

NOTAS PARA LA ACTUALIZACIÓN DEL MODELO TÁCTICO DE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

AITOR BIZKARRA Y PAUL BEITIA

*Hay momentos para recitar poesías y hay momentos
para boxear.*

Roberto Bolaño

1. SIGNIFICACIÓN ESTRATÉGICA DE LA CUESTIÓN CULTURAL

La cultura no representa un objeto de interés en sí mismo y considerado de forma aislada, no al menos desde un punto de vista revolucionario. El criterio de acción y análisis no puede ser otro que la actualidad de la revolución¹. Eso significa que la totalidad de la actividad militante debe estar articulada en torno a ese punto de referencia, y que la reflexión debe ser ante todo reflexión orientada políticamente. En ese

1. Lukács se refirió a este principio como “el pensamiento fundamental de Lenin”, consistente en concebir la revolución como problema concreto fundamental del movimiento obrero, además de como un horizonte histórico-universal abstracto. Lukács, G.; *Lenin. La coherencia de su pensamiento*, 2016, Biblioteca Nueva, Madrid, p. 55-57.

2. Koltiza; “Apuntes sobre táctica cultural y lucha de clases”, *Arteka#20. Lucha de clases cultural*, 2021, disponible en: https://gedar.eus/assets/pdf/arteka_zenbakiak/634ca5d8e0b9e.Luchadeclasescultural.pdf

sentido, es preciso definir en primer lugar cuál es el lugar que ocupa la cuestión cultural desde un punto de vista estratégico, pues es ese el procedimiento analítico que delimita el objeto de estudio para el pensamiento socialista.

Se ha señalado anteriormente que el socialismo contemporáneo tiene ante sí dos interrogantes estratégicos generales: la toma del poder político en el capitalismo industrialmente desarrollado y la construcción económica del socialismo². Es en el marco del primero de esos interrogantes estratégicos que la cultura y la reflexión sobre ella adquieren sentido y relevancia más allá de inquietudes personales.

El conjunto de intuiciones más acertado a la hora de plantear el problema estratégico de la toma del poder con relación a la cultura se lo debemos a Gramsci, quien le dedicó gran parte de sus esfuerzos intelectuales de la cárcel. Sus cuadernos están repletos de reflexiones sobre los intelectuales, el arte y la cultura, pero es desde esta perspectiva del carácter estratégico de su pensamiento que Gramsci, como pensador de la toma del poder, y con él sus estudios culturales, cobran interés para nosotros. Tras la Primera Guerra Mundial, el cambio de perspectiva respecto de la expansión de la revolución socialista a occidente, junto con la irrupción definitiva de la sociedad de masas sobre la base del fordismo, registraron un cambio en la modalidad de poder de la burguesía sobre el proletariado, que tuvo profundas implicaciones en el arte de lo político en general. En efecto, el pleno desarrollo del aparato de producción capitalista y la solidez institucional de las estructuras políticas de la burguesía, unida a la inmensa red de trincheras civiles adyacentes (medios de comunicación e industria cultural de masas, intelectuales, sistema educativo, etc.), pusieron de manifiesto la necesidad de profundizar en la reflexión sobre las condiciones de la lucha del proletariado por el poder.

Una de las principales características derivadas del poder del capital sobre el trabajo en las sociedades de masas la

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

constituye la hegemonía burguesa sobre el proletariado en el plano cultural, lo que implica que el poder político de la burguesía no descansa exclusivamente en el uso o la amenaza de la coerción directa, sino que lo hace también en un fuerte elemento cultural de consenso social, de cohesión civil. Eso no implica, como se ha pretendido, que haya que desechar la concepción de la insurrección como un arte³. Tampoco significa que la hegemonía del proletariado venga a sustituir como modelo estratégico a la dictadura revolucionaria del proletariado. Más bien la reflexión es sobre la necesidad de un cambio de forma en el proceso de preparación de la coyuntura estratégica: el proletariado, a efectos de vencer a la burguesía, debe llegar a ser la clase culturalmente dirigente antes de ser la clase políticamente dominante⁴.

Por tanto, la reflexión sobre la hegemonía trata de actualizar el modelo de la toma del poder, no de negar su vigencia estratégica. Y es que la idea de una revolución socialista se presenta hoy a la comprensión espontánea del nuevo proletariado, en el mejor de los casos, como un dislate, un desatino propio de mentes infantiles y fantasiosas; en el peor de los casos, lo hace como una experiencia política completamente circunscrita al pasado y moralmente execrable, cuya reedición se trata de evitar a toda costa.

La concepción ilustrada de la historia constituyó el marco de comprensión básico de la conciencia política de la burguesía revolucionaria⁵. Esta concebía la historia como el despliegue lineal de la razón a través del tiempo, una historia que desde estadios más bárbaros y sin cultura avanzaría inexorablemente hacia la civilizada y burguesa sociedad moderna. En cambio, para la cínica imagen de la historia elaborada por la academia burguesa de la posguerra fría, sintetizada por Fukuyama, la historia habría llegado ya a su límite de desarrollo, y a pesar de las eventualidades históricas (socialismo real) se habría impuesto el mejor de los mundos posibles.

3. La propia noción leninista de la insurrección como un arte sirve a su vez de precaución ante la fetichización y/o romantización de este instrumento revolucionario, pues solo el grado de maduración de la coyuntura estratégica lo pone a la orden del día. Lenin, V.; “El marxismo y la insurrección”, en: *Entre dos revoluciones*, 2017, Siglo XXI, Madrid.

4. “El criterio metodológico sobre el cual hay que fundamentar nuestras propias investigaciones es este: que la supremacía de un grupo social se manifiesta de dos maneras, como «dominio» y como «dirección intelectual y moral». Un grupo social es dominante de los grupos que tiende a «liquidar» o someter, incluso con la fuerza armada; y es dirigente de los grupos afines y aliados. Un grupo social puede y de hecho debe ser dirigente aun antes de conquistar el poder gubernamental (esta es una de las condiciones principales para la propia conquista del poder); después, cuando ejerce el poder, y aunque lo aferre con fuerza, es dominante, pero también debe seguir siendo «dirigente» Gramsci, A.; *Cuadernos de la cárcel*, C 19, §24. Eso no significa en absoluto que la hegemonía del proletariado y la dictadura del proletariado sean nociones antitéticas como se ha intentado justificar desde la academia, sino complementarias.

5. Gramsci dio a la Ilustración la denominación de “internacional espiritual de la burguesía”. Gramsci, A., “Socialismo y cultura”, en: *Il Grido del Popolo*, 1916.

Por diversos que sean los modos de expresión que adopta hoy esta filosofía burguesa de la historia, su dominio es aplastante. La totalidad de la división burguesa del trabajo político se opera sobre esa base; es decir, que todos los actores políticos de izquierda y derecha de los sistemas de partidos del orden, así como los movimientos sociales unidos al programa de la reforma, están instalados en el marco hermenéutico del fin de la historia, o lo que es lo mismo, de la aceptación más o menos explícita de la imposibilidad de la revolución socialista.

6. Así como el joven sastre aseguraba, audaz, ser capaz de alzar el vuelo desde lo alto de un campanario y acabó por ir a parar contra el suelo de la plaza, el joven movimiento comunista del siglo XX, en el contexto de un insuficiente desarrollo de las fuerzas sociales de producción —equipado «con dos trastos que a alas asemejaban»—, no pudo realizar sus promesas de un orden civilizatorio superior al capitalismo. A su vez, los obispos y apologetas del capital no desperdiciaron la ocasión para exclamar: «Que repiquen las campanas, / todo era falsedad / (...) / El hombre no nació pájaro, / jamás logrará volar». Brecht, B; "Ulm 1592".

En ese sentido, sigue siendo pertinente la parábola brechtiana del sastre de Ulm para ilustrar el estado actual de descrédito cultural del comunismo⁶. Es justamente el estado de descomposición político-organizativa del movimiento comunista internacional, cuyo reverso cultural encarna la abrumadora hegemonía burguesa del relato sobre el siglo XX, lo que imposibilita que un discurso comunista revista no ya un significado positivo, sino valor semántico en general. A la luz de ese hecho la reflexión estratégica sobre la cuestión cultural adquiere una importancia renovada. Pero no es solamente el descrédito cultural del comunismo lo que imprime importancia a esta tarea.

En efecto, la centralidad del elemento cultural en la lucha política, o la concepción fundamental de la política como lucha cultural por el sentido común, parece haberse convertido en una suerte de signo de los tiempos. Tanto las nuevas versiones de la socialdemocracia como de las ideologías reaccionarias señalan la importancia crucial del control sobre los medios de producción de sentido, como los medios de comunicación, o sobre la direccionalidad de las instituciones educativas. Lejos ya de las concepciones ilustradas universalistas de la época de la burguesía revolucionaria, los medios de difusión de la información y el conocimiento se conciben como instrumentos al servicio de tácticas culturales clientelares y corporativas en pugna entre ellas, que relegan el elemento racional y de verdad de los programas políticos a un segundo

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

plano incidental respecto del primer plano esencial que constituye la capacidad de imponer opinión. El debate político racional queda así subordinado al golpe de efecto mediático y al intercambio de opiniones demagógicas construidas *ad hoc* sobre un marco hermenéutico simplista.

La batalla por la construcción de las premisas culturales de una nueva subjetividad política revolucionaria del proletariado debe darse, pues, en un campo de juego configurado de antemano.

2. CONCEPCIÓN TÁCTICA DE LA CUESTIÓN CULTURAL

No es suficiente con señalar en general —y en negativo— la importancia del problema. Es preciso dotarnos de conceptos operativos que nos ayuden a arrojar luz sobre las características efectivas del campo cultural de lucha de clases. Por un lado, debemos servirnos de conceptos claros y distintos. Pues utilizar conceptos de por sí problemáticos e indefinidos para tratar de esclarecer y resolver problemas de este tipo puede dar como resultado una operación teórica desafortunada; y lo que es peor aún, una práctica política estéril.

Por otro lado, necesitamos de conceptos tácticos, vale decir, conceptos-guía, que nos orienten sobre cómo y por qué medios debería desarrollarse una táctica de intervención cultural. Carece de sentido preguntarse qué es la cultura sin preguntarnos al tiempo sobre qué es la variación cultural y qué factores la provocan.

Dicho esto, surge la cuestión de por dónde empezar. El principal problema cultural al que nos enfrentamos es que para la conciencia espontánea el socialismo está descartado *a priori* del campo de lo posible. En ese sentido, el interrogante al que debemos dar respuesta en primer lugar es el de qué determina el campo de lo posible para la con-

7. Fue Wilhelm Dilthey quien popularizó la noción de cosmovisión (*Weltanschauung*) en su *Teoría de la concepción del mundo* (1911). Para Dilthey la cosmovisión no es un producto del intelecto, sino una forma general de ver el mundo que se deriva de la práctica vital misma del individuo —“la vida crea desde cada individuo su propio mundo”— que de forma derivada puede constituirse en sistema metafísico. En modo análogo, para Marx la economía política clásica era la expresión teórica de una concepción del mundo fundamentalmente derivada de las propias relaciones de producción. En cualquier caso la analogía se interrumpe ahí, pues mientras que para Dilthey la cosmovisión posee una base vital individual, para el marxismo esta se basa en la praxis social general.

8. Marx, K.; *El Capital*, Libro primero, 2017, Siglo XXI, Madrid, p. 127.

9. En ese sentido, son parte de la cosmovisión capitalista formas económicas como la mercancía, entendida esta como la forma natural del producto del trabajo humano en general; el trabajo privado, como forma universal de organizar socialmente el trabajo humano; o el capital como forma supra-histórica de la producción social en general; pero también categorías político-jurídicas como el parlamento, la propiedad privada o la policía.

ciencia, y cómo —por qué mediaciones y mecanismos— lo hace. Toda problematización radical debe referirse a la raíz del problema, y la raíz en materia cultural no es otra que la concepción del mundo o la cosmovisión.

La cosmovisión⁷ es la imagen general del mundo, simple y abstracta, propia de todos aquellos individuos que están insertos en ciertas relaciones sociales de producción. Así, la cosmovisión establece los límites de la conciencia de los grupos sociales imbuidos de ella, de forma que las relaciones sociales específicas de un periodo históricamente determinado se presentan a la conciencia espontánea como categorías de validez universal. Eso significa que solo podemos hablar de cosmovisión, en el sentido estricto de una imagen del mundo acabada, sobre la base de unas relaciones sociales de producción plenamente instauradas. En ese sentido, la cosmovisión reviste un carácter relativamente estable unido a la estructura.

En concreto, la cosmovisión capitalista está formada por lo que Marx llama “formas del pensar socialmente válidas, y por tanto objetivas”, una serie de categorías histórico-sociales que para la conciencia espontánea de los individuos insertos en las relaciones de producción capitalistas se presentan con “la fijeza propia de formas naturales de la vida social”⁸. A este respecto, la cosmovisión capitalista no es (o no es sólo) un conjunto de doctrinas falsas sobre la realidad social, sino el punto epistémico desde el que se percibe esta, un conjunto de categorías histórico-sociales que aparecen naturalizadas, y que por lo tanto operan como *a priori*s sociales⁹.

Sin embargo, en el marco de estos conceptos puros del entendimiento capitalista, existe toda una diversidad de modos de vida, o sea, de culturas. En cuanto a su concepto, la cultura se refiere a los modos de vida diferenciados de los grupos sociales, y determina las formas de comprender y obrar colectivas de los mismos¹⁰. Dicho esto, cabe pre-

guntar sobre cuál es el factor determinante que está en la base de la diferenciación de los modos de vida en las sociedades burguesas desarrolladas.

Desde el punto de vista del marxismo la respuesta tiene que ver con la posición que se ocupa en la estructura de la producción social, esto es, en la jerarquía social¹¹. En efecto, un proletario sin más propiedad estable que su capacidad de trabajo y un oligarca que viaja en helicóptero no se comportan de igual forma ante las cosas de la vida, por muy naturalizadas que los dos puedan tener las formas sociales capitalistas. Cabría decir que la cultura es, en ese sentido, el modo de existencia práctico, concreto y múltiple de la cosmovisión; el marco de interpretación de los fenómenos concretos y de actuación ante ellos, diferenciado por clases sociales. A tal efecto, distinguimos tres grandes bloques culturales en las sociedades del capitalismo industrialmente desarrollado: un bloque cultural de élites burguesas, un bloque cultural de las clases medias y un bloque cultural proletario¹². Queda para estudios posteriores la tarea de realizar una fenomenología exhaustiva de los mismos.

Como se ha indicado antes, estos tres grandes bloques culturales se erigen sobre la base de la cosmovisión capitalista, la cual no permite pensar más allá de sí misma, pues presenta sus categorías como formas naturales de lo social en general. Por consiguiente, el socialismo queda descartado a priori como horizonte de cambio social en un marco cosmovisional de este tipo. Resulta así que, si el movimiento socialista pretende ser agente del movimiento real de superación del estado de cosas actual, su objetivo inmediato debe ser justamente derribar esa imagen del mundo.

¿Pero cómo ha de realizarse dicha tarea? ¿Acaso es posible luchar contra una imagen del mundo? Ciertamente, como crítica sistemática de las categorías económicas burguesas, la Crítica de la Economía Política constituye el

10. Para una aproximación a la génesis de la concepción moderna de cultura, véase Williams, R; *La cultura es algo ordinario* (1958), *Cultura y sociedad* (1958) y *Marxismo y literatura* (1977).

11. Los elementos particulares como lo étnico, lo regional o lo religioso como factor decisivo en la determinación de los bloques culturales están perdiendo progresivamente vigencia. Su centralidad como factor cultural propio de las sociedades precapitalistas (de cuyos rasgos culturales se alimentan simbólicamente los constructos de las culturas nacionales) ha dado paso a un modo de vida cada vez más universal y de carácter internacional. La mayoría de sus restos han devenido folclore, y sus elementos de más vitalidad han sido asimilados por la nueva cultura. Esto no significa en modo alguno que esos factores hayan agotado completamente su influencia, sino que constituyen cada vez más un factor secundario con relación al factor social general.

12. Desde la escuela de Birmingham (que tiene sus figuras más destacadas en Raymond Williams, Richard Hoggart o Stuart Hall) y posturas culturalistas semejantes, en su crítica de la noción de base y superestructura, se tiende a considerar a la clase social como un constructo cultural sin una determinación fundamental por la estructura económica. Así, por ejemplo Williams, en su libro *Cultura y sociedad*,

identifica patrones de cambio cultural, pero no llega a identificar los factores que los causan. Eso los lleva a una concepción fetichista del plano cultural, o de autonomía de la cultura, que los emparenta paradójicamente con el reduccionismo mecanicista que intentan criticar, ya que identifican en la comunidad alienada del bloque cultural proletario tal y como está constituido el germen de la conciencia socialista.

13. Carta de Marx a J. P. Becker, 17 de abril de 1867.

14. Marx era completamente consciente de ello: “Un hecho que solo tiene vigencia para esa forma particular de producción, para la producción de mercancías –a saber, que el carácter específicamente social de los trabajos privados independientes consiste en su igualdad en cuanto trabajo humano y asume la forma del carácter de valor de los productos del trabajo–, tanto antes como después de aquel descubrimiento se presenta como igualmente definitivo ante quienes están inmersos en las relaciones de la producción de mercancías, así como la descomposición del aire en sus elementos, por parte de la ciencia, deja incólume la forma del aire en cuanto forma de un cuerpo físico”. Op. cit., p.125.

15. Hobsbawm, E.; *Historia del siglo XX*, Capítulo XI, “La revolución cultural”, Editorial Planeta, Barcelona, 2022.

mayor ataque perpetrado hasta la actualidad contra la cosmovisión capitalista, o sea, contra la cabeza de los burgueses¹³. Así, la concepción materialista de la historia, cuya aplicación práctica al modo de producción capitalista es la CEP, permite poner las bases de una forma alternativa de conciencia histórica.

Sin embargo, la cosmovisión capitalista, a escala social, no se puede derribar de forma inmediata o, por decirlo así, en un plano *cosmovisional*. Esto es, que el hecho de realizar una crítica completa de las categorías que forman la cosmovisión capitalista, si bien puede caracterizarla como cosmovisión históricamente determinada, no agota efectivamente su validez social, su carácter objetivo, ya que este emana necesariamente de la propia dinámica de las relaciones sociales de producción¹⁴. A su vez, tampoco es posible realizar la revolución en las relaciones sociales de producción sin quebrar previamente el elemento cosmovisional capitalista, como se ha señalado en el primer apartado.

Asimismo, huelga decir que es radicalmente insuficiente pregonar el cambio cultural en general, pues de eso ya se encarga el propio capitalismo. Es cosa bien sabida que el siglo XX fue un siglo de profundos cambios culturales en el modo de vida occidental, muy señaladamente a partir de los años 50, con el desarrollo de la cultura juvenil de masas, el movimiento por la liberación sexual o el debilitamiento de la familia nuclear¹⁵. Sin embargo, esa no deja de ser una lógica de variación cultural relativamente acelerada sobre la base de una cosmovisión acabada y relativamente estable. En efecto, la lucha cultural se libra en el campo de los modos de vida concretos de las clases sociales, no obstante lo cual la clave para el desbloqueo ideológico-cultural del comunismo es derribar la cosmovisión capitalista que está a su base. Se trata, pues, de derrotar el misticismo del capital, no solo una de sus figuras culturales particulares. Sin embargo, esto no puede hacerse sino indirectamente, en el plano cultural concreto, pues no es posible pelear directamente contra categorías abstractas

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

naturalizadas. Nos encontramos, por tanto, ante el auténtico nudo gordiano de la táctica cultural. Esos son los términos del problema: *Hic Rhodus, hic salta*.

El punto de sutura entre la cosmovisión y la cultura, la premisa que posibilita superar este problema aparentemente inextricable, lo constituye, desde un punto de vista general, el carácter contradictorio inmanente de la sociedad capitalista. Las tendencias descritas por Marx bajo el rubro de la *Ley general de la acumulación* señalan la potencialidad estructural del proletariado, por su posición de clase, para desarrollar un tipo alternativo de conciencia histórica. Más en concreto, el grado histórico de desarrollo de esas contradicciones y, por último, la crisis de acumulación de capital, son las que dan el toque a degüello. En efecto, la crisis de acumulación capitalista, que es crisis de la validez histórica de las relaciones sociales de producción capitalistas, vuelve las formas de pensamiento objetivas en problemáticas (al menos en potencia) para la conciencia espontánea del proletariado, pues supone un trastocamiento general de su modo de vida. Así, el proceso de proletarización, la reforma autoritaria del estado, la destrucción de ecosistemas y el aumento generalizado de las tensiones bélicas¹⁶ son los principales fenómenos que posibilitan una intervención práctica, cultural, en la vida cotidiana, que, al tiempo, impugne la cosmovisión capitalista como visión burguesa del mundo.

Por su parte, esa refutación de la cosmovisión capitalista se realiza por la expansión de la conciencia socialista. Hemos mencionado ya que la concepción materialista de la historia y la CEP permiten poner las bases de una comprensión histórica del capitalismo. Agregamos ahora que, como principal síntesis conceptual de los avances político-organizativos del II. ciclo revolucionario, el bolchevismo constituye el elemento propiamente político en la base de la conciencia socialista. Esos son los dos elementos principales para una fundación científica de la conciencia socialista, la llamada *Konstitutionsproblematik*. No obstante, la conciencia socialista no es ella

16. Nueva Estrategia Socialista, "Coyuntura histórica. La crisis estructural del capitalismo."

misma una doctrina científica, sino la forma político-cultural que adopta esta en el seno del proletariado revolucionario en lucha. Tampoco es una cosmovisión comunista stricto sensu, solamente es un esbozo de ella, ya que no se alza sobre la base de unas relaciones sociales de producción comunistas instauradas, sino sobre la base de la teoría revolucionaria. Análogamente, las categorías hoy naturalizadas de la cosmovisión capitalista formaron parte en su día de un dispositivo categorial de carácter programático propio de la conciencia política revolucionaria de la burguesía ilustrada¹⁷.

17. Así, tanto la enunciación por Locke de la tesis según la cual la propiedad brota del trabajo (*Segundo tratado sobre el gobierno civil*, Capítulo V, "De la propiedad"), como la concepción de Montesquieu de la separación de poderes como sistema de realización de la libertad política (*El espíritu de las leyes*, Libro XI, Capítulo VI, "De la constitución de Inglaterra") tienen un claro carácter programático y expresan un nuevo tipo de conciencia política e histórica burguesa, compuesta de categorías económicas y político-jurídicas que pasarían después a formar parte de la cosmovisión capitalista en forma naturalizada.

Desde este punto de vista, el ataque teórico contra la cabeza de los burgueses debe convertirse en ataque práctico contra el cuerpo social burgués; ataque que pasa, en la fase actual, por la expansión de la conciencia socialista en el seno del bloque cultural proletario en el contexto de la crisis de acumulación capitalista. Por consiguiente, a la cosmovisión capitalista se la enfrenta a través de la conciencia socialista en el campo del bloque cultural proletario en crisis.

Queda perfilada así una definición táctica del problema que habíamos situado previamente desde un punto de vista estratégico, es decir, que por medio de categorías operativas hemos identificado el campo de intervención, el lugar donde tiene que golpear el socialismo en su lucha de clases cultural. Necesitamos ahora elaborar la táctica cultural propiamente dicha para llevar a cabo ese proceso de lucha, necesitamos el cómo.

3. TÁCTICA CULTURAL: UNIFICACIÓN Y HEGEMONIZACIÓN

La lucha cultural adquiere una centralidad especial en la presente fase estratégica del movimiento socialista. Y lo hace dado el carácter del objetivo estratégico de fase (reconstitución de la independencia política del proletariado, vale decir, del Partido Comunista) unido al hecho de que la burguesía po-

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

see la hegemonía cultural y política sobre el proletariado. Es preciso ahora caracterizar esa lucha cultural como línea táctica. Recordemos que la lucha cultural trata precisamente de intervenir sobre los marcos de interpretación y de actuación que conforman el bloque cultural proletario en su conjunto. Va de suyo, pues, que estos marcos generales no constituyen un ámbito especial del modo de vida proletario, sino que son los dos elementos constitutivos de su contenido cultural general. En ese sentido, conviene no confundir la táctica cultural con una táctica particular para el campo del arte, la cual no es sino uno de sus modos particulares de expresión. Tanto las organizaciones transitorias de frentes, como las líneas de lucha en la distribución y la producción, revisten este carácter de lucha cultural por la expansión de la conciencia socialista en el nuevo proletariado. En tal sentido, la táctica cultural se caracteriza por ser una táctica de carácter transversal que permea todas las demás líneas de lucha particulares.

Asimismo, la táctica cultural para la fase del movimiento socialista tiene dos grandes objetivos derivados del objetivo estratégico de fase: la unificación y la hegemonización del comunismo¹⁸.

La táctica de unificación es la táctica de construcción organizativa de una amplia estructura militante centralizada, cuyos dos principales elementos son el debate racional entre destacamentos y la lucha cultural en el seno del proletariado juvenil. Por un lado, el debate racional entre destacamentos comunistas aislados persigue la unificación organizativa de los mismos sobre la base de la unificación estratégico-conceptual. Por otro lado, una lucha ideológico-cultural adecuada al escenario de ruptura generacional económica creada por la crisis de acumulación capitalista es necesaria para la incorporación de las nuevas generaciones proletarias al tejido militante. Una lucha ideológico-cultural, en consecuencia, dirigida al proletariado juvenil de todos los sectores proletarios particulares (personas migrantes, mujeres proletarias, desempleados, trabajadores precarios etc.) que catalice polí-

18. Para una exposición más detallada del asunto, véase *Nueva Estrategia Socialista*, "1. Anexo: La Táctica Cultural: Unificación y Hegemonización".

ticamente el potencial cisma generacional inherente a cada uno de ellos. Este elemento de intervención debe tener como resultado la construcción de grandes organizaciones juveniles comunistas que rompan con el partido de la reforma y sirvan de referente político generacional para expandir la red militante.

Por su parte la táctica de hegemonización responde al segundo gran objetivo de la táctica cultural mencionado previamente, y se trata de una táctica de carácter más amplio, de una lucha cultural en sentido estricto, tal y como ha sido caracterizada en el apartado anterior. En efecto, su objetivo es la transformación general de la cultura proletaria espontánea en una nueva cultura política del proletariado, que conciba el socialismo como horizonte de cambio social y al partido comunista como su agente.

Definidas así las dos grandes líneas tácticas de intervención cultural y sus objetivos, cabe preguntarse por los medios específicos a utilizar a efectos de unificar y hegemonizar el comunismo.

Se trata en general de actuar sobre la base ya dada de las potencialidades liberadas por la crisis de acumulación capitalista en el seno del proletariado, que pone las condiciones de posibilidad para el despliegue lógico de la conciencia socialista. Decimos condiciones de posibilidad, porque el hecho de que el elemento determinante de la crisis desgare la sociedad y desencadene un desequilibrio cultural relativo no significa de ninguna manera que los fenómenos espontáneos que genera tengan un carácter revolucionario acabado. Es más, el *pathos* escéptico es la principal expresión cultural que adopta la crisis en el seno del proletariado, es decir, desconfianza e incredulidad no ya sólo respecto de las promesas anacrónicas sobre un modo de vida de clases medias, sino también en relación con todo posible horizonte de cambio social en general. En ese sentido, el escepticismo es un fenómeno de doble filo, cuyas potencialidades críticas hay que explotar,

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

pero cuyo nihilismo se trata de erradicar. Por consiguiente, no existe perspectiva alguna de transformación cultural real sin el elemento activo de la agencia revolucionaria. De hecho, debemos evitar en el ámbito de la lucha cultural tanto el mesianismo *proletkulturalista*, así como toda forma de espontaneísmo de carácter cultural y económico.

4. MODELO ACTUALIZADO DE AGITACIÓN Y PROPAGANDA

La táctica cultural no es una línea táctica particular entre otras, es el carácter transversal de unificación y hegemonización que revisten todas las líneas tácticas particulares en la fase actual. Sin embargo, para unificar y hegemonizar hacen falta medios específicos. En ese sentido, distinguimos tres grandes medios de intervención cultural, a saber: la producción teórica, la propaganda y la agitación. En efecto, cada una de estas formas de intervención produce un factor cultural específico, es decir, efectúa una modificación cultural de distinto tipo; tiene, además, diversos modos de expresión técnico-formal; y, por último, exige figuras organizativas especializadas a tal efecto.

La producción teórica marxista *establece* la base científica sobre la que se erige una forma alternativa de conciencia histórica. Por un lado, realiza una crítica directa de la cosmovisión capitalista, ofreciendo un concepto completo del capitalismo como formación social históricamente determinada. Por otro lado, el marxismo entendido en su dimensión de aparato categorial de carácter político proporciona una síntesis de las posiciones estratégicas, tácticas y organizativas más avanzadas de los anteriores ciclos revolucionarios de lucha de clases. En ese sentido, la teoría está en la base tanto de la propaganda como de la agitación.

La propaganda interpela a la razón y tiene dos momentos clave. En primer lugar, la propaganda *explica* las conexiones

internas necesarias entre los fenómenos particulares de coyuntura y la estructura social, y lo hace basándose en la teoría; o sea, forma la imagen analítica de lo concreto. Sin embargo, éste no es más que el primer momento de la estructura discursiva de la propaganda. Y es que la propaganda, en segundo lugar, debe explicar la necesidad de una determinada hoja de ruta para superar la situación en cuestión. Así, la propaganda es el discurso sobre el nexo necesario entre la imagen analítica de lo concreto y la estrategia de su superación. Por ende, el debate sobre este nexo entre la lectura de la coyuntura histórica y la estrategia revolucionaria, nexo sobre el que trata la propaganda, forma el núcleo de la táctica cultural de unificación.

Por último, la agitación *denuncia* los hechos más destacados y célebres de la situación general de opresión mientras estos son recientes, hechos que provocan cierto revuelo en la opinión pública. Apelando a los afectos del proletariado, la agitación busca despertar en él el descontento, formar la disposición a posicionarse y, en último término, a actuar, dejando para el propagandista la explicación completa de la coyuntura. De modo que la agitación sintetiza la coyuntura y la convierte en pulsión de masas. Mediante la formación de la disposición a actuar, se facilita así que personas que no son aún socialistas trabajen en beneficio del socialismo; es decir, que el socialismo pueda en determinadas circunstancias contar con más fuerzas de las que le pertenecen de hecho: las fuerzas de la clase. Pero no se trata de un medio de intervención puntual. En realidad, una agitación bien organizada, sistemática y adecuada a la coyuntura, se podría comparar con un procedimiento científico inductivo a través del cual, de caso particular en caso particular, se aprehende la imagen de la totalidad. En ese sentido, la agitación juega un papel central en la hegemonización.

Es preciso reflexionar detenidamente sobre este último punto, ya que la fase de desarrollo actual de nuestro movi-

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

miento y la táctica de hegemonización que de ella se desprenden nos lo imponen por su carácter.

Una breve digresión histórica. Nuestra situación guarda cierta semejanza –*mutatis mutandis*– con la situación en que emergió el debate clásico sobre el modelo de propaganda en el seno de la embrionaria socialdemocracia rusa de finales del siglo XIX. En concreto, fue más bien un debate sobre la importancia de la agitación como medio de intervención de masas, pues estos iniciadores vislumbraron en la emergencia de la sociedad de masas una transformación radical de las condiciones de la lucha de clases y, por ende, de los medios por los que llevarla a cabo. Precisamente, el planteamiento clásico del problema de la agitación, realizado primero por Plejánov y después por Mártoov y Kremer, debe su relevancia a la identificación de una urgencia: el cambio de paradigma de la lucha revolucionaria en Rusia.

Precisaban de una crítica –y una consecuente actualización– del modelo de propaganda ya amortizado y anacrónico que habían adoptado hasta entonces, por el cual la expansión de las tesis socialistas se basaba exclusivamente en el debate de pequeños círculos donde participaban unas pocas personas con interés teórico. Ante la lucha conspirativa de pequeños círculos y sectas¹⁹, el moderno movimiento socialista ruso se hizo cargo de la máxima según la cual la emancipación de la clase obrera debe ser obra de los obreros mismos²⁰. A través de la discusión sobre el modelo de propaganda se procuró adecuar las formas de lo que podríamos llamar intervención cultural para unir a la lucha de clases revolucionaria a vastas masas del proletariado y las demás clases subalternas. Justamente, el paso de un modelo de táctica cultural fundamentalmente propagandístico a uno agitacional supuso para la socialdemocracia rusa el tránsito de la política de pequeños círculos a la política de masas. Y es que la propaganda explica a los círculos los nexos necesarios entre los fenómenos particulares y la totalidad histórico social, y entre la táctica y la estrategia, pero esto de forma aislada no lleva a nada en sí

19. Blanquismo, bakuninismo, socialismo agrario ruso etc.

20. Marx, K., *Estatutos generales de la asociación internacional de los trabajadores*.

mismo. La historia la hacen las clases, no los círculos. Hoy en día, en el contexto de la potencial apertura política de un nuevo ciclo de lucha de clases, precisamos también de la actualización del modelo de intervención cultural para una política de masas renovada.

En su panfleto político coyuntural sobre la hambruna rusa de 1891 y 1892, *Sobre las tareas de los socialistas en la lucha contra la hambruna en Rusia*, entre consideraciones sobre las causas y consecuencias principales del fenómeno mismo de la hambruna, Plejánov dio la formulación clásica del problema, popularizada después por Lenin en su *¿Qué hacer?*.

La propaganda, en el verdadero sentido de la palabra, perdería todo significado histórico si no fuera acompañada de agitación. La propaganda comunica puntos de vista correctos a decenas, cientos, miles de personas. Pero las personas que poseen opiniones correctas sólo se convierten en figuras históricas cuando tienen una influencia directa en la vida pública. Y la influencia en la vida pública de las naciones civilizadas modernas es impensable sin influencia sobre las masas, es decir, sin agitación (...). En consecuencia, la agitación es una necesidad para cualquier partido que desee tener importancia histórica. Una secta puede contentarse con la propaganda en el sentido estricto de la palabra. Un partido político no puede²¹.

21. Plejánov, G., "Tasks of the Socialists in the Fight against Famine in Russia", 1892. Disponible en: https://www.academia.edu/42502390/On_the_Tasks_of_the_Socialists_in_the_Fight_against_Famine_in_Russia

22. Según Robert Service, biógrafo de Lenin de corte liberal, este panfleto causó una gran impresión en el joven Lenin. Service, R., *Lenin. Una biografía*, Siglo XXI, Madrid, 2001.

23. Kremer, A. y Mártoov, J.; *On Agitation*, 1893. Disponible en: <https://pplswar.wordpress.com/2020/12/08/on-agitation-ob-agitatsii-arkadi-kremer-julius-martov/>

En línea con lo anterior, Arkadi Kremer y Julius Martov escribieron *Sobre la agitación*, un panfleto político de gran importancia en su época²², que trataba también sobre la necesidad de cambio del modelo táctico de intervención cultural de la socialdemocracia. En base a la crítica realizada a su anterior modelo de propaganda llegaron "a una nueva formulación de la cuestión de qué tipo de individuos [debían] tratar de promover entre los trabajadores para la dirección del movimiento"²³. Ese tipo de individuo o figura organizativa no es ni más ni menos que el agitador. En tanto que agente del partido en el seno de la lucha económica, concebían al agitador como un intérprete cultural del estado de ánimo de las masas, un cuadro político pertrechado de un tipo especial de conoci-

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

miento práctico que podríamos denominar en general como conocimiento de la cultura proletaria, conocimiento sobre sus condiciones de vida y sus afectos colectivos, cuya traducción inmediata era la capacidad de tomar el pulso a las masas.

En resumidas cuentas, se comprende la figura del agitador como alguien que debe ir siempre un paso por delante de las masas y arrojar luz sobre su lucha, explicando su significación desde el punto de vista más general del antagonismo de clase, ensanchando el marco de su autocomprensión, asegurándose de que el proletariado observa sus problemas inmediatos bajo una nueva luz. A su vez, el agitador debe ser un cuadro estratégico teóricamente formado, que no pierda de vista el nexo entre los objetivos tácticos y estratégicos en ningún momento, evitando así tanto el tacticismo como el maximalismo. El mínimo error puede costar un doloroso castigo al agitador. Si sobrestima la pulsión antagonista del proletariado, será en el mejor de los casos incomprendido, pero puede que también se rían de él. Por el contrario, si subestima su ánimo revolucionario, si le propone, por ser demasiado precavido, demandas que ya han superado en el curso de su desarrollo revolucionario, se encontrará en la absurda situación de verse convertido en una suerte de freno político de aquellas, sermoneando a la multitud con la consigna de la moderación y el orden. Todo el arte del agitador estriba en la habilidad de evitar esos dos polos del error. Es decir, el agitador debe ser un intérprete cultural del estado de ánimo de las masas. En definitiva, el agitador debe convertir a las masas en defensoras de cada una de sus demandas y consignas, al tiempo que esas consignas y demandas funcionan como la expresión consciente del estado de ánimo de aquellas, lo que no significa que las consignas socialistas se encuentren espontáneamente en el proletariado, sino que su introducción debe tener en cuenta siempre el estado de cosas cultural.

No obstante, si bien es cierto que en los textos de Plejánov, Kemer y MártoV se identifica de forma inteligente la centralidad del problema de la agitación como clave para el cambio de

paradigma del sectarismo conspirativo al partido de masas, no es menos cierto que existe entre líneas una concepción economicista del nuevo modelo y su relación con el proceso de génesis de la conciencia política revolucionaria. Esto es, se considera que a través de la agitación económica en torno a demandas inmediatas la conciencia política brota del propio proceso orgánicamente. Así, en un principio, la labor de agitación queda circunscrita al ámbito económico, mientras que la propaganda, la explicación analítica de lo concreto vinculada a la estrategia de su superación, pertenece a la esfera de lo político a la que el proletariado no ha accedido aún. Esa concepción fue la que impugnó Lenin en su *Qué hacer*.

Ciertamente, fue Lenin quien advirtió que “la inmensa mayoría de los socialdemócratas rusos [había] estado, durante los últimos tiempos, casi enteramente absorbida por el trabajo de organización de las denuncias en las fábricas”²⁴. De ese modo, en su polémica con el economismo tradeunionista de *Rabócheie Dielo*, sintetizó y superó el debate sobre la agitación. Con su tesis de la conciencia desde fuera, vale decir, desde fuera de la lucha económica, señaló el carácter oportunista de ese evolucionismo y puso en primer plano la agitación política.

24. Lenin, V. *Qué hacer*, 2016, Alianza Editorial, Madrid, p. 123.

Debemos emprender una intensa labor de educación política de la clase obrera, de desarrollo de su conciencia política. (...) Cabe preguntar: ¿en qué debe consistir la educación política? ¿Podemos limitarnos a propagar la idea de que la clase obrera es hostil a la autocracia? Está claro que no. No basta con explicar la opresión política de que son objeto los obreros (de la misma manera que era insuficiente explicarles el antagonismo entre sus intereses y los de los patronos). Hay que hacer agitación con motivo de cada hecho concreto de esa opresión (como hemos empezado a hacerla con motivo de las manifestaciones concretas de opresión económica).²⁵

25. *Ibid.*, pp. 125-126.

Por consiguiente, Lenin recogió el avance táctico que había supuesto el debate sobre el modelo de propaganda, haciéndose cargo de la necesidad del empleo de la agitación, “cuyas

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

denuncias adquieren el valor de una poderosa presión moral²⁶, pero fue más allá: planteó claramente por primera vez la síntesis superadora de los modelos inconexos de propaganda política y de agitación económica. El cambio de paradigma, cristalizado en un nuevo modelo de agitación orientado a la expansión de la conciencia política socialista, era un hecho.

26. Ibid., p. 123.

Según Lenin, la politización masiva de la clase obrera estaba vinculada con la claridad no tanto de los conceptos teóricos como de las ideas sobre las relaciones entre todas las clases de la sociedad, ideas basadas en la experiencia de la vida política. El agitador inculca ideas, como por ejemplo lo absurdo de la contradicción entre la riqueza general y la miseria generalizada, dado el estadio de desarrollo actual. Las ideas, claras y distintas, que no son conceptos teóricos aunque se basen en ellos en última instancia, las proporcionan las denuncias. En efecto, para Lenin las ideas se forman en referencia a lo que revela un hecho en términos de intereses de clase contrapuestos, por lo que la denuncia busca hacer sentir (y, de forma derivada, comprender) ese carácter contradictorio de los hechos.

El concepto de agitación que extraemos es, en términos generales, este de Lenin, un concepto de agitación que contiene tanto la superación de la lucha sectaria en la lucha de masas, como la superación de la concepción economicista de la lucha de clases en una concepción política. ¿Pero en qué sentido se justifica la traslación a nuestra época de esta concepción?

Retomemos el hilo de la exposición. La fase embrionaria del proceso socialista supuso (en Euskal Herria) y supone, en todos los lugares donde se pretenda desencadenar dicho proceso, una ruptura política categórica con el partido de la reforma, la socialdemocracia, y con los movimientos sociales vinculados a su programa. De igual forma, esa ruptura política exige un momento pronunciadamente teórico y propagandístico que apunte la constitución de la independencia

27. Nueva Estrategia Socialista, "Anexo 3: Breve caracterización del proceso socialista como concepto histórico".

28. En realidad, ciertos debates abstractos sobre conciencia y espontaneidad podrían dirimirse más fácilmente remitiendo al estadio de desarrollo de los respectivos movimientos políticos en relación con la pertinencia de su modelo de propaganda. Dicho de otra forma, muchos de esos debates no son sino la expresión intelectual abstracta de este problema táctico-organizativo que está a su base, el de la adecuación o no de un modelo de propaganda al estadio de desarrollo político.

ideológica y organizativa respecto del reformismo²⁷. Pero no es menos cierto que el propio proceso de desarrollo del movimiento inaugurado por la ruptura, plantea inevitablemente nuevas tareas, y con ello agota el modelo de propaganda adecuado al momento inicial. En efecto, no es lo mismo constituir que expandir: los medios para lo primero son inadecuados para lo segundo, y viceversa. Existe, pues, la paradoja de que el mismo modelo de propaganda que posibilita cierto desarrollo de las fuerzas organizativas, llegado determinado momento pasa a convertirse en una limitación para el crecimiento de las mismas²⁸. Bajo nuestro punto de vista, el objetivo estratégico de la presente fase y la consiguiente táctica de hegemonización hacen necesario un modelo actualizado de intervención cultural en el que la agitación adquiera una nueva relevancia. Cierta modelo de propaganda sirvió de condición de posibilidad en la fase germinal de crecimiento del movimiento socialista. Sin embargo, el propio proceso de crecimiento de nuestras organizaciones nos ha impuesto la tarea de volver al problema táctico-cultural de la agitación.

En cualquier caso, no es fácil establecer la línea divisoria exacta entre la agitación y la propaganda. Dicho de otro modo, no existen la agitación y la propaganda puras, absolutamente delimitadas y distintas; es cuestión de grado. El tema de la mutua relación entre la agitación y la propaganda está estrechamente unido a la relación entre las demandas inmediatas y el programa histórico, relación que representa uno de los elementos distintivos del socialismo moderno. La centralidad de la conciencia socialista en las luchas inmediatas, el hecho de que las demandas inmediatas y los respectivos escenarios de lucha estén diseñados y seleccionados para incrementar la pregnancia de la conciencia socialista, he ahí la seña de identidad de la política socialista. En ese sentido, este énfasis sobre la agitación no debe ser malinterpretado. Entre teoría, propaganda y agitación deben mantenerse siempre la jerarquía y la proporcionalidad. Jerarquía, porque la base científica de nuestra estrategia la pone en primer lugar la teoría, sobre la que se erige de forma derivada la propaganda y, sobre

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

esta, la agitación. Proporcionalidad, porque la absolutización de cada una de estas formas de intervención desconectada de las demás produce derivas, digamos, fetichistas, que dan lugar a fenómenos políticos poco afortunados.

En primer lugar, la absolutización de la teoría tiene como consecuencia la deriva del *academicismo*, cuyo fenómeno político paradigmático –si es que cabe la denominación de “político”– representa el así llamado *marxismo occidental*.²⁹ De la mano de este fenómeno que comenzó a gestarse hace aproximadamente un siglo, asistimos todavía hoy al paradójico hecho de que el grueso de la producción teórica marxista se halla circunscrita al circuito académico, completamente desconectada de los problemas teóricos fundamentales del socialismo, de la actualidad de la revolución, mientras que el casi inexistente movimiento comunista, atrincherado en la vida grupuscular, ha renegado de la actualización de la teoría. Ese hecho nos conduce a la siguiente deriva.

La absolutización de la propaganda produce la deriva del *sectarismo* (léase “sectarismo” en sentido clásico, técnico, sin carga valorativa), con el marxismo-leninismo actual como su fenómeno político principal, compuesto por una multiplicidad de pequeños núcleos militantes caracterizados por un modelo inoperativo de propaganda que obstaculiza la consecución del objetivo para el que debería, a nuestro juicio, servir de medio: la hegemonización de la conciencia socialista en el seno del bloque cultural proletario.³⁰ Por un lado, bajo este modelo de propaganda el socialismo degenera en secta, se niega a sí mismo el universalismo organizativo. Por otro lado, los elementos más adelantados del proletariado que han adquirido una comprensión elevada del socialismo científico, forman un grupo especial con todos los rasgos distintivos de la *intelligentsia* revolucionaria previa al socialismo moderno, condenada a perpetuidad a la actividad de círculo. Ante la dificultad palmaria de expandir su movimiento, los cuadros proletarios, desconcertados, atribuyen las causas de su actividad frustrada o a su propio nivel de desarrollo ideológico, o

29. Esta categoría es ampliamente utilizada hoy día en el ámbito del marxismo académico y fuera de él, y fue popularizada por Perry Anderson (quien acuñó la categoría fue originariamente Merleau Ponty en su *Aventuras de la dialectique*, 1953) en un opúsculo escrito al respecto. Se hace referencia con ella a una ruptura geográfica y generacional acaecida en el seno del marxismo europeo a partir de los años 20, que consiste, dicho sintéticamente, en la escisión entre los intelectuales marxistas y las organizaciones comunistas.

30. El debate clásico sobre la agitación señala justamente ese peligro. Por otra parte, esta deriva es actualmente visible en modelos M-L como la LdR y otros, pero también en grupos bordiguistas de menor relevancia como *Barbaria* etc., sin olvidar el cadáver eternamente insepulto del trotskismo.

a la falta de madurez de las condiciones objetivas en su país (ciudad etc.) para un movimiento obrero verdaderamente de masas. En el primero de los casos, se produce una visión etapista según la cual primero procede superar una fase de elaboración solipsista para después inocular la visión alcanzada a las masas. En el segundo caso, se sigue igualmente con la vida de círculo y el proceso de autoperfección a la espera de que el nivel cultural de las masas ascienda hasta el punto necesario para poder adquirir las enseñanzas. En los dos casos los resultados del modelo de propaganda así diseñado son un indudable obstáculo para la hegemonización de la conciencia socialista. Decir que hay que unir teoría y práctica, estrategia y táctica, es una frase vacía sin su correlato organizativo. Debemos unir propaganda y agitación.

En tercer lugar, la absolutización del elemento agitacional conduce al *oportunismo*, cuya figura política actual sigue siendo la socialdemocracia, de corte más o menos radical, tanto en su ala parlamentaria (incluyendo toda una serie de partidos nominalmente comunistas) como en su vertiente civil, a saber, los movimientos sociales unidos al programa de la reforma. El discurso político del oportunismo actual está vaciado y desconectado de todo contenido racional y base científica, caracterizándose por plantear todo tipo de consignas anacrónicas (estado del bienestar, reindustrialización, etc.) y políticas identitarias y autorreferenciales.

Dicho esto como apunte precautorio, para actualizar el modelo de agitación debemos comenzar por reordenar su concepto. Toda labor de agitación está formada, a grandes rasgos, por un componente político y un componente técnico-formal. El componente político de la agitación hace referencia al análisis de la situación concreta que es necesario para la adecuada elección del escenario y el contenido de la intervención. A su base tiene, por un lado, el punto de vista teórico sobre el momento histórico, que ofrece una imagen coherente y veraz sobre la relación objetiva entre las clases y, por otro lado, lo que podría denominarse como *sensibilidad*

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

cultural, es decir, la capacidad de captar las tendencias en la *estructura de sentimiento*³¹ de los bloques culturales. En segundo lugar, el componente técnico-formal refiere a la especialización técnica adecuada a cada modo de expresión particular de la agitación.

Y es que hay que diferenciar entre el concepto general de agitación y sus modos de expresión particulares. El concepto general de agitación tal y como ha sido caracterizado en los debates clásicos hace referencia a la modalidad de intervención de masas que a través de la interpelación de los afectos busca una toma de posición por parte del proletariado, pero sus modos técnicos de expresión son variables históricamente. Se ha considerado que el modo de expresión privilegiado de la agitación es la intervención oral en viva voz, el mitin de exhortación, mientras que la palabra impresa es propia y distintiva de la propaganda.³² Sin embargo, el propio desarrollo de las fuerzas productivas reconfigura radicalmente los modos de expresión particulares de la agitación y la propaganda a nivel técnico. Como modos históricos de expresión, el clásico periódico impreso de carácter propagandístico o la oratoria exhortativa del mitin de fábrica no deben ser absolutizados. Como indicara Walter Benjamin en su reflexión sobre la relación entre el desarrollo técnico y el arte:

*Hay que volver a pensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, y llegar así a esas formas expresivas que representan el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado y no siempre tendrá que haberlas; no siempre hubo tragedias; no siempre hubo grandes poemas épicos.*³³

Eso mismo vale para la agitación, pues lo substancial es la función política que cumple en cada caso el modo de expresión técnico, no el modo en sí mismo. Asimismo, la figura organizativa del agitador debe ser actualizada con arreglo a los nuevos modos de expresión de la agitación.

31. Categoría acuñada por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* para hacer referencia a los valores, los pensamientos, los afectos etc. tal y como son vividos subjetivamente en el proceso de su formación e interrelación, en oposición a nociones más formales como “ideología” o “concepción del mundo”, que remiten a conjuntos de ideas ya formadas y articuladas.

32. Lenin, V., Op. cit., p. 140.

33. Benjamin, W., “El autor como productor”, *Iluminaciones*, 2018 (1934), Barcelona: Taurus, p. 104.

Enumeramos aquí tres modos generales de expresión de la agitación que deben ser actualizados a la luz tanto del desarrollo técnico como de la variación cultural, pero es indudable que se podrían enumerar algunos más: la agitación movilizatoria, los medios de comunicación y el arte. La actualización de esos modos de expresión de la agitación es por ahora una tarea a realizar, por eso la expresamos en forma de hipótesis de trabajo.

La movilización ha sido históricamente un poderoso arma de clase, pero no es menos cierto que su grado de asimilación en los sistemas de la democracia liberal la ha convertido paulatinamente en correlato civil de las dinámicas parlamentarias, lejos de ser una expresión de la independencia de clase. En ese sentido, es urgente, en primer lugar, investigar nuevos modelos movilizatorios adecuados temática y técnicamente a la situación actual, siendo plenamente conscientes de cuáles son su alcance real y sus funciones.

En segundo lugar, es preciso superar la imprenta, pues la era de Gutenberg está cerrando paréntesis: debemos desarrollar capacidades técnicas propias, poder propio, para decirlo así, en el ámbito de los nuevos medios de comunicación digitales y, especialmente, en la comunicación audiovisual. En tercer lugar, es palmario que las llamadas redes sociales, las plataformas de *stream* y demás se han convertido en hábitat natural de educación política informal para la juventud proletaria, donde la intervención ideológica reaccionaria es masiva y nos lleva la delantera.

A ese respecto, debemos investigar sus variadas posibilidades como medio de resistencia ante esta ofensiva y como contraofensiva cultural socialista. El arte, comprendido tácticamente como modo de expresión de la agitación, lo tratamos a continuación, más exhaustivamente y por separado, en el último apartado.

5. UNA TÁCTICA PARA EL CAMPO DEL ARTE

La exposición de una táctica renovada para el campo artístico debe necesariamente empezar por definir un concepto táctico de arte. Un concepto táctico en el sentido de una utilidad y una productividad políticas actualizadas, concibiendo el arte como modo de expresión de la agitación en el marco más amplio de la táctica cultural tal y como se ha expuesto hasta ahora.

Más allá de la inmediatez política, un concepto táctico de arte debe ser también apropiado, por un lado, para analizar el desarrollo histórico de lo que actualmente entendemos como arte y situar cada expresión estética dentro de la historia general del arte y de las corrientes político-artísticas que la han protagonizado, y, por otro, para entender lo estético actualmente, es decir, para la crítica estética y principalmente política de las expresiones artísticas actuales. En ese sentido, nuestro concepto político de arte debe necesariamente dar cuenta de la situación actual de apoliticismo hegemónico en este campo³⁴, y debe hacerlo no como mera reacción frente a las concepciones burguesas del arte y los agentes de la industria cultural capitalista, sino como herramienta efectiva para su superación real.

El arte, además de ser una expresión particular de la actividad creativa humana, se organiza como rama específica de la producción social, y tiene en todas sus variables dos componentes constitutivos: uno técnico-formal y otro ideológico-cultural³⁵. Estos dos componentes no son independientes entre sí, sino dos dimensiones relacionadas indisolublemente en la unidad del mismo proceso social del arte.

Por un lado, el componente técnico-formal da cuenta del grado histórico de desarrollo de las fuerzas productivas artísticas, articuladas por unas relaciones de producción históricamente concretas, vale decir, de la dimensión artística del desarrollo de las fuerzas productivas en general y el de-

34. Por “apoliticismo” no nos referimos en absoluto al agotamiento de la función política que cumple el arte en las sociedades burguesas, lo cual sigue siendo totalmente evidente, sino, como se tratará más adelante, al carácter totalmente no-organizado del arte en sentido político y a la aniquilación de su función política revolucionaria y consciente.

35. “(...) el arte, por un lado sirve al conocimiento de lo circundante; y por el otro, puede tener, como la ciencia, su aspecto práctico o técnico”. Lunacharski, A., “La literatura artística: arma política”, *Sobre cultura, arte y literatura*, 1981 (1931), Habana: Editorial Arte y Literatura, p. 288.

sarrollo específico del elemento técnico-formal del arte. En definitiva, el componente técnico-formal del proceso social del arte explica su carácter necesariamente histórico en relación con el desarrollo general de las fuerzas productivas y da cuenta de los procesos de innovación técnicos y formales totalmente relacionados a ese mismo desarrollo. Es evidente que la fotografía o el cine no son concebibles como arte sin el desarrollo tecnológico de la cámara, como tampoco lo es la novela modernista como forma válida sin haberse desarrollado por completo la novela realista. Por tanto, el componente técnico-formal se refiere al desarrollo histórico de la técnica y al campo de posibilidad artística acotada por ella. Sin embargo, desde un punto de vista materialista el componente técnico-formal del arte también señala las relaciones de producción concretas en cada formación histórica bajo las cuales se articulan las capacidades técnicas y el trabajo artístico, y, en definitiva, la función social que cumplen³⁶. Al igual que el cine y la fotografía son productos históricos, es igualmente cierto que la producción artística no es igual en la era del mecenazgo o en el mercado libre, donde la obra de arte es una mercancía más.

36. “Antes de la pregunta: ¿qué relación guarda una obra literaria frente a las condiciones de producción de la época?, yo preguntaría: ¿qué tipo de relación guarda en ellas? Esta pregunta apunta directamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones de producción literaria de su tiempo. En otras palabras, apunta de un modo directo a la técnica literaria de las obras”, Benjamin, W., “El autor como productor”, *Iluminaciones*, 2018 (1934), Barcelona: Taurus, p. 103.

37. Lenin, en una carta de 1913 dirigida a Máximo Gorki, critica al escritor la tendencia religiosa en una de sus obras, argumentando lo siguiente: “Desde el momento en que lo ha escrito usted, entra en las masas, y su significado se determina

Por otro lado, el componente ideológico-cultural remite a la inevitable relación del arte con la cultura, es decir con los modos de vida de las clases sociales. Todo arte es, en efecto, proceso semiótico, proceso de producción y circulación de símbolos y significados. Sin embargo, los símbolos no flotan en el aire, sino que vienen determinados por la experiencia social e histórica de las clases, tanto en la manera en que son producidos, como en la que son recibidos. En ese sentido, toda producción artística, como expresión estética de la cultura, presenta una impronta de clase, así como el marco de comprensión del que la recibe³⁷.

Como se ha dicho anteriormente, estos dos componentes deben ser entendidos como dimensiones unidas en el mismo proceso social del arte, mutuamente conectadas y determinadas, y no como la separación clásica y simplista entre for-

ma y contenido³⁸. Es justamente la explicitación de estas dos dimensiones –la concepción del arte como técnica y como expresión estética de una cultura– la que permite relacionar al arte directamente con la realidad social y, por tanto, redefinirlo como categoría social e histórica.

El concepto de arte que se ha expuesto choca directamente con la concepción de la autonomía del arte propia de la cosmovisión capitalista. El proceso de autonomización del arte es el momento constitutivo, por excelencia, de la historia moderna del arte, ya que, en efecto, se crea por primera vez el concepto de “lo artístico” tal y como lo entendemos ahora y se constituye en campo especializado propiamente dicho³⁹. Este proceso es correlato directo de la disociación de las grandes áreas de la vida social –lo cognitivo, lo político, lo ético, lo estético– de la época de la Modernidad, la cual permite la independencia del arte de sus anteriores funciones religiosas, pedagógicas y puramente políticas e, incluso, lo llega a concebir como campo cognitivo independiente. Sin embargo, este proceso de autonomización se realiza en forma de *autonomización capitalista*⁴⁰, como proceso de mercantilización del arte: la condición de la independencia del arte es, efectivamente, su integración en el modo de producción capitalista como una mercancía más.

Por consiguiente, la autonomía del arte es otra concepción fetichizada más de la cosmovisión capitalista, que bajo la apariencia de su supuesta independencia oculta su inevitable contenido social: precisamente su heteronomía, una nueva subordinación secular a la producción mercantil capitalista. De esta manera, la concepción del arte ya formulada, conectada con la experiencia social y con el desarrollo de las fuerzas productivas, deviene herramienta para criticar y superar a tal concepción de autonomía, entendiendo el arte como dimensión estética de la cultura y, por extensión, de la lucha de clases, determinado por ésta y, asimismo, dotado de potencia política para incidir en ella.

no sólo según sus buenos deseos, sino según las relaciones de las fuerzas sociales, las relaciones objetivas entre las clases”, *Escritos sobre la literatura y el arte*, 1975, Barcelona: Península, p. 106.

38. “En la obra de arte, contenido y forma son uno: significado”, Benjamin, W., 1979 (1928), *One-Way Street and Other Writings*, Londres: NLB, p. 66.

39. “Un arte había sido antaño cualquier destreza humana; pero Arte, ahora, significaba un grupo particular de destrezas, las artes “imaginativas” o “creativas”. *Artista* aludía a una persona diestra, lo mismo que artesano, pero ahora se refería exclusivamente a estas destrezas selectas. Además, y esto es lo más significativo, Arte llegó a simbolizar una clase especial de verdad, la “verdad imaginativa”, y artista un tipo especial de persona (...). Estos cambios conforman el registro de una notable mudanza en las ideas de la naturaleza y función del arte y de sus relaciones con otras actividades humanas y la sociedad en su conjunto”, Williams, R., *Cultura y sociedad*, 1987 (1959), Buenos Aires: Nueva Visión, p. 15.

40. Eagleton, T., *La estética como ideología*, 2011, Madrid: Trotta, pp. 447-449.

Es justamente esa potencia política la que trata de actualizar nuestro concepto táctico de arte, situándolo dentro de la táctica cultural como medio de expresión de la agitación, tal y como se ha expuesto. Aunque hayamos explicado que el proceso social del arte está inevitablemente conectado a la lucha de clases, entendemos que no “todo arte” puede ser categorizado directamente como agitación política, y aceptamos, además, que la agitación política no es la única función que puede desempeñar el arte. Sin embargo, es evidente que todo arte sí tiene un elemento de agitación en potencia, que debe ser instrumentalizado para la lucha cultural. Como observara Lunacharski:

El proletariado y su partido de vanguardia –los comunistas– nada necesitan en tan gran medida como el contagio de las almas de las masas con sus estados de ánimo. (...) El arte, si es sano, si atrae a su cauce a los mejores hombres de los mejores grupos de su tiempo, se colma, naturalmente, de las más grandiosas ideas y sentimientos de la época y constituye él mismo una sonora y colorida agitación de la humanidad, que la eleva a las cumbres del entusiasmo y de la abnegación del individuo en nombre del todo⁴¹.

41. Lunacharski, A. (1981 [1919]), “Agitación y arte”, *Sobre cultura, arte y literatura*, Habana: Editorial Arte y Literatura, p. 125.

42. “Un grupo social que entra en la vida histórica con actitud hegemónica, con una seguridad en sí mismo que antes no tenía, tiene necesariamente que suscitar de sí personalidades [artísticas] que antes no habrían hallado fuerza suficiente para expresarse cumplidamente en un sentido determinado”, Gramsci, A., “Arte y lucha por una nueva civilización”, *Escritos*, Madrid: Alianza, p. 332.

Todo arte es producto de la historia y, al mismo tiempo, medio para incidir en ella: al impregnarse de “las más grandiosas ideas y sentimientos de la época”, deviene también herramienta para expandir tales ideas y sentimientos. En efecto, todo arte tiene capacidad de apelar a las estructuras ideológicas y a los afectos de las masas, pero sólo cuando conecta estrechamente con la voluntad ético-política de la clase ascendente y es utilizado conscientemente por ella como arma para su lucha de clases, se convierte en medio de agitación política. De igual modo, hoy día, la táctica renovada para el campo del arte debe encontrar su razón de ser, justamente, en la renovada voluntad ético-política del Movimiento Socialista contemporáneo⁴², condición indispensable para la tarea que se propone: organizar la reactivación de la potencia revolucionaria del arte.

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

En un sentido histórico, la “reactivación” de tal potencia revolucionaria se refiere a la actualización del proyecto para el campo artístico ligado al programa histórico socialista, inacabado por consecuencia directa del agotamiento del ciclo revolucionario anterior. Existe, efectivamente, un “hilo rojo” que se puede trazar en la historia moderna del arte: la dimensión artística de la historia de la lucha de clases revolucionaria. Nos referimos al contenido histórico-social radicalmente antagónico de los proyectos artísticos burgués y proletario, en su lucha histórica por convertirse en sujetos portadores de la Modernidad. Entendemos, pues, que las categorías referidas al arte desarrolladas por la modernidad capitalista –autonomía, artista, especialización, etcétera⁴³– tendrían contenidos antagónicos en el proyecto histórico del proletariado revolucionario.

Inaugurado al final del primer ciclo revolucionario durante la Comuna de París⁴⁴, el hilo rojo del arte recorrería todo el segundo ciclo, del realismo comprometido post-romántico de finales del siglo XIX, hasta las vanguardias artísticas comunistas, especialmente en su variante bolchevique. En el conjunto de esas expresiones y en sus proyectos artístico-sociales publicados en manifiestos y declaraciones⁴⁵, se aprecia un programa –aunque difuso e inacabado– socialista para el campo del arte: (1) la liberación y el pleno desarrollo del arte entendidos dentro de la emancipación del trabajo en general, y la autonomía del arte entendida como libertad política derivada de ella, frente a la concepción burguesa de autonomía como privilegio de clase; (2) la concepción del arte como técnica y, por tanto, la especialización del arte conectada a la superación de la división del trabajo manual e intelectual y completamente unida a la vida social, transformándolo técnicamente al servicio de una vida común mejor, frente a la especialización individualista y privilegiada de la concepción burguesa; (3) la socialización de toda producción artística de la historia de la humanidad y el acceso libre y universal a ella, frente a la concepción mercantil y elitista; (4) y todo esto basa-

43. Para una historia de los “cambios en las estructuras de significado” en el campo del arte a partir del siglo XVIII y la revolución industrial, ver: Williams, R., *Cultura y sociedad*, 1987 (1959), Buenos Aires: Nueva Visión.

44. Para una lectura más completa de la experiencia artístico-cultural de la Comuna y para profundizar en la idea del proyecto histórico proletario para el campo del arte, véase: EKIDA, “El lugar del arte y de la cultura en la Comuna de París”, *Arteka* 17, mayo 2021.

45. Unos ejemplos paradigmáticos: “Los artistas de París, adherentes a los principios de la República Comunal” que “se constituyen en federación” en el Manifiesto de la Federación de los Artistas de París proclamado el 14 de abril de 1871; la adhesión al bolchevismo de movimientos vanguardistas rusos como el futurismo y el constructivismo, desde la cual piensan sus manifiestos (ver Rodchenko, A. y Ste-

panova, V., “Manifiesto Productivista”, 1920); el concepto de Teatro Político desarrollado por Piscator (*Erwin Piscator: teatro, política, sociedad*, ed. de Vicente Hernando, C., 2013, Madrid: CdDC) y los conceptos de “lo popular” y “lo realista” de Brecht (“Against Georg Lukács”, *Aesthetics and Politics*, 1977, Londres: Verso, pp. 68-85).

46. “¿Cuánto idealismo existe en el hecho de imaginar que el arte, por sí mismo, puede resistirse a toda asimilación! La cuestión de la asimilación tiene que ver con la política, no con la cultura”, Eagleton, T., *La estética como ideología*, 2011, Madrid: Trotta, p. 452.

47. Los elementos estéticos vanguardistas, que son pensados y desarrollados para cumplir funciones directas para el comunismo internacional, son vaciados de todo contenido revolucionario y constituyen un punto importante tanto para el desarrollo de la publicidad capitalista moderna como para la cultura pos-modernista.

48. “La «crítica marxista» brota de periodos de derrota proletaria y de incorporación parcial”, Eagleton, T., *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, 1981, Londres: Verso, p. 96.

do en la necesaria adhesión a una nueva disciplina al proyecto común proletario.

Todas esas ideas, expresadas y desarrolladas en puntos álgidos de la historia de la lucha de clases moderna, pueden ser consideradas como fundamentos del programa histórico socialista para el campo del arte. Como hemos señalado, el carácter inacabado de dicho proyecto es consecuencia directa del agotamiento de las revoluciones socialistas a las que pertenecía. Por ende, todos esos proyectos fueron “integrados”⁴⁶ por la burguesía y su industria cultural emergente, sus expresiones artísticas cosificadas como obra e incluso utilizadas para la contrarrevolución⁴⁷ y, desde luego, su potencia política totalmente aniquilada.

De todo esto se deriva la actual situación del campo artístico, donde la impotencia política del arte se explica definitivamente por su imposibilidad de estar enraizado en un movimiento político de índole revolucionaria, es decir, por la ausencia misma del proletariado socialista como agente histórico. La llamada “estética marxista” que se desarrolló a partir de la Segunda Guerra Mundial debe ser entendida como producto de ese mismo momento de derrota⁴⁸. Dicha estética constituye las bases del actual arte político de izquierdas y debe ser por tanto criticada y superada en sus dos paradigmas fundamentales: el del arte comprometido y el del formalismo izquierdista.

La concepción actual del arte político, comprometido o de corte social, y la figura del “artista comprometido” que le corresponde, se desarrollan en buena medida a partir de la década de 1930 a través de la práctica de artistas ligados a partidos comunistas de la posguerra en proceso de burocratización y a la ideología frentepopulista. Es en ese momento –que también coincide, no casualmente, con el desarrollo de las sociedades de consumo y la nueva industria cultural– cuando se inaugura este nuevo paradigma del arte político de izquierdas, cuya formulación más clara ofrece el concepto sartreano

de *compromiso*⁴⁹. Este concepto sintetiza y canoniza la figura del artista comprometido de manera no-orgánica: un compromiso consciente y profundamente político, pero basado en la individualidad y la libertad artística⁵⁰. Se desarrolla así la ya conocida figura del artista de izquierdas que cumple su función política no ya a través de organizar el arte dentro de la estrategia socialista general, sino a través del mensaje de su propia obra, la crítica social puntual y la denuncia pública⁵¹. El arte político de izquierdas contemporáneo deviene en gran medida del desarrollo de este paradigma.

El segundo paradigma se refiere al formalismo izquierdista. Es Theodor W. Adorno el que desarrolla definitivamente este paradigma y lo hace, justamente, a través de su crítica al concepto de arte comprometido o *engagé* antes expuesto.⁵² Adorno señala correctamente la impotencia tanto política como artística del arte comprometido, pero, en lugar de dirigir su crítica a un paradigma histórico concreto, lo formula como una crítica absoluta al arte político. Según él, el arte político se opondría “en rígida antítesis” al concepto de “arte puro”, vale decir, al “proceso artístico de producción” mismo, que en su estado puro y autónomo constituye una forma superior de la verdad social contenida en la obra de arte y que resistiría, él mismo, a la lógica de la producción mercantil capitalista. Esto se debe a que para Adorno “a pesar de todo hay un elemento liberador en la autoconciencia que finalmente el arte burgués logra de sí mismo como burgués”⁵³, y por tanto el arte, en su mismo desarrollo contradictorio, tiende a su autoliberación. Por ende, el paradigma del formalismo izquierdista rechaza el debate sobre el contenido de la obra de arte y se preocupa sobre todo de sus leyes formales internas, porque sobredimensiona las potencialidades liberadoras contenidas en el carácter contradictorio de las formas artísticas, aun en la ausencia total del proletariado revolucionario, agente indispensable para el despliegue de dichas potencialidades. De esto se deriva su tenaz consigna de la independencia del arte de todo vínculo político.

49. Sartre, J. P., *¿Qué es la literatura?*, 1976 (1948), Buenos Aires: Losada.

50. “(...) entendemos que el escritor debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta (...), sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno”, *Ibid.*, p. 71.

51. La impotencia política de este paradigma lo representa el mismo Sartre, quien “mantuvo una serie inigualada de intervenciones personales por la causa del socialismo internacional, al escribir importantes ensayos sobre Francia, Hungría, Algeria, Cuba, el Congo, Vietnam y Checoslovaquia, pero sin un conocimiento íntimo de la herencia clásica del marxismo y sin influencia sobre el movimiento obrero de su propio país”, Anderson, P., *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, Madrid: Siglo XXI, p. 59.

52. En la línea de su conocido análisis, Adorno señala que el arte *engagé* no sólo no escapa a la lógica de la industria cultural capitalista, sino que directamente lo reproduce al “degradar” el arte “al nivel de meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica” y al tener “que seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores”, “El artista como lugarteniente”, *Crítica cultural y sociedad*, 1984 (1953), Madrid: Sarpe, p. 213.

53. *Ibid.*, pp. 215-216.

54. Ambos paradigmas deben ser entendidos así como correlatos estéticos del paradigma general del llamado marxismo occidental, con el cual comparten los elementos constitutivos: el ser productos del momento de derrota del movimiento comunista y, por consecuencia, la disociación progresiva entre la teoría y la práctica política.

Aunque contribuyen notoriamente a la crítica estética marxista, ambos paradigmas fracasan en sus propuestas positivas. El formalismo izquierdista sobredimensiona las potencialidades liberadoras del arte en sí, articulado en forma de mercancía, que en su estado puro resiste él mismo a su subordinación capitalista; el segundo paradigma se constituye sobre el concepto de compromiso basado en la libertad individual del artista y sobre la función política del arte fuera de todo vínculo con una estrategia integral. De esta manera, comparten en su base el mismo problema: presuponen la posibilidad de la libertad artística real bajo la categoría del trabajo privado y se basan, por tanto, en la concepción burguesa de la autonomía del arte. Así, ambos paradigmas apuntan a cuestiones fundamentales del socialismo para con el arte, pero son impotentes en sus propuestas políticas: no es posible la emancipación del arte por el arte, ni una genuina función política del arte, sin vincularse a la estrategia revolucionaria integral. Esta impotencia tiene asimismo su razón de ser histórica, ya que ambos paradigmas son productos de un momento histórico de derrota y proceso de integración del comunismo y, en ese sentido, son pensados desde la imposibilidad efectiva de poder enraizarse en el movimiento revolucionario de masas⁵⁴. Por tanto, ambos son paradigmas a superar tanto teóricamente como históricamente.

Ni el arte en sí puede resolver los problemas sociales, ni puede resolver sus propios problemas, los cuales de base son problemas sociales. Sólo la lucha política del proletariado y la revolución social pueden. El problema de la subordinación del arte es el problema del capitalismo. Su superación se convierte así en condición primera para la emancipación del arte y su vínculo como herramienta para la política revolucionaria, por tanto, en imperativo estratégico. El libre desarrollo del arte –su verdadera autonomía– y su vínculo consciente a la lucha de clases revolucionaria están necesariamente unidos en relación dialéctica.

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

Esa misma relación dialéctica es la que debe sintetizar una táctica socialista para el campo del arte. Su reconfiguración tanto técnica como política se articulan unitariamente bajo las nuevas categorías que denominamos *artista colectivo* y *arte socialista*, totalmente conectadas con la nueva estrategia socialista. El arte se constituye así como medio de expresión de la conciencia socialista, organizada como rama técnica particular del partido comunista de masas en construcción.

Llamamos artista colectivo al órgano específico de poder técnico, dedicado a la producción artística, del partido comunista en construcción, como base principal para la nueva forma social de la producción artística. En este sentido, el artista colectivo es estrictamente una rama particular e interdependiente del obrero colectivo consciente articulado por el partido comunista como “la plataforma de construcción de la economía socialista”, organizado en “órganos de poder técnico del partido, tan diversificados como necesarias sean las capacidades técnicas para responder a la estrategia en todos los frentes”⁵⁵. Por tanto, el artista colectivo es la forma organizativa de todas las capacidades técnicas del campo del arte y del trabajo artístico bajo una nueva ética económica socialista, consciente y militante.

El concepto de artista colectivo choca frontalmente con la concepción burguesa del artista individual, la cual es falsa de base. Tal concepción, que predica una idea del autor como genio autónomo y creador *ex nihilo*, creada a partir del artista romántico y desarrollada durante toda la época moderna, puede ser entendida como transposición de la concepción burguesa del individuo abstracto. Esta concepción mistifica el carácter intrínsecamente social del ser humano, abstrayéndolo de las relaciones sociales que lo constituyen.

Esto también es cierto en el campo artístico. En un sentido evidente el proceso de producción de toda obra de arte es un proceso colectivo: la producción cinematográfica es el ejemplo paradigmático, la cual, más allá de tal autor o tal director,

55. *Nueva Estrategia Socialista*, “II. El partido comunista como obrero colectivo consciente”.

requiere un complejo proceso técnico basado en una estricta división del trabajo, desde los actores, hasta los camarógrafos y técnicos de luz, pasando por guionistas y músicos; aunque también la producción musical, el teatro, la literatura y demás disciplinas artísticas dependen totalmente de procesos colectivos de producción. Pero incluso en un sentido más abstracto, toda obra de arte particular no es sino la síntesis de la totalidad del desarrollo histórico de la técnica artística y los artistas individuales productos de las relaciones sociales de cada época. No existen artistas que crean *ex nihilo*, ni obras de arte únicas en sentido estricto, sino artistas y obras inmersas en las relaciones sociales históricamente concretas, que se relacionan necesariamente con el desarrollo histórico de toda la producción artística y dependen completamente de ello⁵⁶.

56. "(...) este verdadero proceso de desarrollo [artístico] puede ser comprendido como un complejo de relaciones activas dentro del cual el surgimiento de un proyecto individual y la verdadera historia de otros proyectos son continua y sustancialmente interactivos", R. Williams, *Marxismo y literatura*, 2009 (1977), Buenos Aires: Las Cuarenta, p. 257.

57. En su artículo "El autor como productor", Benjamin defiende que la "refuncionalización" del arte en un sentido revolucionario se basa, justamente, en que el artista deje "de ser un proveedor de un aparato de producción para convertirse en un ingeniero cuya tarea consiste en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria", en *Iluminaciones*, 2018 (1934), Barcelona: Taurus, p. 117.

58. *Nueva Estrategia Socialista*, "II. El partido comunista como obrero colectivo consciente".

Por tanto, el artista colectivo es la rama artística del obrero colectivo consciente, la asociación de trabajadores del arte y de capacidades técnicas articulada, ya no externamente por el capital, sino por el Partido Comunista como obrero colectivo *para sí*, articulado con un fin común por los productores mismos⁵⁷. Así, el artista colectivo, junto con los demás órganos técnicos del partido en el proceso de construcción económica del socialismo, puede convertirse en medio para la socialización de la producción artística, que sólo será el resultado final de la revolución social y la expoliación del enemigo de clase⁵⁸.

En el sentido más inmediato, la organización del artista colectivo supone la tarea de unificar a destacamentos artísticos cualificados y politizados bajo órganos de poder socialista. Así, se puede entender el artista colectivo como capacidad técnica e inteligencia artística organizadas de forma unitaria bajo la disciplina militante y subordinadas a la dirección del partido comunista. Esto de partida supone un gran avance respecto a modelos de intervención política del arte de corte comprometido –los cuales ya se han expuesto anteriormente–, ya que se unifican y se amplían las capacidades artísticas y se dirigen a un mismo fin, totalmente ligado a la estrategia

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

socialista. Desde esa base, y bajo el mismo concepto político y organizativo, se pueden abrir líneas de trabajo en todas las disciplinas artísticas posibles y organizar procesos de trabajo artístico subordinados a la ética socialista. De esto se deriva la concepción totalmente militante del artista⁵⁹, en completa oposición a la forma burguesa del trabajo artístico mercantilizado y salarizado. Los artistas militantes deben ser continuamente desarrollados tanto políticamente como técnica y formalmente, de manera totalmente unitaria. De hecho, la forma de artista colectivo es la condición para que el desarrollo artístico de los artistas se conecte definitivamente a su desarrollo político: para que su motivación artística (personal) y su motivación ético-política (colectiva) sean una misma.

Sobre todas estas tareas se edifica el artista colectivo como órgano de producción y plataforma para la distribución universal, gratuita y de calidad del arte socialista, que a su vez sirve como nueva forma de articular el proceso social del arte.

El arte socialista, segundo concepto fundamental de la táctica para el campo del arte, es la expresión estética que tiene en su base toda la plataforma técnica y organizativa que acabamos de exponer. El arte socialista es la expresión estética de la conciencia socialista, y está compuesto por el corpus de obras y de tradiciones del pensamiento estético surgidos en el desarrollo del movimiento obrero revolucionario. Por tanto, el núcleo fundamental del arte socialista lo constituye la teoría marxista, su concepto práctico la agitación política y su material expresivo todo el desarrollo de la técnica artística.

De esto se deduce que nuestro concepto de arte socialista se aleja radicalmente del vanguardismo abstracto y del proletkulturalismo, los cuales predicán la idea de una ruptura total con todo el desarrollo artístico-cultural hasta el momento y la creación *ex nihilo* de una cultura y un arte nuevos. El arte socialista no puede ser creado de la nada⁶⁰: solamente puede ser producto de todo el desarrollo técnico-formal del arte que es, finalmente, apropiado y empleado por el proletaria-

59. "Los órganos de poder deben tener su capacidad de ejecución en la disciplina militante exactamente igual que los cuadros políticos", *Ibid.*

60. Lenin, en su crítica demoledora a las instituciones proletkulturalistas, les reprochaba querer crear una "cultura de laboratorio". Ver: Lenin, V. I., "Tesis sobre cultura proletaria", *Escritos sobre la literatura y el arte*, Barcelona: Ediciones Península.

do revolucionario para su lucha política. Por tanto, nuestro concepto de arte socialista está necesariamente inmerso en el desarrollo histórico general del campo del arte y, más especialmente, en la tradición del arte socialista mismo, constituido por el conjunto de obras y por la teoría estética creadas por el movimiento revolucionario. Por tanto, una táctica para la reactivación del arte socialista tiene como tarea fundamental el estudio sistemático de esas obras y tradiciones de pensamiento, tanto nacionales como internacionales, a manera de apropiarse de toda la experiencia generada en la lucha de clases hasta ahora.

Si bien es verdad que el concepto de arte socialista no surge de la nada y está inmerso en la tradición desarrollada durante toda la historia del socialismo, no se reduce en absoluto a obras y teorías estéticas concretas. Aun siendo de mayor importancia el conocimiento de dicha tradición, hay que resistirse a la tentativa de absolutizar las formas artísticas del pasado como formas privilegiadas para la política socialista.⁶¹ Este peligro es especialmente latente en el actual momento de derrota y fase reconstitución del comunismo, donde la ausencia de referencias útiles contemporáneas puede conllevar una postura nostálgica de aferrarse a las formas más notables de momentos álgidos de la lucha de clases. Nuestra actividad, en cambio, debe ser pensada desde la situación actual: desde el conocimiento de la tradición socialista, pero también de las formas artísticas contemporáneas aún articuladas dentro de la cultura capitalista. El concepto del arte socialista, más que un concepto estético, es un concepto político: es la refuncionalización de la técnica artística en un sentido socialista.

Por consiguiente, la actividad del arte socialista, como medio de expresión de la agitación política, tiende siempre a las masas⁶². La función masiva que el capitalismo avanzado ha dotado a la producción artística, puede ser rearticulada por la estrategia socialista y utilizada como medio de intervención para la lucha cultural. El arte urbano y el graffiti actualmente no escapan al individualismo y a la autorreferencialidad pro-

61. “El concepto de realismo socialista no es algo que debiera sacarse de las obras y estilos existentes. El criterio no debería ser si una obra o una descripción se parecen a otras obras y otras descripciones que se incluyen en el realismo socialista, sino si es socialista y realista”, Brecht, B., “Sobre el realismo socialista”, *Manifestos por la revolución*, 2002, Madrid: Debate, p. 61.

62. Es de especial interés el concepto de *lo popular* de Brecht: “*Popular* significa: inteligible para las masas, adoptando y enriqueciendo sus formas de expresión / asumir, confirmar y corregir su posición / representar la sección más avanzada de las masas para que asuma su liderazgo (...) / relacionarse con y desarrollar las tradiciones”,

NOTAS SOBRE LUCHA CULTURAL SOCIALISTA

pia de la ideología capitalista, pero articulados por la ideología socialista ¿podrían servir como medios artísticos para la agitación directa y para la propagación masiva de las referencias políticas socialistas en la calle? La música urbana, el hip hop y derivados, cumplen actualmente la función clara de reproducir la ideología reaccionaria, pero ¿no podrían apelar a los afectos de su público y denunciar las problemáticas sociales de la época de crisis capitalista, convirtiéndose así en medios de expresión de la conciencia socialista? El artista socialista es el agitador por medio del arte⁶³ y, como todo agitador, debe disponer de especialización técnica –en el caso que nos ocupa, de capacidades artísticas– y de sensibilidad cultural para la intervención política en la cultura proletaria actual. Así, el arte socialista debe primar las formas artísticas populares de la cultura proletaria actual, incorporarlas y reconfigurar sus potencialidades en un sentido político socialista. Así, las formas artísticas actualmente articuladas por el capital, podrían desplegar sus potencialidades emancipatorias que contienen y cumplir una función realmente revolucionaria, únicamente si son articulados por el proletariado revolucionario y la conciencia socialista.

En definitiva, cuanto más empieza a temblar el viejo edificio social, tanto más importante se vuelve la agitación. A ella pertenece el papel protagonista en el drama llamado “convulsión social”. Se sigue de ahí que si los socialistas desean jugar un papel activo en la venidera revolución, deben aprender a ser agitadores. La propaganda trata sobre el nexo racional entre la crisis y la revolución. La agitación busca el nexo práctico.

“Against Georg Lukács”, *Aesthetics and Politics*, 1977, Londres: Verso, p. 81.

63. Lenin se refirió a Eugène Pottier, destacado militante de la I. Internacional y autor del poema de “La Internacional” y el libro *Chants Révolutionnaires*, como “propagandista por medio de la canción”.