09 2010

Transformar el aparato de producción

La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética

Gerald Raunig

Traducción de Marcelo Expósito

En su ensayo "El autor como productor", Walter Benjamin establece una clara distinción entre las obras que se relacionan *con* las condiciones de producción de su época desde el punto de vista de su temática, a través del contenido; y aquellas otras que afrontan esa cuestión poniendo en primer plano la técnica, la función y el aparato de producción, es decir, aquellas que se preguntan cómo posicionarse *en* dichas condiciones.[1] Esta diferenciación que Benjamin perfila es un asunto central en cualquier examen que se plantee de cuál es el posicionamiento y la actitud de artistas e intelectuales en las luchas políticas. En lo que se refiere a su propio contexto, la Alemania de la República de Weimar, Benjamin escribe: "Cuenta entre los sucesos más decisivos de los últimos diez años en Alemania que una parte considerable de sus cabezas productivas haya llevado a cabo una evolución revolucionaria en cuanto a las ideas bajo presión de las condiciones económicas, sin estar al mismo tiempo en situación de repensar de veras

revolucionariamente su propio trabajo, su relación para con los medios de producción, su técnica".[2]

Los especialistas bolcheviques

El ensayo de Benjamin es un borrador redactado para una conferencia que habría de ser impartida en París en abril de 1934; empero, por razones desconocidas, la conferencia probablemente no tuvo lugar. Benjamin critica implícitamente, como ejemplos a contrario, diversos tipos de arte y producción de conocimiento en Alemania reconocidamente de izquierdas que, como el realismo socialista, hacían uso de estrategias de agitación centradas exclusivamente en el contenido. Planeaba lanzar esa crítica en un contexto específicamente comunista: en el Instituto para el Estudio del Fascismo, una organización tapadera controlada por la Internacional Comunista, Benjamin se hubiera encontrado —y de ello era bien consciente— sobre un terreno delicado. Incluso antes de que se impusieran las políticas culturales de Stalin, posiciones tan diferentes como las de Lenin, Bogdanov y Lunacharski a propósito de cómo habría de ser la cultura proletaria, estaban todas ellas a favor de un tipo de producción artística que presentase *contenidos* proletarios. En Alemania, los círculos socialistas de las décadas de 1920 y 1930 tendían también a priorizar los contenidos revolucionarios por encima de la *forma*. La actitud de Benjamin, que elegía dirigir su enfoque principalmente hacia la técnica y la función organizativa de la práctica artística, resultaba excepcional. Dado el público que seguramente habría de escucharle en su conferencia —presumiblemente escéptico frente a las tesis benjaminianas— parecía acertado criticar esas posiciones reaccionarias en Alemania como punto de partida para atacar al realismo socialista; y dicha crítica podía funcionar como el telón de fondo adecuado sobre el que hacer resaltar los experimentos

organizativos llevados a cabo por Sergei Tretiakov en los koljoses, mostrándolos como un contraejemplo positivo del intento de transformar el aparato de producción.

¿Por qué "transformar el aparato de producción"? Para Benjamin, la tarea de escribir *para* el proletariado desde la posición de un abanderado de la ley y de un luchador por la justicia, no es más que una presunción; el estatuto de intelectual universal resulta insostenible. Si la solidaridad del intelectual con el proletariado no puede ser más que una solidaridad mediada, entonces el intelectual —quien ha devenido en intelectual *burgués* debido a sus privilegios sociales y educativos— debe convertirse, de acuerdo con Benjamin, en "un traidor a su clase de origen".[3] Esta necesaria traición consiste en transformar su posición: pasar de ser alguien que *provee* de contenidos al aparato de producción —por muy revolucionarios que estos contenidos sean— a ser un ingeniero que *trasforma* el aparato de producción; tal y como Benjamin lo formula, alguien que "ve su tarea en acomodar dicho aparato a las finalidades de la revolución proletaria".[4]

Pero la traición de los intelectuales debe ir más allá del mero rechazo a su papel como consultores universales y proveedores de nuevos conceptos para el espectáculo. La exigencia de Benjamin nos obliga a pensar no sólo qué significa no proveer al aparato de producción, sino también cómo podemos cambiarlo. Benjamin plantea que en el debate sobre la posición de los intelectuales rusos tras la Revolución de Octubre se llegó a un punto crucial de clarificación mediante el concepto de "especialista". Se trata de un término que en principio se muestra oscuro; a primera vista, incluso parece contradecir la posibilidad de organizar una alianza revolucionaria entre el proletariado y los intelectuales. Benjamin, llegado a este punto, hace referencia a la figura de Tretiakov como el "especialista bolchevique", una figura en la que se confunde el

dualismo de lo universal y lo particular. La tarea de artistas e intelectuales en tanto que especialistas consiste, para empezar, en recordar cuál es su propia posición en el proceso de producción, con el fin de no caer en la tentación de presentarse como intelectuales universales. En lugar de apelar a su condición universal y autónoma ejerciendo el papel de "catalizador" o de "correa de transmisión", se trata de abandonar dichas posiciones centrales para convertirse en "traidor a su clase de origen" en tanto que especialista, como un intelectual *específico* con competencias específicas ejercidas desde una posición también específica.

El especialista ya no presume de ser el portador de valores universales, sino que libra luchas locales y específicas, contribuyendo a ellas con su saber específico. No se trata de comunicar los contenidos revolucionarios (correctos) a "las masas", porque no existe ese tipo de verdad que sea privilegio de una determinada clase.

La construcción del socialismo en el campo

Sergei Tretiakov y Gustav Klucis nacieron en Letonia en la década de 1890, y ambos recibieron la influencia de las corrientes radicales de izquierda del Proletkult en Moscú a comienzos de la década de 1920.[5] Mientras que Tretiakov participaba en experimentaciones teatrales junto con Eisenstein y Arvatov[6], Klucis llevó sus proyectos de quioscos de *agit-prop* a las calles en la fecha temprana de 1922. Klucis produjo agenciamientos mediáticos que eran el resultado de una concatenación de emisiones de radio, pantallas cinematográficas y prensa de propaganda, conectando así diferentes medios de comunicación con el fin de poner al servicio de la revolución nuevas invenciones que habían de ser funcionales al máximo. Con estos experimentos sobre la función de los medios,

Klucis se situaba por delante de Tretiakov y Eisenstein, los cuales, en ese mismo momento, empezaban a introducir cortometrajes cinematográficos en sus piezas teatrales. Pero ya en los años siguientes se hizo evidente para los artistas y las artistas productivistas que se había de ir un paso más allá en la política de adaptar el aparato de producción: las masas mismas habrían de convertirse en "autores como productores".

Tretiakov imaginaba que el futuro del arte de la producción soviético se materializaría en masas de trabajadores corresponsales, reporteros y fotógrafos aficionados, realizadores de periódicos y de radio; en una palabra, en "factógrafos". En 1928, le parecía que ésa era la manera de interpretar y de canalizar las políticas culturales de Estado que se habían sintentizado en la llamada "¡Escritores a los koljoses!", consigna que sonaba extraña incluso en el contexto soviético: se trataba de que el Estado solicitaba a los trabajadores y trabajadoras del arte que contribuyeran a la colectivización, la mecanización y la eficiencia de la producción agrícola. En consecuencia, mientras que Klucis creaba carteles como *Der Aufbau der Sowchosen und Kolchosen ist der Aufbau des Sozialismus auf dem Land* (1930), Tretiakov pugnaba por desarrollar la función organizativa del arte de un modo aún más concreto. Describió en su libro *Feld-Herren* la ambigüedad y la vaguedad de esa llamada y su propia confusión al respecto, junto con las respuestas divergentes que la consigna recibió. Algunos pensaban que la tarea de los artistas/intelectuales/escritores llamados a abandonar sus entornos urbanos consistía en observar de cerca el modo en que el koljós se dirigía, y describir la conveniencia y rentabilidad de las granjas colectivas. Otros sostenían, al contrario, que los escritores sabían demasiado poco de todo eso, así que debían limitarse a describir la vida cotidiana y al "ser humano viviente". Había incluso quienes

susurraban: "Vigilad que los campesinos no estén construyendo silos".[7]

En conjunto, la campaña no parecía estar bien planeada desde el punto de vista estratégico. A los responsables políticos en Moscú les preocupaba mantener un tono de invocación emotiva, que servía en realidad para ocultar la falta de instrucciones precisas. Y ninguna de las dos partes interpeladas parecía demasiado contenta: si a la mayoría de los escritores no les interesaba el arte de la producción, ni mucho menos pasar largos periodos de tiempo en el campo, a los agrónomos y trabajadores de los koljoses tampoco les hacían demasiado felices los "turistas", "vacacionistas" e "invitados de honor".[8] Tretiakov fue el único que describió ese trabajo como una etapa más en el largo y con frecuencia interrumpido camino que nunca lograba conducirles ni a él ni a la Unión Soviética al océano de las masas. Sin embargo, en contraste con sus reflexiones desarrolladas en los años anteriores —durante la primera década del Proletkult—, esta nueva etapa no conllevaba para Tretiakov que "el arte se sumergiera en las masas", aun siendo esto lo que parecía sugerir la llamada "¡Escritores a los koljoses!". Para él, consistía en una faceta más avanzada y refinada de las experimentaciones previas con esferas públicas y colectividades específicas realizadas en el campo teatral. En concreto, implicaba poner en práctica un proceso organizativo en el limitado espacio de un colectivo rural.

El catálogo de tareas de Tretiakov

Tretiakov respondió a esa llamada trasladándose a un koljós en el Cáucaso Norte llamado El Faro Comunista, comuna que visitó por vez primera en julio de 1928. Benjamin resumió en "El autor como productor" las tareas asumidas por Tretiakov.[9]. Cito a

continuación la versión extensa de esas tareas que nos ofrece el autorretrato de Tretiakov:

> "¿Qué hice en el koljós?
>
> Tomé parte en las reuniones directivas en las que se trataban todas las cuestiones vitales para el koljós, empezando por la compra de bujías para los tractores y el arreglo de las lonas, y acabando por montar las máquinas trilladoras y planificar la ayuda para las granjas individuales.
>
> Participé en asambleas de masas en los koljoses y en colectas de dinero para cubrir el pago de los tractores y para financiar al Estado. Expliqué las tesis de Yakovlev (Comisionado Popular para la Agricultura). Facilité a los colectivistas informes del trabajo realizado por las comunas. Persuadí a los agricultores individuales para que se unieran al koljós. Puse paz entre madres que se peleaban en las guarderías infantiles. Tomé parte en debates sobre cómo distribuir la cosecha. Discutí con celosos economistas que se negaban a facilitar caballos a funcionarios educadores. Arranqué a los intelectuales contribuciones para el periódico. Ayudé a algunos participantes en cursos radiofónicos a entender pasajes de lecturas difíciles. Investigué quejas de todo tipo por parte de los granjeros para saber si estaban justificadas. Intervine en asambleas destinadas a limpiar el koljós de kulaks y otros elemento anticolectivistas.
>
> Fui miembro de la comisión para el examen físico militar y hube de comprobar la disposición del koljós para cultivar en primavera. Esto último me resultó difícil,

porque al principio no era capaz de distinguir qué collera era buena y cuál mala o qué partes del arado faltaban. Hay quienes encuentran trivial todo esto. Piensan que para arreglar los arados ya están los herreros, que no es necesario que un escritor se moleste por ello. Están en un error: sin un conocimiento exacto del arado, es imposible entender con claridad el humor de los colectivistas, y en consecuencia no se puede avanzar ni un discurso, ni una descripción; en otras palabras, no se puede ser el autor de ninguna obra.

Inspeccioné casetas y clubes de lectura, observé a los niños para quienes quería montar una guardería el próximo verano. Hice de anfitrión para delegaciones, visitantes y brigadas que vinieron a observar el trabajo. Fundé periódicos murales y ayudé a producirlos. Trabajé en desarrollar métodos para garantizar la competencia del socialismo en las estepas. Diseñé un plan de oferta cultural para la comuna, con barracas de cine y clubes temporales. Reuní para ello a la gente, el equipo, la ayuda y el dinero necesarios. Obtuve de Moscú radios portátiles y una biblioteca suficientemente provista, así como un cine ambulante de Georgievsk. Ello se convirtió en el origen de nuestro trabajo educativo, en el que me ayudó el camarada Schimann, de la 'Brigada de los 25.000'.

Dirigí congresos de funcionarios de educación, conferencias de los representantes de los pueblos, y organicé una exposición de periódicos murales. Publiqué continuadamente informes desde el frente koljosista en diarios de Moscú, principalmente en *Pravda* y *El Agricultor Socialista*, y en revistas.

> Organicé y dirigí el periódico del koljós. Originalmente era sólo un suplemento del periódico *Terek*, que ofrecía información sobre cómo preparar el cultivo de los campos. Más tarde luché, sí, luché hasta lograr, después de muchas reuniones, peleas por teléfono, cartas, telegramas, insistencias, depresiones y promesas, que los periódicos de Moscú (*El Trabajador Agrícola* y el *Diario del Agricultor*) asumieran patrocinarlo. De Moscú nos mandaron la máquina de escribir, el papel y el equipo de composición de textos. Y nuestro periódico *El Desafío*, del cual se han publicado ya más de sesenta ediciones, demostró ser de manera tangible una palanca para la colectivización, sin la cual ésta casi no se habría logrado. Puse a un aprendiz a la máquina de escribir, un artista por méritos propios que antes era pastor. Además de escribir notas, actas, documentos y descripciones, he estado documentando la vida en el koljós con la cámara. Actualmente tengo unos doscientos negativos. Para capturar de la manera más completa e impactante el cambio profundo que se ha operado en el campo, único en el curso de la historia, he sugerido que se implante un sistema de filmación permanente, como si un escuadrón cinematográfico pudiera registrar los cambios que tengan lugar en un koljós durante un periodo prolongado. La productora cinematográfica Meschrabporn me facilitó un escuadrón cinematográfico de este tipo. Y aunque su trabajo estuvo lleno de lagunas, lograron recopilar una cierta cantidad de material valioso".[10]

A primera vista, la actividad aparentemente interminable de Tretiakov descrita en el informe se parece a la tarea burocrática de un organizador o de un controlador enviado por Moscú, más

inclinado a ejercer de intelectual universal y a intervenir como administrador que a convertirse en un especialista transversal. El propio gesto de escribir una lista completa de tareas se debe probablemente también a que Tretiakov realizaba esa función burocrática. Aún así, como se deduce del minucioso relato de su primera época en el koljós, Tretiakov se veía a sí mismo como un meticuloso participante en un proceso colectivo. Según se fue volviendo más crítico con su propio concepto de "especialista bolchevique" —le parecía que acababa por culminar en una figura salvífica y que en realidad suponía una exigencia excesiva, así como también empezó a pensar que la experiencia de introducirse en la producción de masas era compleja y muy excepcional—, también se dio cuenta en el koljós de que no era necesario que una sola persona reuniese por sí misma todas estas características. Sus experiencias en el "activo" del koljós incluso le hicieron ver que "actitudes habitualmente rechazadas como la especialización estrecha de miras, la manía por innovar o la indecisión conservadora se vuelven útiles, cuando son críticas entre sí"; porque cuando se produce un cambio en las actitudes, ello fomenta "la necesaria flexibilidad del activo".[11]

Tretiakov había desarrollado en abstracto la figura teórica del especialista bolchevique deduciéndola de su trabajo en las estructuras de producción y recepción de las instituciones del teatro y del film, que seguían siendo jerárquicas a la manera clásica a pesar de los esfuerzos del Proletkult. En su práctica de trabajo organizativo en el koljós, ese concepto evolucionó hacia el de "activo socialista flexible de diferentes personalidades"[12], un nuevo tipo en el que confluyen las diferentes competencias específicas de quienes participan individualmente en el colectivo. Poner en conexión estas diferentes competencias significaba conectar un saber específico con otro saber específico, conformando

un mosaico que no tiene por objetivo la completitud, sino más bien configurar una relación de intercambio transversal.

Un laboratorio que aún aguarda ser concatenado

En paralelo a todo lo anterior, es evidente que Tretiakov experimentó una radicalización a la luz del interés que Klucis y otros colegas mostraron seis años antes por producir agenciamientos mediáticos que se distanciasen de los medios y de los géneros tradicionales de la concepción burguesa del arte. En lugar de expandir experimentalmente el concepto tradicional de teatro o de literatura, a Tretiakov le interesaba la función que los medios de comunicación de masas podrían cumplir a la hora de organizar un arte de la producción: los clubes, las manifestaciones, el cine, la fotografía, la radiodifusión y, especialmente, la prensa. La tarea del trabajador del arte se desvía así de los intentos por transformar el teatro burgués, para pasar a activar los medios de comunicación más nuevos —incluso otros que aún están por inventar— y a experimentar con las formas nuevas que producen estos medios, así como a organizar actividades que se inspiran en sus experiencias previas en el Proletkult relacionadas con la organización experimental de colectivos. Al mismo tiempo que Klucis diseñó sus quioscos de *agit-prop*, Tretiakov trabajaba con Eisenstein y Arvatov en el Laboratorio Experimental de Construcciones Cinéticas del Proletkult moscovita. Buscaban probar experimentalmente todas las formas posibles de ensambladura social en el marco de talleres para la formación teatral: "La conferencia, el banquete, el tribunal, la asamblea, la reunión, el auditorio, los acontecimientos y las competiciones deportivas, las veladas en el club, los vestíbulos, los comedores públicos, las celebraciones de masas, las procesiones, el carnaval, los funerales, los desfiles, las manifestaciones, las asambleas, el trabajo

en la fábrica, las campañas electorales, etc., etc."[13] Parece que lo que Tretiakov buscaba con su trabajo tardío, diez años después del Laboratorio, era aprovechar una oportunidad que se venía buscando desde hacía tiempo, intentando realizar en el koljós el mismo tipo de trabajo con las formas de organización que se había llevado a cabo en el ya deceso Laboratorio; pero en esta ocasión decididamente fuera del ámbito de las instituciones artísticas. Por decirlo en la jerga de la teoría socialista del arte, "convirtió la temática de su literatura en el sitio de su actividad social".

La práctica artística de Tretiakov consistió en transformar constantemente el aparato de producción, pero también en cambiar el concepto mismo de arte: de acuerdo con los grandes ideales de disolución del arte en la vida, después de las primeras técnicas de trabajo teatral en la fábrica desarrolladas junto con Eisenstein, después de haber abandonado el teatro y regresado a él de nuevo, Tretiakov llegó a su estrategia más radical casi totalmente fuera del ámbito del arte. En el escenario de una gran campaña para realizar la sociedad socialista, durante la cual se podrían haber dado en paralelo, potencialmente, miles de experimentos de este tipo, la micropolítica de Tretiakov funcionó como un laboratorio que todavía aguarda la posibilidad de ser concatenado. Fue entonces cuando, al igual que le sucedió a Klucis y a muchos otros, se vio capturado por los mecanismos del aparato molar estaliniano, que le impidió progresivamente seguir trabajando. Fue arrestado en 1937; fusilado en 1939. En 1956 fue rehabilitado —pues así es como se denomina eufemísticamente— en la historiografía de la Unión Soviética.

Este escrito es un montaje de dos textos anteriores:

„Anstelle einer Einleitung: *Spacing the Line*. ‚Grenzüberschreitung' als Dilatation der Grenzlinie", in: *Charon. Eine Ästhetik der Grenzüberschreitung*, Wien: Passagen 1999, 11-15.

„Grandparents of Interventionist Art, or Intervention in the Form. Rewriting Walter Benjamin's ‚Der Autor als Produzent'", online http://eipcp.net/transversal/0601/raunig/en.

Art and Revolution. Transversal Activism in the Long 20th Century, New York/Los Angeles: Semiotext(e) 2007, 113-130, 163-169.

Ha sido publicado anteriormente como:

"Transformar el aparato de produccion", in: Gustav Klucis. En el frente del arte constructivista, Sevilla: Cajasol Obra Social 2009, 52-59.

---

[1] Walter Benjamin, "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, traducción de Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1990 (3ª), págs. 117-120.

[2] Ibídem, págs. 122-123.

[3] Ibídem, pág. 134 (Benjamin cita aquí a Louis Aragon).

[4] Ibídem.

[5] El Proletkult (organización de Cultura Proletaria, 1917-1925) fue una organización autónoma de gran implantación, y por ello compleja y políticamente contradictoria, con amplios conflictos en

su seno acerca de la mejor manera de articular una cultura proletaria en el seno de la Revolución, del nuevo Estado y de la sociedad socialistas. El sector izquierdista (constructivistas, productivistas, futuristas...) no siempre fue hegemónico ni contó —al contrario de lo que muchas veces se ha afirmado— con el beneplácito unánime de los primeros gobiernos posteriores a 1917. (N. del T.)

[6] Para una recensión más extensa de las colaboraciones teatrales de Eisenstein y Tretiakov véase en castellano, de Gerald Raunig, "Máquinas teatrales", en *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. (N. del T.)

[7] Véase Sergei Tretiakov, *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*, Berlín: Malik, 1931, pág. 32 y ss.

[8] Ibídem, págs. 34-36.

[9] Walter Benjamin, "El autor como productor", *op. cit.*, pág. 120.

[10] Sergei Tretiakov, *Feld-Herren*, *op. cit.*, págs. 20-22.

[11] Sobre el abandono del tipo "especialista bolchevique" por parte de Tretiakov, véase la recensión que ofrece Fritz Mierau, *Erfindung und Korrektur. Tretjakows Ästhetik der Operativität*, Berlin: Akademie, 1976, pág. 110 y ss.

[12] Ibídem, pág. 112

[13] Boris Arvatov, "Theater als Produktion" (1922), en *Kunst und Produktion*, Munich: Hanser, 1972, pág. 92. [Existe versión castellana del clásico programa productivista de Arvatov: *Arte y*

producción, Madrid: Comunicación, Alberto Corazón Editor, 1973. (N. del T.)]