de partida del camino hacia la organización del arte socialista: la cuestión del modelo de artista. Si hablamos de la necesidad de un arte adaptado a la política cultural comunista, necesariamente tenemos que hablar de los productores que se encargarán de diseñar, crear y ejecutar esas prácticas artísticas, de las funciones y del modelo que deberán cumplir.

La consolidación de la mercantilización del arte y la hegemonía cultural del capitalismo, descrita más arriba, han supuesto la profundización en la lógica del artista individual y mercantilizado. El modelo de artista individual se consolida especialmente con el surgimiento de la sociedad burguesa, en consonancia con la secularización de la producción artística y su liberación de las funciones sociales que anteriormente desempeñaba. El artista individual está solo por primera vez en la historia; pero desvincularse de las funciones sociales significaba inevitablemente integrarse en el modo capitalista de producción y, por consiguiente, crear para el mercado, si es que fuera a crear para alguien. Por ello, el modelo de artista individual siempre se encuentra ligado, en el sentido básico, al modelo mercantil, no obstante, se ha visto atravesado históricamente por el compromiso por el proyecto político para superar este modelo. Todavía nos es útil la crítica

de Lenin a este modelo, cuando revelaba que la libertad del artista no es más que el revés de la dependencia económica de clase<sup>[9]</sup>. Se ha solido demonizar el modelo de «artista partidista» de Lenin, probablemente por la rigidez que las políticas artístico-culturales de la Unión Soviética acarrearían posteriormente, pero en la base no se puede negar desde una perspectiva marxista: el artista que no se adscriba a una estrategia socialista, quiera o no, estará trabajando para perpetuar la reproducción del sistema capitalista. Benjamin también tiende por la vía parecida: «esa traición [a su clase] crea en el escritor una actitud que le permite dejar de alimentar un aparato de producción, para convertirse en el ingeniero que debe adecuar ese aparato a los fines de la revolución proletaria»<sup>[10]</sup>.

Al fin y al cabo, esa es la cuestión: para favorecer el libre desarrollo de los artistas y de la producción artística, no hay más camino que el de adscribirse y disciplinarse por la construcción de la sociedad comunista que pueda garantizar este libre desarrollo.

Nos será necesario, por tanto, que junto con los órganos políticos que posibiliten el desarrollo y la organización del arte socialista, se reúnan los artistas que participarán en ellos y se integren en la división del trabajo. El modelo del artista socialista es justo el

contrario al del mercantilizado, ya que es guiado por la voluntad colectiva en vez de por el dinero o por los intereses individuales, ya que pone sus capacidades técnicas y artísticas en beneficio del proletariado revolucionario. De esta manera, la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas, todos los géneros y disciplinas artísticas podrán ser transformados para cumplir una función distinta que se le contraponga a su función contemporánea, para convertirse de nuevo en un arma política: en un medio de comunicación que extienda una nueva forma de entender el mundo. /





## NOTAS

1. Estrofa de ocho versos utilizada en el bersolarismo vasco que consta de 7 y 6 sílabas y que rima en los hexasílabos.
2. Beñat Aldalur, «Fascismo en el siglo XXI. Una comparación histórica», *Arteka*, julio de 2021, pág. 12.
3. Kepa Matxain y Jon Urzelai, quienes defienden una posición distinta a la nuestra, en la primera sesión del podcast *Sakonketa* («Moderno»). Para profundizar en la crítica y en la discusión, entre otros: Walter Benjamin, «La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica», *Iluminaciones*, 2018, Madrid: Taurus; eta Boris Groys, *On the New*, 2014, Londres: Verso.
4. A modo de ejemplo, las palabras de Kiliki Frexko, del grupo Chill Mafia «en la década de los 2000, antes de la crisis de 2008, hacer letras explícitamente políticas era rompedor. Pero hoy en día es mucho más político hablar de tu realidad», *El Salto*, abril de 2021.
5. Benjamin, al teorizar sobre el arte que le sería políticamente útil a la revolución socialista, dijo que la correcta tendencia política de la obra de arte exigía necesariamente un adecuado avance de la técnica. Aunque las lecturas reformistas interesadas lo reivindicaban como un texto contra la tendencia política, para Benjamin la relación es bilateral: tampoco hay un desarrollo técnico-formal adecuado sin una posición política adecuada, es decir, tan solo es posible desde la posición comunista. (Véase: Walter Benjamin, «El autor como productor», *Iluminaciones*, 2018, Madrid: Taurus).

6. Antonio Gramsci, «Arte y lucha por una nueva civilización», *Escritos. Antología*, 2017, Madrid: Alianza.
7. Para profundizar en este tema, véase: Raymond Williams, «Means of Communication as Means of Production», *Culture and Materialism*, 2005, Londres: Verso.
8. Bertolt Brecht, «Sobre el realismo socialista», *Manifiestos por la revolución*, 2002, pág. 61. Madrid: Debate.
9. Lenin, «La organización del Partido y la literatura de partido», *Escritos sobre la literatura y el arte*, 1975, Barcelona: Península.
10. Walter Benjamin, «El autor como productor», *Iluminaciones*, 2018, Madrid: Taurus.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. et al. (2007). *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Brecht, B. (2002). *Manifiestos por la revolución*. Madrid: Debate.
- Gramsci, A. (2017). *Escritos (Antología)*. Madrid: Alianza.
- Groys, B. (2014). *On the New*. Londres: Verso.
- Lenin, V. I. (1975). *Escritos sobre la literatura y el arte*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2005). *Culture and Materialism*. Londres: Verso.





Varvara Stepanova / 1924 / Ehun diseinua

# «Esta es mi revolución»

## Las vanguardias soviéticas tras los primeros años de la revolución

Texto — Ibon Guerra Loinaz





**A**l examinar la relación entre el arte y la revolución soviética, a menudo, se ha solido establecer una diferenciación histórica, práctica como teórica entre las prácticas artísticas iniciales de los vanguardistas y el trabajo de «propaganda» del estado. Es decir, del mismo modo que se han dejado de lado los principios políticos tanto de las producciones artísticas como del trabajo teórico de los artistas relacionados con las llamadas vanguardias soviéticas, también se han limitado los intentos del Estado soviético de organizar los ámbitos de la cultura y el arte a los ámbitos de la propaganda y la agitación. Por eso, este texto tiene como objetivo hacer una aproximación a las vanguardias artísticas que se desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX en la Unión Soviética. Asimismo, se realizará un breve repaso de la actividad artística y política de los artistas que se unieron al proyecto de la revolución y a la actividad de las instituciones para la planificación cultural y artística del estado.

### **LAS VANGUARDIAS EN EUROPA**

Hemos repetido más de una vez, sin importar cual sea el tema u objeto de investigación, que no se puede llevar a cabo un análisis serio sin tener en cuenta todos los ámbitos que lo caracterizan. En este sentido, en cuanto a la producción artística, entender esta como un objeto que posee un lenguaje propio no significa, de algún modo, que no tengamos que entenderla en relación a factores y elementos externos que los convierten en creadores de significados. Dicho de otra forma, es imprescindible analizar el contexto y sus condiciones, relacionándolas con ellos, para poder entender las formas que adopta la producción artística.

De acuerdo a esta idea, decir que el arte moderno fue una simple evolución del arte de los siglos XVIII y XIX, limitar el cambio a una simple ruptura estética, sería quedarse corto en el análisis y vaciarlo de contenido. Como dice el



Millet / 1857 / Las espigadoras

historiador Eric Hobsbawn, el estudio de la historia del arte que se dio entre los periodos de 1870 y 1914 es muy apropiado para entender la crisis de identidad de la sociedad burguesa. En términos generales, y por así decirlo, el arte no se sentía «cómodo» en la sociedad. De algún modo, y sobre todo en el ámbito de la cultura, los resultados de la sociedad burguesa y el progreso histórico, que durante largo tiempo se entendieron como marchas adelante coordinadas del espíritu humano, no cumplían esa función. Y ante esta situación el arte reaccionó saltando hacia la innovación y la experimentación.

En la primera mitad del siglo XIX, después de la Revolución francesa de 1789, junto al fortalecimiento de la moderna concepción del «pueblo», prevalecieron y se consolidaron tanto la creencia de la existencia de una unidad espiritual y política de la sociedad como las ideas del progreso y la libertad. Así pues, el rechazo del romanticismo en el ámbito artístico caracterizó el comienzo de este siglo, al considerar que ya no era una forma útil para la representación de la realidad de la nueva sociedad construida sobre estas bases. A causa del comienzo de la expansión del mercado de masas como por el interés que mostró el pueblo llano por el arte, a partir de finales del siglo XIX se rompió un cierto dominio de la cultura de «alto nivel».

En vísperas de los levantamientos de 1848 los artistas e intelectuales se encontraron con estas ideas, así como con la constitución política del proletariado. Parece normal, por tanto, que en los tiempos en el que el ambiente revolucionario se destacara en general la cuestión de «la realidad», que este fuera el problema central en torno al cual se organizarían el pensamiento filosófico, político, literario y la producción artística. Comenzó la época del realismo. El crítico literario Belinski así decía: «el poeta no puede vivir en el mundo de los sueños, ya es ciudadano del reino de la realidad contemporánea». Efectivamente, el arte comenzó a crear lazos con la realidad histórica, obviando la mitología, la fantasía, la representación de los cánones clásicos de belleza... y haciendo representaciones objetivas de todos los aspectos de la vida cotidiana

**Es imprescindible analizar el contexto y sus condiciones, relacionándolas con ellos, para poder entender las formas que adopta la producción artística**

**Sobre todo en el ámbito de la cultura, los resultados de la sociedad burguesa y el progreso histórico, que durante largo tiempo se entendieron como marchas adelante coordinadas del espíritu humano, no cumplían esa función. Y ante esta situación el arte reaccionó saltando hacia la innovación y la experimentación**

que ofrecía la realidad. A esta regla se mantuvieron fieles artistas del estilo de Courbet, Daumier y Millet.

Sin embargo, como el auge del socialismo y el movimiento obrero después de las revoluciones de 1848 y la presencia del conflicto de clases eran cada vez más evidentes, aumentaron las contradicciones y desacuerdos que existían anteriormente en los levantamientos. Además, la creación en 1871 de la Comuna de París y los sucesos posteriores evidenciaron estos indicios y supuso la ruptura de la unión histórica, política y cultural de «la sociedad de Europa central» que venía del siglo pasado. Sabemos que la creación de la Comuna sería de vital importancia en el ámbito artístico y cultural. Pues, un gran grupo de artistas, poetas y escritores apoyaron la Comuna y alguno de estos fueron parte activa de las estructuras políticas. Asimismo, también hubo artistas que se posicionaron en contra de ella, los cuales, aunque fueron favorables a la República en los levantamientos del 48, vieron con muy malos ojos el levantamiento obrero. Al igual que en Francia, también en muchos otros países, la crisis que se dio durante estos años y la mencionada «ruptura» afectó directamente al arte. El resultado de esto fue, efectivamente, aquello que conocemos como «vanguardias artísticas». No entraremos en profundos análisis de esta época, pero se puede decir que en este momento posterior a la crisis los artistas se posicionaron a favor de un arte más subjetivo e indi-



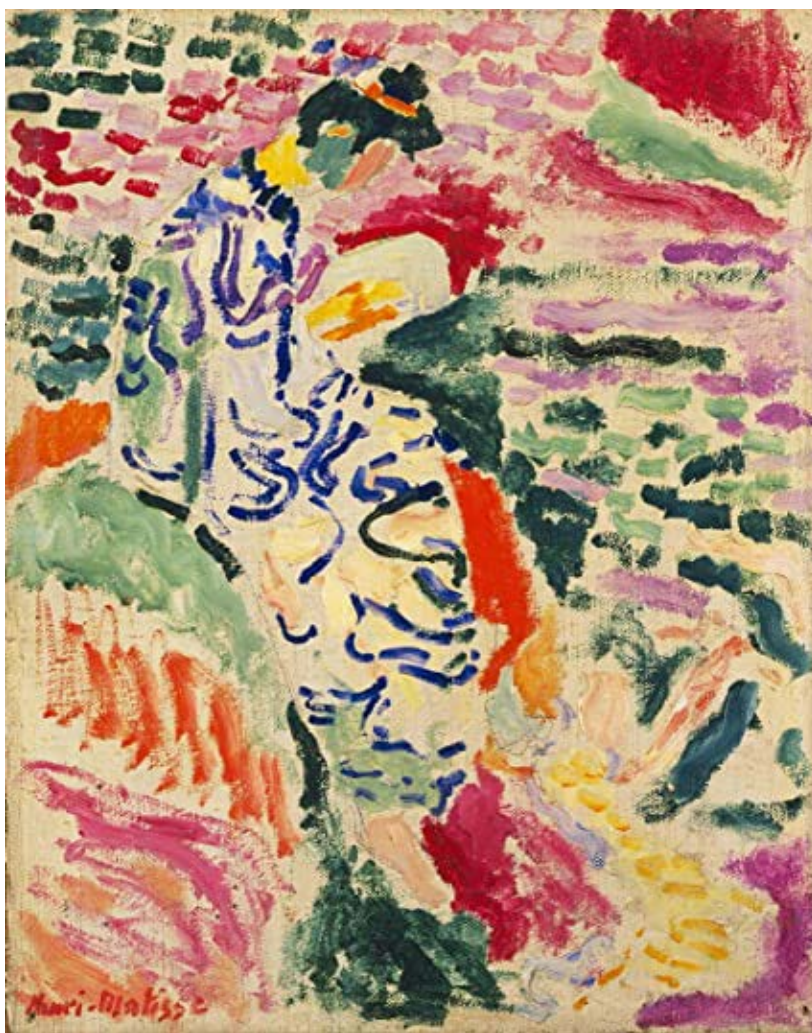
Honoré Daumier / 1863 / La lavandera



**Se dedicaron a investigar nuevas formas de entender el arte y su lenguaje, participando ahora sí en esta decadencia histórica y cultural, algunos apoyándola y muchos otros criticándola**

vidual que rompería totalmente con la anterior tradición estética. El realismo se veía con mal ojo entre los círculos artísticos e intelectuales. Los artistas, tras la derrota de la Comuna, se posicionaron con los valores de una burguesía que estaba tomando posiciones totalmente conservadoras. Aún más, se posicionaron en contra de las luchas del proletariado y optaron por crear un arte que se situaba más lejos del «presente», dado que se alejaron completamente de la realidad y reivindicaron la necesidad del *arte por el arte*.

Aunque resulte difícil establecer las fechas exactas del comienzo de un movimiento artístico como político, está claro que los primeros años del siglo XX fueron de muchos cambios políticos y sociales. La consolidación del capitalismo monopolista, los conflictos entre las potencias capitalistas mundiales, el increíble aumento del fascismo y el desarrollo de nuevas formas de estado trajo la terrible crisis que estalló en la Primera Guerra Mundial. La guerra supuso la ruina, el vacío y la pérdida del sentido de lo que hasta entonces se había legitimado como un proceso de civilización en nombre de la razón y el desarrollo humano. Ante esta situación, sobre las bases artísticas establecidas a finales del siglo XIX los artistas se vieron obligados a situarse



Matisse / 1905 / Mujer japonesa en la orilla del mar

en este nuevo contexto y se dedicaron a investigar nuevas formas de entender el arte y su lenguaje, participando ahora sí en esta decadencia histórica y cultural, algunos apoyándola y muchos otros criticándola.

En estos primeros años del nuevo siglo, algunos artistas comenzaron a hablar de romper tanto con la visión academicista, institucional y burguesa como con el orden social impuesto. En una exposición celebrada en París en 1905 se inauguró el fauvismo y después de él vino el surrealismo, el expresionismo, el dadaísmo, el futurismo, etc. Ante los valores y moral burguesa, estos movimientos buscaban, a través del arte, un proceso de liberación de la subjetividad creativa. Es decir, la erradicación del arte como una experiencia autónoma, y por tanto, institucionalizada rompiendo los límites entre el arte y

la vida. Se rebelaron contra lo que por aquel entonces era el arte «hermoso», entendieron el arte como un mundo subjetivo a expresar y para eso comenzaron a construir un diccionario, forma y lenguaje estético completamente nuevo.

Aunque estos movimientos de vanguardia que se dieron en varios países europeos supusieron una enorme ruptura en la historia del arte, no tuvieron mucho éxito fuera de los círculos intelectuales y artísticos, por lo que no lograron llevar a cabo su objetivo, la «revolución artística». A pesar de ser en aspectos formales una época de enorme experimentación y producción artística, no se puede decir que desde el punto de vista de la transformación de la sociedad logaran romper con los límites entre el arte y la vida, ni que relacionaran eficazmente sus propuestas



## **A pesar de ser en aspectos formales una época de enorme experimentación y producción artística, no se puede decir que desde el punto de vista de la transformación de la sociedad lograran romper con los límites entre el arte y la vida, ni que relacionaran eficazmente sus propuestas artísticas con las ideas políticas y llevaran a cabo reflexiones prácticas sobre la función del arte**

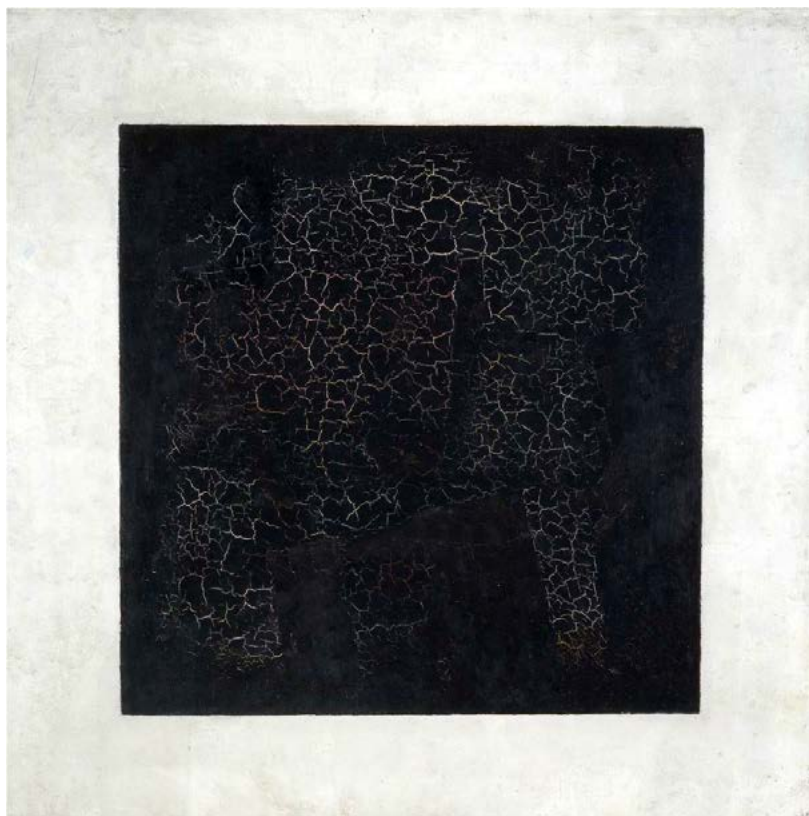
artísticas con las ideas políticas y llevaran a cabo reflexiones prácticas sobre la función del arte. Aunque muchos de estos artistas estuvieran participando activamente en movimientos obreros, militando en los Partidos Comunistas de la época o escribiendo manifiestos bastante revolucionarios, en realidad, sus propuestas artísticas llegaban más fácilmente a las clases medias y altas que a la clase obrera.

### **LA RUSIA PREVIA A LA REVOLUCIÓN**

Hasta el año 1905 el arte que desarrolló Rusia, tanto en el ámbito literario como plástico, continuó con la tradición del realismo del siglo XIX. Sin duda alguna, este siglo dio autores de gran renombre, como Gorki, Tolstoi, Gogol o Levitán, y era impensable abandonar el legado artístico de estos y comenzar a investigar nuevas formas. Además, el intento revolucionario que fracasó en 1905 trajo consigo una violenta represión y numerosos intelectuales y artistas que apoyaron el alzamiento optaron por abandonar la lucha y refugiarse en sí mismos. Ello dio comienzo a lo que Gorki denominó «el periodo en el que el pensamiento irresponsable prevaleció por completo (...) la década más vergonzosa y desvergonzada en la historia de los intelectuales rusos». De la misma manera que ocurrió en otros países europeos, en Rusia el cambio de contexto, la cambiante situación económica, social y política y la desesperanza por el fracaso del levantamiento influenciaron por completo el arte y la cultura.

Y es que, en este contexto, la vida artística moscovita era muy intensa. Las obras de movimientos artísticos (futurismo, fauvismo, cubismo) que se estaban desarrollando en diversos países europeos (sobre todo en Francia) eran de sobra conocidas en los círculos de artistas y los ricos comerciantes de arte tenían en sus colecciones obras de artistas como Cézanne, Picasso y Matisse. Poco a poco, los artistas del país que rechazaban la tradición cultu-

ral del realismo, a la hora de desarrollar nuevas formas de responder a la nueva realidad que vivían, se centraron en estos movimientos artísticos. Tomando como base estos nuevos movimientos surgieron numerosas experiencias nuevas y en pocos años tuvieron un enorme desarrollo en Rusia. Este «proceso creativo» abrió el camino a experiencias y producciones muy diferentes, y así se sembraron las primeras semillas de los que serían los estilos y movi-



Malevich / 1915 / Cuadrado negro

mientos artísticos que hoy conocemos como vanguardias artísticas. Como el suprematismo que se desarrolló al frente de Malévich o el constructivismo que se inició con las obras de Tatlin.

Estos artistas proponían una absoluta ruptura con las formas tradicionales. Rompían con los sistemas de representación admitidos hasta entonces en el seno del arte académico burgués y proclamaban constantemente la necesidad de nuevas formas de entender el arte y, por tanto, de hacerlo. Asimismo, mientras Malévich rechazaba la representación y la «objetividad» de la realidad en estos años previos a la revolución, Tatlin se dedica a plantar las primeras semillas para pensar sobre la posible vinculación del arte con la sociedad. Así, las inquietudes de estos dos artistas tras la revolución de 1917 se convirtieron en dos formas muy diferentes de entender el arte, en dos movimientos. Así se dio un cierto pistoletazo de salida a un debate que sería constante en el ámbito artístico y cultural de la Unión Soviética en los próximos años.

## **LAS VANGUARDIAS Y LA REVOLUCIÓN**

Si el fracaso del levantamiento de 1905 llevó a muchos artistas e intelectuales a obviar la función social del arte, a refugiarse en sí mismos y al misticismo, la revolución de 1917 tuvo, para muchos, el efecto contrario. Es imprescindible destacar este suceso, pues la era de la cultura soviética y su producción de arte empezó en estos años y contextos tan convulsos como potentes. Dicho de otra forma, un cambio tan radical en la naturaleza del estado condujo inevitablemente al desarrollo de nuevos proyectos estéticos acordes con la revolución.

«Esta es mi revolución» gritó el poeta Mayakovski tras la Revolución de Octubre. La mayoría de estos intelectuales y artistas eran miembros de la burguesía creada dentro de la decadencia zarista, pero que estaba pendiente de consolidarse en la estructura social

del país. Así, cuando se dio la revolución, aunque algunos artistas se exiliaron, otros se posicionaron a favor de la revolución, querían participar en la construcción de esta nueva vida. Es más, a su parecer, el contexto de la revolución y el nuevo orden social que estaba a punto de construirse les abría un espacio privilegiado para reivindicar su visión y función del arte y ponerlos en beneficio de la clase obrera, de la revolución y la transformación. Muchos artistas participaron activamente en el movimiento revolucionario, como Blok, Gorki, Tatlin y Lissitzki. Varios artistas participaron en los ministerios, en los soviets, en el departamento de cultura, etc.

En el periodo inicial, la mayoría estuvieron trabajando en la propaganda, construyendo imágenes, carteles y gráficas a favor de la revolución. Asimismo, buscaron una fusión del concepto, la forma y el contenido y explicaron las necesidades y el sentido de la revolución a una población eminentemente analfabeta. Trataron de diferenciarse de la vieja tradición en su intento de crear una cultura universal que todos pudieran apreciar y comprender.

De todos modos, como se ha mencionado anteriormente, no todos los artistas entendían del mismo modo el papel que debía desempeñar el arte en la sociedad y en la revolución, y por lo tanto, la forma que esta debía tomar. Por su parte, los suprematistas tenían serias dudas sobre la autenticidad del arte «dependiente» de las organizaciones sociales o del estado.

**El contexto de la revolución y el nuevo orden social que estaba a punto de construirse les abría un espacio privilegiado para reivindicar su visión y función del arte y ponerlos en beneficio de la clase obrera, de la revolución y la transformación**

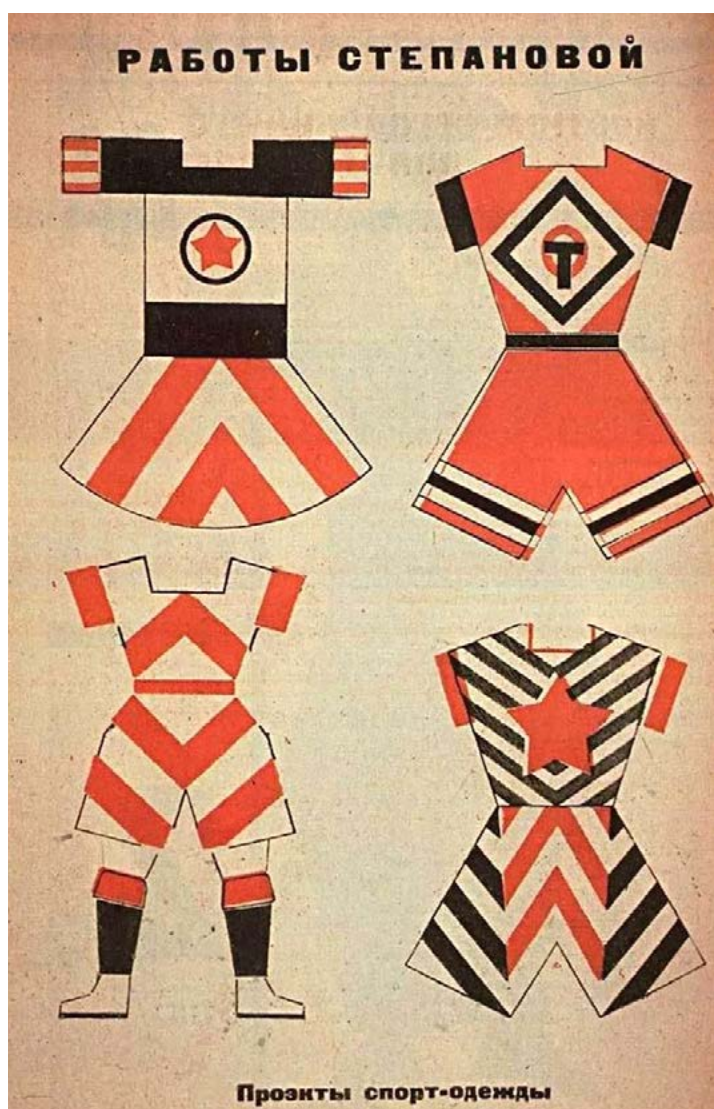


Lissitzki eta Maiaikovski / 1923 / Dlia golosa





**Los artistas adquirieron experiencia en agitación social y trabajo político, adquirieron una gran experiencia práctica a la hora de resolver problemas artísticos gracias a debates e investigaciones y, finalmente, les proporcionaron una ideología revolucionaria que determinaría el rumbo de sus obras: el marxismo**



Malevich, por ejemplo (aunque en los primeros había tomado parte activa en las instituciones soviéticas), hacía una clara distinción entre la sensibilidad plástica y los «problemas» de la vida, que para él se daban en dos ámbitos completamente distintos. Según él, «el suprematismo, tanto en el ámbito de la pintura como de la arquitectura, no debe responder a ninguna tendencia social o material».

Los constructivistas, en cambio, concebían el arte como instrumento para construir una nueva sociedad. Los diversos grupos de artistas que trabajaban en el desarrollo de formas apropiadas para movilizar a las masas obreras, creían que una de las tareas del arte era responder a las exigencias que implicaba la construcción del «hombre nuevo», la creación de una cultura y una sociedad revolucionaria.

Los investigadores consideran que la revolución y la posterior guerra civil proporcionaron tres elementos fundamentales para el desarrollo del constructivismo y otros movimientos y estilos artísticos directamente relacionados con el movimiento revolucionario: los artistas adquirieron experiencia en agitación social y trabajo político, adquirieron una gran experiencia práctica a la hora de resolver problemas artísticos gracias a debates e investigaciones y, finalmente, les proporcionaron una ideología revolucionaria que determinaría el rumbo de sus obras: el marxismo.

En este contexto debemos entender también la creación del LEF (ЛЕФ) el Frente de Izquierda de las Artes. Este grupo estaba formado por artistas de diferentes disciplinas, entre ellos el director de cine Eisenstein, el dramaturgo Meyerhold, el escritor y dramaturgo Babel, el poeta Mayakovski, la poeta y pintora Stepánova o el fotógrafo y pintor Ródchenko. El compromiso revolucionario estaba en la base del trabajo de estos artistas. Consideraban que el nuevo arte en desarrollo debía necesariamente considerar la revolución y al

recién creado estado socialista. El arte debía pasar de ser de un mero experimento de las formas al motor de las ideas desarrolladas en el seno de la revolución y de la expresión de la «verdad revolucionaria». Según ellos, «no fuimos estetas, no hicimos arte por amor a nosotros mismos. Aplicamos nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandística exigida por la revolución. (...) LEF sacudirá a las masas con el arte, reforzando su capacidad organizativa».

Pero, tanto los artistas que ronda-

ban en torno al grupo LEF como muchos de los que participaban en otras instituciones soviéticas tenían claro que este objetivo no podía desarrollarse dentro del lenguaje y las formas de la tradición artística del siglo XIX. Tenían claro que el camino era la producción de nuevos contenidos y formas y que para ello era imprescindible romper con las formas artísticas del pasado y con los fundamentos estéticos de la sociedad burguesa.

Los constructivistas llamaron «trabajo de laboratorio» a la investigación formal que se inició en esa época. Estos procesos de experimentación con los elementos que constituían la forma, el material, el color, el espacio y la construcción no se limitaban a la mera experimentación, sino que era espacios para la creación de criterios artísticos y leyes generales que resultarían útiles en la práctica posterior de esta investigación y experimentación formal y teórica para el cumplimiento de los objetivos planteados al arte.

Romper con los límites entre el arte y la vida implicaba investigar nuevas formas de hacer arte y de difundirlo. Crearon nuevas modalidades de museos y grupos para hacer arte de forma colectiva (a menudo los artistas no firmaban sus obras, firmaban en nombre del grupo). Así decía Mayakovski: «no necesitamos mausoleos para adorar el arte, necesitamos un arte vivo que vaya a estar en la calle, en los tranvías, en las fábricas, en los talleres y en las casas de los trabajadores. Las calles serán nuestros pinceles y las plazas nuestras paletas».

Siguiendo con esta idea, uno de los proyectos más importantes que mezcló las distintas prácticas artísticas tras los primeros años de la revolución fue la producción gráfica y política Agitprop. El objetivo de artistas como Serguéi Tretiakov y Alexander Ródchenko era interpelar directamente al espectador o lector (a las masas trabajadoras) mediante un gesto provocador y difundir mensajes que estuvieran al alcance de



Varvara Stepánova / 1920 / Diseños de ropa de deporte



Eisenstein / 1925 / Fotograma de la película *El acorazado Potemkin*





estos. Por eso los pintores rechazaron la pintura sobre lienzo y empezaron a producir carteles y murales, así como a llevarlos a las calles y fábricas en lugar de colgarlos en los museos. En estos primeros años Agitprop utilizó dos estrategias principales. Por un lado, colocar puntos fijos de agitación y propaganda en lugares estratégicos del país, y por otro, hacerlo a través de elementos móviles. Así, entre los años de 1918 y 1921 se llevaron a cabo campañas para pintar trenes y barcos que atravesaban gran parte de la URSS. Dentro de estos se encontraban bibliotecas, salas de cine, teatros... para cuando llegaba el tren o el barco a las zonas periféricas los ciudadanos pudieran ver películas o teatro, leer libros de la biblioteca, escuchar mítines de políticos o reunirse con las autoridades. En marzo de 1919 uno de los documentos del departamento de agitación del VTsIK (Comité Ejecutivo Central Panruso) decía: «con estos trenes llega a todos los rincones de la República la palabra de la propaganda y la agitación. (...) Cada tren cuenta con una biblioteca, un cinematógrafo y una sucursal ROSTA (telégrafo). Junto al tren hay una mesa de información que recoge las quejas y da respuesta a todas las preguntas locales (...). Los artistas pegan carteles en los trenes que pasan y en las ciudades y aldeas donde el tren se detiene. Desde el tren se reparten periódicos, octavillas y telegramas en aldeas y ciudades».

Para estos artistas era fundamental acabar con las formas individualistas de producción y consumo del arte burgués, de que el arte estuviera orientado a la contemplación pura, a que el arte se integrase en la vida. Y por eso, precisamente, pusieron en marcha estos proyectos. Con el objetivo de colectivizar la producción del arte y extender su consumo a las masas obreras para organizar las formas de la cultura proletaria, se crearon diferentes acciones y soportes. Por ejemplo los productos industriales diseñados por Tatiln, los diseños de ropa de trabajo y deporte de Stepánova, los escenarios teatrales que se construían en la calle para re-

presentar obras de teatro o carteles y pósteres realizados por artistas como Ródchenko. Un ejemplo muy conocido es el cartel *Lengiz* (1924-1925), realizado para impulsar la lectura de la clase trabajadora, en el que el artista realizó un fotomontaje con una fotografía tomada a la poeta y escritora Lilia Brik.

También en el ámbito de la arquitectura durante estos años surgieron varias escuelas de arte y arquitectura por toda Rusia. Incluso equipos de arquitectos. En 1925 Moisei Ginzburg fundó la Unión de Arquitectos Contemporáneos (OSA). Estos partían de planteamientos constructivistas. Desde un punto de vista más funcional tenían como objetivo materializar las ideas del comunismo y colectivismo. En palabras de Ginzburg: «al crear una nueva cultura, la visión del arquitecto consiste principalmente en dar forma a las cuestiones sociales de su tiempo y construir nuevas estructuras arquitectónicas que sean útiles a la época».

En los primeros años de la década de los 20, con la Nueva Política Económica comenzó el intento de industrialización de la Unión Soviética. Asimismo, se dejaron de lado palacios, iglesias y palacios que se construyeron en siglos anteriores y se diseñaron los edificios que el modelo económico y social de la Unión Soviética necesitaba, los arquitectos como otros artistas se lanzarán a construir la idea de la ciudad socialista. En este camino, el constructivismo siempre primó la funcionalidad y la capacidad de adaptación a las necesidades de las personas, por encima de la pretensión de crear «obras de arte» de arquitectura. Un claro ejemplo de este nuevo modelo es la casa común *Narkomfin*. Esta es una de las construcciones más importantes de aquella época pensadas tanto para socializar muchos aspectos del «nuevo orden social y vida» como para liberar a la mujer trabajadora de los deberes domésticos arraigados en la sociedad burguesa.

A pesar de los desacuerdos de todos estos artistas y movimientos artísticos

en la cuestión de la forma y, a menudo, de la función del propio arte, tuvieron un consenso bastante amplio en las teorías de Bogdánov y del recién creado Proletkult, que sostiene que el socialismo se construía por tres vías paralelas: la política, económica y cultural. Y para ello era imprescindible crear una «cultura proletaria» que condenara la cultura burguesa en su conjunto y la sustituyera.

### LAS INSTITUCIONES

La creación de la Unión Soviética y el cambio estructural social que supuso implicaba también un cambio cultural radical. Pero, en el camino hacia la construcción de esta nueva cultura, no tardó en aparecer la necesidad de instituciones en el Estado soviético que la planificaran y consolidaran. Las vanguardias soviéticas y los artistas que la integraban no eran un sector marginal del ámbito cultural, formaron parte de estas nuevas instituciones desde sus inicios y tuvieron parte activa en su gestión.

La experiencia de la Unión Soviética nos ha dejado ejemplos de planificación socialista de la cultura. Experiencias que todavía hoy son bastante desconocidas pero que son imprescindibles analizar de cara al contexto actual. En este artículo mencionaremos dos. Dos ejemplos muy diferentes: por un lado, en cuanto a la época y el contexto y, por otro, en cuanto a la función que desempeñaban.

### Vjutesmas

Poco a poco, las propuestas realizadas por los movimientos de vanguardia fueron ganando fuerza y el arte fue tocando cada vez más ámbitos de la vida cotidiana: muebles, tejidos, carteles, trenes, etc. De este modo, en la escena artística de los años 1920 prevaleció la negación del concepto de arte mientras la idea de la unidad del arte y de la vida va ganando fuerza.

En estrecha relación con esta idea en 1920 se crearon las Vjutesmas (*Вхутемас*): escuelas de arte y diseño.

Nacieron con la intención de trabajar tanto la percepción artística como el desarrollo artístico individual en los campos de la pintura, la arquitectura y la escultura, estrechando la relación entre arte y política y combinándola con la producción industrial. En él se formaban artistas, profesores y directores para trabajar en el ámbito artístico, industrial y educativo. El plan de estudios de Vjutesmas era bastante similar al de Bauhaus (la escuela de arte y diseño de la misma época de Weimar) en cuanto a su aplicación práctica, aunque las escuelas rusas no incluían la fotografía y el cine en su plan de estudios, ya que estos se utilizaban como recurso complementario.

### Proletkult

Proletkult o «asociación de la cultura proletaria» fue fundada en octubre de 1917 y será una de las asociaciones culturales más importantes de los años siguientes. Esta institución, creada para educar a la clase obrera e impulsar la creación de una «cultura proletaria» propia, estuvo muy ligada al Narcomprosa (principal órgano responsable de la organización educativa y artística), es decir, aunque no existieron vínculos orgánicos, mantenían una relación muy estrecha.

El Proletkult se construía sobre tres bases principales: (1) la creencia de que la cultura tenía tanta importancia como la economía y la política, (2) la creencia de que la lucha cultural debía estar separada de la lucha política y económica y (3) el esencialismo proletario. Bogdanov será el máximo referente del Proletkult. Este mantuvo numerosas discusiones con Lenin sobre las bases teóricas y prácticas de la cultura y el arte del futuro. De hecho, este último no compartía la visión de la «cultura proletaria» ni la actitud de romper con toda la tradición artística y literaria rusa del siglo anterior (considerada como burguesa).

Esta base teórica radical dio lugar a varios conflictos. Por ejemplo, en 1918, varios miembros del Proletkult se nega-



МОСКОВСКОЕ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ ВОЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА.

A. Vesnin / 1920-1930 / Diseño del proyecto de fachada exterior de Vjutesmas dedicado al décimo aniversario de la Revolución de Octubre



ron a participar en un teatro soviético por la participación en él de varios especialistas burgueses. Sin embargo, el Proletkult no funcionaba con una unidad orgánica, es decir, respondía a las necesidades locales y a la visión de sus miembros: en Petrogrado, por ejemplo, mientras desarrollaban producciones teatrales experimentales, en Moscú, podían representar una obra clásica y desarrollar grupos de lectura en zonas industriales. Pero, a decir verdad, las vanguardias artísticas encontraron en Proletkult una base política y teórica para oponerse a la tradición y a las instituciones artísticas anteriores. Por eso, algunos de los artistas vanguardistas más conocidos, Eisenstein, Tetriakov, Mayakovsky y Bely, entre otros, fueron profesores en las sedes del Proletkult.

Las mayores instituciones de Proletkult, que se ubicaban en las grandes ciudades industriales y en las capitales, crearon un aparato administrativo similar al departamento de Narkompros, con departamentos locales paralelos. Por ejemplo, la Proletkult de Moscú tenía un aparato administrativo dividido en publicaciones, teatros, música, arte y finanzas. Al mismo tiempo, Proletkult contaba con pequeños grupos en casi todas las fábricas, por ejemplo, para que desempeñasen la función de aprender y poner en práctica los elementos básicos del arte.

La creación de estos grupos hizo que la relación entre los artistas (sobre todo futuristas y constructivistas) y sus trabajos y las masas trabajadoras fuera más directa. Como se ha dicho anteriormente, los artistas veían en estos

grupos prácticas acordes con sus ideas y esto fomentó su participación activa. Precisamente por esto es importante destacar la importancia que tuvo Proletkult en esos primeros años de la Unión Soviética. A pesar de las controversias y dudas en torno a algunas ideas y/o formas de actuar, se desarrolló una enorme labor a la hora de desarrollar las ideas y prácticas propuestas por el Estado en el ámbito cultural y artístico.

### CONCLUSIONES

Hay algo que es un rasgo común a todas las vanguardias que hemos mencionado en este artículo: el deseo de influir en la transformación del mundo —en la manera de entender la realidad social y la colectividad, la comprensión del trabajo y la cultura...— que significaba romper con la distancia entre el arte y la vida. Pero en sentido práctico esta idea se desarrolló de forma muy diferente en varios países de Europa occidental y en la Unión Soviética. Si en algo se diferencia la actividad de los movimientos artísticos y artistas que se desarrollaron en Francia, Alemania o Italia desde que se desarrollaron en la URSS es precisamente en eso: que estos últimos fueron vanguardias soviéticas. Es decir, la enorme producción artística desarrollada en aquellos años fue el resultado del contexto extraordinario que abrió la revolución de 1917. En vez de sectores marginales críticos que iban en contra del orden social establecido, las vanguardias soviéticas tenían claro que el proyecto histórico del socialismo llevaba consigo también la emancipación de las áreas del arte y la

cultura. Es decir, entendían su «revolución artística» totalmente ligada a la construcción de la revolución socialista y de un nuevo orden social. Ejemplo de ello son la participación de numerosos artistas de la revolución y en las nuevas instituciones constituidas en el seno del recién creado estado, las campañas propagandísticas de ROSTA, los espectáculos públicos o el enorme desarrollo de las escuelas de arte.

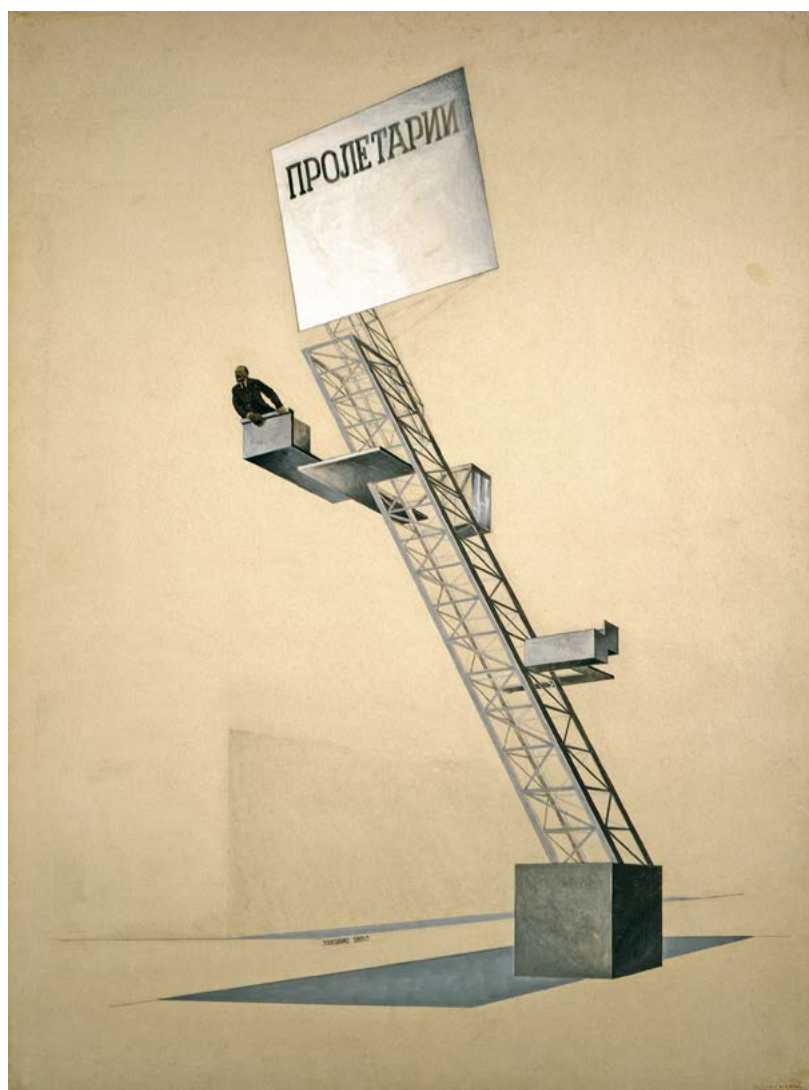
Estos artistas hacían suya la creación de una sociedad comunista que se le opondría en su totalidad a la sociedad capitalista que perpetuaba la sociedad de clases. La necesidad de construir una nueva cultura, el deber de trasladar el principio de organización comunista al ámbito artístico y cultural; sólo en el escenario que abrió podemos comprender las obras de arte, las posiciones políticas de los artistas o las políticas culturales del estado que hemos analizado en este texto. Ya no hablaban de hacer revolución en el «arte» ni hacer la revolución desde el «arte». Sino de poner el arte al servicio de la revolución. De hacer del arte un instrumento que responda a los intereses colectivos por encima de los intereses individuales, de contribuir al cambio cultural radical (en el proceso de construcción de la cosmovisión comunista) y de crear instituciones que organicen y fortalezcan todo este trabajo.

Estamos convencidos de que se nos pueden dar muchas claves y lecciones para reflexionar sobre la naturaleza del arte revolucionario, la colectivización de la producción artística, el acceso universal al conocimiento artístico y

**En vez de sectores marginales críticos que iban en contra del orden social establecido, las vanguardias soviéticas tenían claro que el proyecto histórico del socialismo llevaba consigo también la emancipación de las áreas del arte y la cultura**

**Ya no hablaban de hacer revolución en el «arte» ni hacer la revolución desde el «arte». Sino de poner el arte al servicio de la revolución**

cultural y el papel del arte y la cultura en una sociedad comunista y que, por tanto, la vanguardia soviética es, sin duda alguna, una experiencia que cualquier persona deseosa de tratar el ámbito del arte y la cultura desde un punto de vista socialista debe estudiar en profundidad. /



El Lissitzky / 1920 / Lenin Tribune

## BIBLIOGRAFÍA

**Bürger, P.** (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península

**De Micheli, M.** (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

**Fitzpatrick, S.** (2017). *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI.

**Guinzburg, M.** (1927). *El Constructivismo como método de investigación y enseñanza*. Moscú.

**Hobsbawm, E.** (2013). *La edad del imperio. 1875-1914*. Barcelona: Crítica

**Hobsbawm, E.** (2019). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica

**Lenin, V. I.** (1975). *Escritos sobre la literatura y el arte*. Barcelona: Ediciones Península

**Lodder, C.** (1988). *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza Editorial

**Lunacharski, A.** (1969). *Las artes plásticas y la política artística de la Rusia revolucionaria*. Barcelona: Editorial Seix y Barral.

**Sainz, A.** (2011). *Rupturas Situacionistas*. Madrid: Tierradenadie.

**Sanchez Vazquez, A.** (1978). *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México.

**Williams, R.** (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial

Publicado  
**EN SEPTIEMBRE DE 2021**  
**EN EUSKAL HERRIA**

Coordinación, Redacción y Diseño  
**GEDAR LANGILE KAZETA**

Web  
**GEDAR.EUS**

Redes Sociales  
TWITTER **@ARTEKA\_GEDAR**  
INSTAGRAM **@ARTEKA\_GEDAR**  
FACEBOOK **@ARTEKAGEDAR**

Contacto  
**HARREMANAK@GEDAR.EUS**

Suscripción  
**GEDAR.EUS/HARPIDETZA**

Edición  
**ZIRRINTA KOMUNIKAZIO**  
**ELKARTEA (AZPEITIA)**

Depósito legal  
**D-00398-2021**

ISSN  
**2792-453X**

Licencia







arteka