

La Caballería Roja.  
Creación y poder  
en la Rusia soviética  
de 1917 a 1945

07.10.2011  
15.01.2012

Las relaciones diplomáticas entre Rusia y España han sido de cordial entendimiento a lo largo de siglos de historia y, desde que España y la URSS las restablecieran plenamente en 1977, de amistad y valioso intercambio. El Año de España en Rusia y de Rusia en España, o Año Dual, que ahora celebramos durante 2011, viene a refrendar esta realidad mediante un amplio programa de iniciativas y proyectos que aspiran a estrechar los lazos que unen a ambos países, deshaciendo tópicos y viejos estereotipos y ofreciendo a los ciudadanos la oportunidad de profundizar en la riqueza económica, científica, educativa y cultural de ambas naciones.

Dentro del programa cultural del Año Dual, la exposición *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* propone una visión global sobre un momento histórico fascinante durante el cual el pueblo ruso generó un nuevo mundo a su medida, guiado por un característico espíritu utópico. Ciertos aspectos de este periodo han sido abordados con anterioridad desde numerosos ángulos, pero lo que ahora se propone es un recorrido por la totalidad de las expresiones artísticas, plásticas, musicales, cinematográficas y literarias, así como la excepcionalidad de su desarrollo en relación con la política y la sociedad del momento.

Me gustaría agradecer muy especialmente esta iniciativa de La Casa Encendida, Centro Social y Cultural de Obra Social Caja Madrid, y destacar que la colaboración de la iniciativa privada en la celebración del Año Dual consolida y es, a la vez, ejemplo del éxito del trabajo conjunto entre instituciones públicas y privadas. Su generosidad, sumada a la implicación del Ministerio de Cultura de Rusia y al magnífico trabajo realizado por ROSIZO, ha hecho posible la realización de esta exposición, que presenta por primera vez en España no sólo obras inéditas sino, también, una visión de conjunto de la compleja relación entre la creación artística y el poder político en momentos cruciales de la historia del siglo xx. Por último, nuestro especial reconocimiento a los museos, instituciones y colecciones particulares rusos colaboradores y a otros museos e instituciones internacionales, cuya generosa participación esperamos arroje luz sobre el impresionante acervo cultural de Rusia y de a conocer la labor y el legado de sus numerosas instituciones, que son, en cierta medida, injustamente desconocidas en España.

Trinidad Jiménez García-Herrera  
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación

En la actualidad, cuando tanto España como Rusia participan de una forma cada vez más activa en diferentes procesos de integración internacional, son precisamente nuestros contactos culturales los que pueden orientar éstos en la dirección correcta y asegurar su éxito. La riqueza cultural de nuestros países ha sido siempre reivindicada no ya solamente por los intelectuales, sino también por los más amplios sectores de la sociedad.

La exposición *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, que presentamos en el marco del Año de España en Rusia, está dedicada a uno de los periodos más interesantes de la historia de la cultura rusa: el momento en el que, tras la Revolución de 1917, apareció en el mapa político mundial un nuevo Estado, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En la exposición se presentan más de doscientas obras procedentes de fondos de los más importantes museos estatales de Rusia, como el Museo Ruso, la Galería Tretiakov, el Museo de Historia, el Museo Central del Teatro Alekséi Bajrushin y el Museo de Literatura, así como de distintas colecciones particulares de Moscú. Entre las obras expuestas hay trabajos de Aleksandr Ródchenko, Liubov Popova, Aleksandr Deineka, Isaak Brodski y otros artistas de la época. Además de pintura, grafismo y escultura, la exposición presenta un conjunto de material de archivo que, en su mayor parte, se expone por vez primera ante el gran público.

Tengo la certeza de que la exposición captará la atención del público español. Incluso es posible que los visitantes encuentren en ella algo que esté en consonancia con su propia historia.

Mis más sinceros deseos de éxito para la exposición y para quienes han contribuido a la realización de este enorme proyecto.

Aleksandr Avdéyev

Ministro de Cultura de la Federación Rusa

La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid acoge la exposición *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, comisariada por la especialista en arte ruso Rosa Ferré. Este proyecto forma parte de las celebraciones del año dual Rusia-España, que a iniciativa de los gobiernos de ambos países nos permiten acercarnos a la cultura y el patrimonio, en nuestro caso, de Rusia. Quiero expresar mi satisfacción personal y la de la institución que presido por haber podido formar parte de esta celebración, que ha sido posible gracias a la inestimable ayuda del Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, institución ligada al Ministerio de Cultura de ese país, y al resto de los museos estatales rusos, sin cuya colaboración este proyecto no hubiera podido realizarse.

*La Caballería Roja* ofrece una ocasión excepcional para acercarse a la creación artística durante un periodo de la historia (1917–1945) marcado por el comienzo de una revolución que supuso un cambio de sistema político cuyas consecuencias, tanto en la nación rusa como en el mundo, fueron trascendentes en el pasado siglo. Es nuestra intención abordar este periodo en toda su complejidad recogiendo, en la medida de nuestras posibilidades, ejemplos de las extraordinarias aportaciones que durante esos años se hicieron en pintura, escultura, diseño gráfico y textil, narrativa, poesía y música, sin olvidar las relaciones de estas disciplinas con ciertas investigaciones científicas y sociológicas. Arte y vida, creación y poder, caminaron de la mano durante estos años, poniendo a prueba la capacidad del ser humano para comprometerse políticamente hasta el punto de generar un mundo nuevo, a la medida de un esquema preestablecido, y para enfrentarse a las restricciones a la libertad creadora que los sistemas políticos aplican sin razón en determinadas circunstancias, generando un totalitarismo excluyente en el que la creación paga un precio demasiado caro por su existencia. Por tanto, los temas que vertebran la muestra son universales y de plena actualidad y, en este sentido, confiamos en ofrecer al público no sólo información sobre el momento en el que se centra la exposición sino también herramientas para la reflexión sobre el proceso creativo y la relación de los artistas con su contexto, independientemente de cuál sea éste.

La exposición, organizada de forma cronológica, comienza por una selección de obras, de entre 1917 y 1921, que vienen a ilustrar temas centrales de esos primeros años de cambio: la obra de Kazimir Malévich *Caballería Roja*, que da título a la muestra, se presenta junto con las experimentaciones de Vasili Kandinsky, del suprematismo y del camino desde el cubofuturismo hacia el constructivismo desarrollado por Aleksandr Ródchenko y Liubov Popova, además de obras de Marc Chagall, de Varvara Stepánova y del extraordinariamente personal Pável Filónov. A continuación nos adentramos en la década de 1920 y las revoluciones experimentadas en lo visual, que fueron una respuesta a los ideales bolcheviques: la importancia del montaje como procedimiento articulador



de estas nuevas formas de creación, la escuela de los Vjutemas, el constructivismo, el productivismo y el fotomontaje. Analizamos, asimismo, la figura de Vladímir Mayakovski y la revolución teatral a través de las colaboraciones de los directores teatrales Vsévolod Meyerhold y Aleksandr Taírov con Stepánova, Aleksandra Ekster, los hermanos Gueorgui y Vladímir Stenberg, etc. Una revolución que lleva a experimentar también en música, con instrumentos como el theremin, y a investigar las relaciones entre tecnología, máquina y creación. Se cierra este capítulo, por último, con el análisis de las utopías y la ciencia ficción en la literatura y el cine.

La segunda parte de la exposición, que gira en torno a los años de gobierno de Stalin, comienza con un espacio dedicado al realismo socialista, ilustrado con obras de Aleksandr Deineka, Yuri Pímenov, Isaak Brodski y Vera Mújina, entre otros. Se trata de una selección relacionada con los planes quinquenales que aborda temas como el trabajo, la industria, la agricultura, el deporte y la unión de los pueblos de la Unión Soviética, así como la generación del mito de la construcción socialista y el culto al líder. En relación con la figura de liderazgo de Stalin, esta sección nos conduce a un apartado especial dedicado a las figuras literarias del momento y su relación con el poder, incluyendo fragmentos de sus obras, citas y manuscritos; autores como Anna Ajmátova, Isaak Bábel, Mijaíl Bulgákov, Ósip Mandelshtam, Borís Pasternak, Andréi Platónov o Marina Tsvetáyeva, que sufrieron la represión en primera persona. Un epílogo dedicado a los años de la Segunda Guerra Mundial, la llamada Gran Guerra Patriótica por los soviéticos, cierra la exposición.

Por último, pero no por ello menos importante, cabe destacar el recorrido musical que, en paralelo a las salas y en relación con cada uno de los temas tratados, invitamos a que realicen los visitantes. Ofrecer esta selección sonora ha sido posible gracias a la colaboración de la Cité de la Musique de París, institución ejemplar que dedica todo su programa a la investigación musical y a la que agradezco su interés en este proyecto.

Esta exposición y el catálogo que ahora presentamos han contado con la especial colaboración del Ministerio de Cultura de Rusia y la participación de quince colecciones nacionales, que se han sumado al proyecto cediendo obras de sus fondos. Quisiera agradecer muy especialmente su colaboración a todas y cada una de ellas: a los museos de Moscú, Galería Estatal Tretiakov, Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Museo Estatal de Literatura, Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Museo Estatal de Historia, Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO y Museo Estatal V. V. Mayakovski; a los museos de San Petersburgo, Museo Estatal Ruso y Museo Estatal de Teatro y Música; a la Galería Estatal de Arte de Perm, a la Galería Estatal de Pintura de Astraján P. M. Dogadin y a las colecciones

M. y V. Mámontov y V. M. Mitúrich-Jlébnikova, así como al Archivo A. Ródchenko y V. Stepánova y al Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte de Moscú. Igualmente, quisiera agradecer la colaboración de las instituciones que conservan en sus colecciones obras de creación rusa y han querido sumarse a nuestra celebración, tales como la Colección Costakis del Museo Estatal de Arte Contemporáneo de Grecia, el Comité Marc Chagall, el Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo Nacional de Arte de Letonia, la Colección Cajasol Obra Social y la Colección VIMCORSÁ. Por último, quisiera expresar mi agradecimiento a los expertos que han participado en la elaboración del catálogo y, muy especialmente, a la comisaria, Rosa Ferré, que ha contado con la inestimable ayuda de Marta González, cuya dedicación ha hecho posible la consecución de esta exposición y de la publicación que la acompaña.

Rodrigo de Rato Figaredo  
Presidente de Caja Madrid

#### Nota a la transcripción

Para la transcripción del ruso al castellano se ha tenido en cuenta principalmente la propuesta de Julio Calonge Ruiz (*Transcripción del ruso al español*, Madrid, Gredos, 1969), con las modificaciones oportunas en materia de acentuación y en la transcripción de determinadas grafías. Estas modificaciones son aceptadas y utilizadas ampliamente en los medios de comunicación hispanohablantes y son fruto de la evolución en la normativa ortográfica del castellano



Cat. 61  
KAZIMIR MALÉVICH *Caballería Roja*, c. 1930

22 Evgeny Dobrenko **MARCHA A LA IZQUIERDA. CULTURA POLÍTICA Y POLÍTICA CULTURAL EN LA RUSIA REVOLUCIONARIA DE LOS AÑOS VEINTE**  
—

46 Rosa Ferré **EL TIEMPO SE ACELERA**  
—

104 Christina Lodder **LA EXPERIMENTACIÓN DE LOS VJUTEMAS**  
—

124 Juan Ledezma **EL FRENTE DE IZQUIERDA DE LAS ARTES (LEF). HACIA EL DESARROLLO TÉCNICO DE LOS HECHOS REVOLUCIONARIOS**  
—

158 Iveta Derkusova **EL PAPEL DEL FOTOMONTAJE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA POLÍTICA DE LA UNIÓN SOVIÉTICA. EL NUEVO ARTE DE PROPAGANDA DE GUSTAVS KLUCIS**  
—

180 Rosa Ferré · Clara Grífol  
PÁVEL FILÓNOV. EL ORGANISMO FRENTE A LA MÁQUINA  
—

188 Rosa Ferré · Clara Grífol  
FÍJATE EN LO QUE HA MOSTRADO... LA MÁQUINA VOLADORA DE VLADÍMIR TATLIN  
—

196 Clara Grífol  
HACIA UNA GRAMÁTICA UNIVERSAL. PIOTR MITÚRICH Y EL RELOJERO DE LA HUMANIDAD  
—

210 Andréi Smírnov · Liubov Pchólkina **LOS PIONEROS RUSOS DEL ARTE DEL SONIDO EN LOS AÑOS VEINTE**  
—

238 Anthony Anemone **UTOPIÍA, DISTOPÍA Y CIENCIA FICCIÓN. EL IMPULSO ESPECULATIVO EN LA PRIMERA CULTURA SOVIÉTICA**  
—

254 Ricardo San Vicente **TERROR Y PLATA**  
—

288 Jonathan Brent  
LA MUERTE SECRETA DE ISAAK BÁBEL  
—

298 Miquel Cabal Guarro **ME VERÁS EN LA VENTANA. JARMS, VVEDENSKI Y OTROS CRÁPULAS (DEL GRUPO OBERIU)**  
—

310 Rosa Ferré  
BORÍS PILNIAK. “ESE JUEGO LITERARIO SIN OBJETIVO”  
—

320 Dmitri Rodionov  
LA LUZ DEL TEATRO KÁMERNI DE MOSCÚ  
—

338 Rosa Ferré  
VSÉVOLOD MEYERHOLD. EL OCTUBRE TEATRAL  
—

—

360 Elena Fedosova  
DESCUBRIENDO A NIKOLÁI AKÍMOV

372 Evgeny Dobrenko **EL RETORNO ÉPICO. CULTURA POLÍTICA Y POLÍTICA CULTURAL EN LA RUSIA ESTALINISTA DE LOS AÑOS TREINTA**  
—

416 Rosa Ferré **LA ANSIEDAD DEL RÉGIMEN**  
—

450 Rosa Ferré  
ILF Y PETROV. *LAS DOCE SILLAS* Y LA PICARESCA SOVIÉTICA  
—

458 Rosa Ferré  
MIJAÍL ZÓSHCHENKO. EL HUMOR TIENE LOS DÍAS CONTADOS  
—

460 Rosa Ferré  
LA HISTORIA DEL BELOMORKANAL. POETIZANDO EL GULAG  
—

466 Miquel Cabal Guarro  
LA ELECTRICIDAD NO TIENE PATRIA. LA PROSA POROSA DE ANDRÉI PLATÓNOV  
—

476 Ekaterina Degot **EL REALISMO SOCIALISTA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA CRÍTICA DEL ARTE**  
—

494 Pascal Huynh **SINFONÍAS DE OCTUBRE. PROKÓFIEV, SHOSTAKÓVICH Y LA PROPAGANDA ESTALINISTA**  
—

512 John Riley **EL CINE SOVIÉTICO. ENTRE EL ARTE Y LA PROPAGANDA**  
—

528 Vitali Shentalinski **EL MAESTRO Y EL VOZHD. LA RESERVA “COMUNISMO UNIVERSAL”**  
—

556 Clara Grífol  
LAS TRES CIUDADES VERDES DE MOSCÚ

564 Rosa Ferré · Clara Grífol  
**CRONOLOGÍA**

604 **CATALOGACIÓN**

## **GLOSARIO**

**Agitprop** (*Otdel Agitatsi i Propagandi*): Departamento de Agitación y Propaganda del Comité Central.

**AJRR** (*Assotsiatsia Judózhnikov Revoliutsionnoi Rossí*): Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (1922–1928).

**AJR** (*Assotsiatsia Judózhnikov Revoliutsi*): Asociación de Artistas de la Revolución (1928–1932).

**ARK** (*Assotsiatsia Revoliutsionnoi Kinematografi*): Asociación para la Cinematografía Revolucionaria (1924–1928).

**ARRK** (*Assotsiatsia Rabótnikov Revoliutsionnoi Kinematografi*): Asociación de Trabajadores de la Cinematografía Revolucionaria (1928–1935).

**ARU** (*Obyedinenie Arjitéktorov-Urbanístov*): Unión de Arquitectos Urbanistas.

**ASM** (*Assotsiatsia Sovremennoi Múziki*): Asociación para la Música Contemporánea.

**Asnova** (*Assotsiatsia Nóvij Arjitéktorov*): Asociación de Nuevos Arquitectos. Grupo de arquitectos constructivistas creado en 1923.

**Cheka** o **ChK** (*Chrezvicháinaya Komissia po Borbé s Kontrevoliutsiei i Sabotázhem*): Comisión Extraordinaria para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje. Policía secreta y agencia de inteligencia entre 1918 y 1922, fue sucedida por la GPU.

**Comisario popular**: Equivalente al cargo de ministro.

**Feks** (*Fábrica Ekstsentrícheskogo Aktiora*): Fábrica del Actor Excéntrico.

**Gitis** (*Gosudárstvenni Institut Teatrálного Iskusstva*): Instituto Estatal de las Artes Escénicas, cuyo teatro es dirigido por Meyerhold en 1922 (no confundir con el Teatro Vsévolod Meyerhold, fundado en 1923).

**Glavlit** (*Glávnoye Upravlenie po Delam Literaturi i Izdatelstva*): Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales (1922) y Dirección General para la Protección de Secretos en la Prensa (a partir de 1946). En realidad funcionaba como Oficina Estatal de Censura.

**Goelro** (*Gosudárstvennaya Komissia po Elektrifikatsi Rossí*): Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia.

**Gosizdat** (*Gosudárstvennoye Izdatelstvo*): Editorial e imprenta estatales.

**Goslitzdat** (*Gosudárstvennoye Izdatelstvo Judózhestvennoi Literaturi*): Editorial literaria estatal.

**Gosplán** (*Gosudárstvenni Komitet po Planirovaniu*): Comité Estatal para la Planificación Económica.

**Gostim** (*Gosudárstvenni Teatr ímeni Méyerholda*): Teatro Estatal Vsévolod Meyerhold. Nombre que recibe el Teatro Vsévolod Meyerhold a partir de 1926.

**GPU** (*Gosudárstvennoye Politícheskoye Upravlenie*): Administración Política del Estado. Policía secreta, sucesora de la Cheka (1922–1932).

**GSJM** (*Gosudárstvennie Svobodnie Judózhestvennie Masterskie*): Talleres Artísticos Estatales Libres.

**Gulag** (*Glávnoye Upravlenie Ispravítelno-Trudovij Lagueréi i Trudovij Koloni*): Dirección General de Campos Correctivos y de Trabajo y de las Colonias de Trabajo. Se denomina así a la administración estatal de los campos de concentración y al propio sistema soviético de trabajos forzados.

**Injuk** (*Institut Judózhestvennoi Kulturi*): Instituto de Cultura Artística (1924–1925). Nace a raíz de la reestructuración del Museo de la Cultura Artística (*Muzéi Judózhestvennoi Kulturi*) de Petrogrado (1921-1924) realizada por Malévich, Matiushin, Tatlin, Mansúrov y Filónov.

**Guinjuk** (*Gosudárstvenni Institut Judózhestvennoi Kulturi*): Instituto Estatal de Cultura Artística (1925–1926). Sustituye al Injuk.

**Izo** o **Izo-Narkomprós** (*Otdel Izobrazítelnij Iskusstv pri Narodnom Komissariate Prosveshchenia*): Sección de Artes Plásticas del Comisariado Popular de Instrucción.

**Izoguiz** (*Gosudárstvennoye Izdatelstvo Izobrazítelnogo Iskusstva*): Editorial estatal de artes plásticas.

**KGB** (*Komitet Gosudárstvennoi Bezopásnosti*): Comité para la Seguridad del Estado. Policía secreta, sucesora del NKVD (1954–1991).

**Koljós** (*Kollektívnoye Joziaistvo*): Granja colectiva.

**Komintern** (*Kommunistícheski Internatsional*): Internacional Comunista.

**Komsomol** (*Kommunistícheski Soyuz Molodiozhi*): Organización Juvenil del Partido Comunista.

**Lef** (*Levi Front Iskusstv*): Frente de Izquierda de las Artes.

**Liga del Tiempo**: Asociación fundada en 1923 por el crítico de teatro Kérzhentsev con el objetivo de promover la optimización del empleo del tiempo entre la población laboral y general. Más tarde llamada Liga-NOT.

**Lubianka:** Plaza moscovita en la que se encontraba la sede de la policía política (Cheka, GPU, OGPU, NKVD y KGB). El nombre de la plaza acabó designando tanto a la sede como a la propia policía política.

**Mir Iskusstva:** Grupo Mundo del Arte, creado a finales del siglo XIX.

**MJAT** (*Moskovski Judózhestvenni Akademicheski Teatr*): Teatro Artístico Académico de Moscú, también conocido como Teatro Artístico Chéjov de Moscú. Fundado en 1897 por Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko.

**Mosfilm:** Principal estudio de cine de Moscú.

**Narkomprós** o **NKP** (*Narodni Komissariat Prosveshchenia*): Comisariado Popular de Instrucción.

**NEP** (*Nóvaya Ekonomícheskaya Polítika*): Nueva Política Económica, instituida en 1921.

**NKVD** (*Narodni Komissariat Vnútrennij Del*): Comisariado Popular para Asuntos de Interior. Asumió las tareas de la OGPU en 1934 y fue la policía secreta de la URSS hasta 1946.

**Nomenklatura:** Conjunto de personas con cargos de responsabilidad elegidas por los dirigentes para formar parte del aparato soviético.

**NOT** (*Naúchnaya Organizatsia Trudá*): Organización Científica del Trabajo. Movimiento para el estudio y el desarrollo de las teorías del ingeniero norteamericano F. W. Taylor acerca de la gestión eficiente y científica de la producción.

**Oberiu** (*Obyedinenie Reálnogo Iskusstva*): Unión del Arte Real.

**Obmoju** (*Óbshchestvo Molodij Judózchnikov*): Sociedad de Artistas Jóvenes.

**OGPU** (*Obyediniónnoye Gosudárstvennoye Políticheskoye Upravlenie*): Dirección Política Unificada del Estado. Sucesora de la GPU. Policía secreta y agencia de inteligencia desde 1932 hasta 1934, año en el que fue absorbida por el NKVD.

**OSA** (*Obyedinenie Sovreménij Arjitéktorov*): Unión de Arquitectos Contemporáneos.

**Politburó** (*Polítbiuró*): Órgano supremo de dirección del Partido Comunista y, por ende, de la URSS.

**Proletkult** (*Proletárskaya Kultura*): Cultura Proletaria. Conjunto de organizaciones culturales y educativas que se agrupaban bajo este nombre.

**RAPJ** (*Rossískaya Assotsiatsia Proletárskij Judózchnikov*): Asociación de Artistas Proletarios de Rusia.

**RAPM** (*Rossískaya Assotsiatsia Proletárskij Muzikántov*): Asociación de Músicos Proletarios de Rusia.

**RAPP** (*Rossískaya Assotsiatsia Proletárskij Pisátelei*): Asociación de Escritores Proletarios de Rusia.

**Ref** (*Revoliutsionni Front Iskusstv*): Frente Revolucionario de las Artes (nombre que adoptó el grupo Lef a partir de 1929).

**ROPF** (*Rossískoye Obyedinenie Proletárskij Fotorepórtérov*): Unión Rusa de Fotorreporteros Proletarios.

**ROSTA** (*Rossískoye Telegráfnoye Aguentstvo*): Agencia de Telégrafos de Rusia. La primera agencia de noticias de la URSS, que se transformaría en TASS en 1925.

**Soyuzkinó:** Consorcio Único de Películas Soviéticas, desde 1930.

**SSP** (*Soyuz Sovétskij Pisátelei*): Unión de Escritores de la URSS. Fundada en 1932 por iniciativa del Comité Central del PCUS, fue la asociación única de escritores hasta 1991.

**Svomas** (*Svobodnie Judózhestvennie Masterskie*): Talleres Artísticos Libres.

**TASS** (*Telegráfnoye Aguentstvo Sovétskogo Soyuzá*): Agencia de Telégrafos de la Unión Soviética.

**Tram** (*Teatr Rabochei Molodiozhi*): Teatro de la Juventud Obrera.

**TsIT** (*Tsentrálni Institut Trudá*): Instituto Central del Trabajo. Dirigido por el poeta Gástev y enmarcado en el movimiento NOT, el TsIT (1920–1938) fue una escuela de eficiencia para el entrenamiento físico y mental del trabajador, de la que surgió la biomecánica.

**Unión de Artistas Soviéticos:** Asociación unificada de artistas soviéticos. Tras el decreto del 23 de abril de 1932 del Comité Central del PCUS, por el que se abolían todos los grupos literarios, musicales y artísticos independientes, se crearon diferentes uniones de artistas dependientes del Estado en distintas poblaciones de la URSS, que en 1957 se unificaron en la Unión de Artistas Soviéticos.

**Unovis** (*Utverdíteli Nóvogo Iskusstva*): Instauradores del Nuevo Arte.

**VAPP** (*Vserossískaya Assotsiatsia Proletárskij Pisátelei*): Asociación Panrusa de Escritores Proletarios.

**Vjutein** (*Visshi Judózhestvenno-Tejnicheski Institut*): Instituto Superior de Arte y Técnica.

**Vjutemas** (*Visshie Judózhestvenno-Tejnicheskie Masterskie*): Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica.

**Vopra** (*Vsesoyúznoye Obyedinenie Proletárskij Arjitéktorov*): Unión Panrusa de Arquitectos Proletarios.

**Vozhd:** Jefe, adalid, caudillo.



Evgeny Dobrenko

# MARCHA A LA IZQUIERDA. CULTURA POLÍTICA Y POLÍTICA CULTURAL EN LA RUSIA REVOLUCIONARIA DE LOS AÑOS VEINTE

A finales de los años veinte, en su discurso “El arte, la juventud y los retos del trabajo artístico entre los jóvenes”, el comisario popular de Instrucción, Anatoli Lunacharski, arengó a la juventud sobre el periodo revolucionario, que se acercaba a su fin:

La gente de antes vivía tan despacio que podías quedarte dormido. Antiguamente podías estar durmiendo dos años enteros y, al despertar, continuar tu vida como si nada hubiera pasado. La vida avanzaba como una carreta, mientras que ahora corre con frenesí. Un acontecimiento tras otro, una crisis tras otra, y nuestra vida emocional es indiscutiblemente más ardiente, más brillante y más variada<sup>1</sup>.

Es difícil no estar de acuerdo con esta definición de la época. El periodo revolucionario fue precisamente así, marcadamente distinto, no ya de la época prerrevolucionaria, sino también de la de Stalin, de los años treinta, y lo fue tanto por su clima político como por su desarrollo cultural y su originalidad estética. Esta época, de profunda heterogeneidad interna, que abarca desde 1917 a 1932, puede dividirse en tres periodos nítidamente demarcados: la guerra civil, la Nueva Política Económica (NEP) y la revolución cultural. Durante estos años, en la Rusia soviética se creó una cultura radicalmente nueva, tanto por sus funciones sociales como por el sistema de instituciones culturales, por la estructura social de los productores y los consumidores de bienes culturales y por sus exigencias estéticas.

EL LISSITZKY

*Derrota a los Blancos  
con la cuña roja, 1920*  
Litografía, 54 x 72 cm  
Museo Estatal Central de  
Historia Contemporánea  
de Rusia, Moscú

La guerra civil que estalló tras la revolución y la consiguiente época del “comunismo de guerra” (1917–1921) acarrearón consecuencias muy graves para la cultura, pues el cambio abrupto y radical en la situación política e ideológica del país no tuvo como consecuencia una crisis de la infraestructura cultural, sino su quiebra absoluta. El “problema de la *intelligentsia*” pasó a un primer plano en la vida cultural: en el intervalo de varios años de revolución, Rusia, cuya capa cultural era ya de por sí excepcionalmente fina, perdió la práctica totalidad de sus antiguas élites culturales. Durante este precipitado proceso, se gestó también el sistema de relaciones del poder soviético con dicha *intelligentsia*.

En la vida literaria y artística de los años inmediatamente posteriores a la Revolución de Octubre convivieron prácticamente todas las corrientes, escuelas y orientaciones literarias y artísticas de la época anterior, conservando sus ricas tradiciones filosóficas y estéticas y sus orientaciones sociales y políticas. Cada una de ellas debía definir sus actitudes hacia la Revolución de Octubre y la ideología bolchevique. El periodo de la guerra civil no se caracterizó únicamente por una profundísima escisión social y cultural, sino también por la radical disminución de las posibilidades de publicar o de desarrollar una creación o una vida artística, pues la infraestructura cultural había quedado completamente destruida.







Cat. 157

#### LOS DIEZ MANDAMIENTOS DEL PROLETARIO

¡Comarada obrero!

**1 No permitas que Kolchak, Denikin o Mannerheim aplasten tu poder.** No permitas que echen a tus sindicatos de sus sedes, a tus comités de las fábricas y plantas, a tus hijos de los campamentos infantiles, a tus apoderados de la ya tomada fortaleza del capital: los bancos.

**2 Clava el ojo al fusil** que está en tus manos. Si te quedas sin él, acortarás tu vida indefensa y tus enemigos te escupirán a la cara.

**3 Mantente alerta en todo momento,** en el frente y en la retaguardia. Puesto que están espiándote tras la esquina aquellos a quienes derribaste y de cuya esclavitud te liberaste. Te han aplastado durante siglos y van a imponerte una carga aún más cruel, si dejas que te cojan por sorpresa.

**4 No toques al campesino medio en tu lucha contra el *kułak*.** Dirige toda tu fuerza contra los ricos, no toques a los medios y ayuda a los pobres.

**5 No permitas que el hambre te aplaste.** Defiende el Volga, libera el Don y el Kubán de terratenientes, refuerza el poder de los Soviets en Ucrania.

**6 Siembra en la ignorancia de los pueblos,** para que los pobres sepan que son tus hermanos, que estás con ellos y a su favor. Lanza contra el pueblo cientos de vagones llenos de tus ideas y de tus palabras. De lo contrario, tus hermanos no te comprenderán.

Cat. 157 –  
Los diez mandamientos del proletario, 1920

Cat. 153 K. SPASSKI  
¡Comarada, vigila los puentes!, 1921

Cat. 149 DMITRI MOOR  
¿Ya te has presentado voluntario?, 1920

**7 Sé fuerte.** Protege a tu partido, multiplica sus fuerzas y haz que crezca, como harías con tu flor favorita. Construye organizaciones como las abejas construyen sus panales. Mantente fiel al partido hasta el final. Porque solo de esta forma vas a vencer.

**8 No confíes en tus enemigos,** quienes te invitan a vestir de nuevo el yugo autoritario. Tu camino es difícil. El hambre te atormenta y mata a tus hijos. El viejo orden va en tu contra. Pero ahora te has convertido en tu amo y señor. Ahora eres libre. Ahora puedes construir tu propia vida.

**9 No dejes escapar el poder de entre tus manos.** No entregues fortalezas que ya has tomado. Aguanta el asedio. Observa: las llamas abrazan al mundo entero. Los pueblos se alzan en un gran levantamiento. Los proletarios húngaros ya caminan codo con codo a nuestro lado. Los obreros de Alemania, Austria e Italia atacan las bases de su propio capitalismo. En Francia e Inglaterra se remueve el mar popular. Muere el viejo mundo de opresión, depravación y violencia.

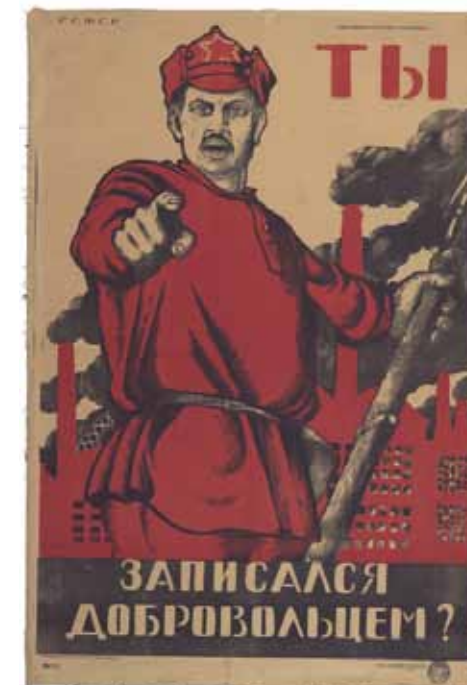
**10 Sé duro como una roca en la última y decisiva lucha.** Haz todos los esfuerzos para vencer a Kolchak y a Denikin. Aniquila sin piedad a todos los enemigos del pueblo. Recuerda: el mundo entero observa temblando nuestra lucha. Nuestra victoria será la victoria de los oprimidos del mundo entero. ¡Aprieta con fuerza el fusil! ¡Cierra filas! ¡Más altas las banderas rojas!

¡Adelante!

Editorial del Comité Ejecutivo Central  
Panruso de los Soviets de Diputados obreros,  
campesinos, militares y cosacos



Cat. 153



Cat. 149

Cat. 8 YURI ÁNNENKOV  
Retrato de Anatoli  
Lunacharski, c. 1922

Anatoli Lunacharski,  
Dmitri Léshchenko y  
Vladímir Mayakovski  
abandonando el edificio  
del Comité de Cine, 1918  
Museo Estatal V. V.  
Mayakovski, Moscú

Pero, al mismo tiempo, la vida intelectual y cultural de la Rusia soviética de los años inmediatamente posteriores a la revolución fue excepcionalmente dinámica. Por un lado, por el posicionamiento ambiguo de la *intelligentsia* para con la revolución y, por otro, por la actitud cambiante y poco definida del propio poder respecto a las diversas corrientes y agrupaciones artísticas y literarias. Además, la situación de guerra, el movimiento de los frentes, los levantamientos, las sublevaciones y el caos que reinaba en el país ejercieron una influencia destructiva sobre el funcionamiento de las distintas disciplinas culturales —la literatura, el periodismo, la pintura, la música y el cine—, limitando la difusión de material impreso y artístico y estrechando así las posibilidades de un libre y amplio diálogo entre las diversas tendencias y agrupaciones.

Si bien para los entornos literario y artístico rusos la cuestión central era su actitud hacia la Revolución de Octubre, hay que recordar que la elección no era en modo alguno libre, puesto que en las circunstancias de la guerra civil y del “comunismo de guerra” no cabía ni mencionar la libertad de expresión y creación; no solamente en la Rusia soviética, sino también en los territorios que se hallaban bajo control del Ejército Blanco. Por lo general, los principales proyectos creativos de los artistas y poetas modernos que habían empezado su andadura artística antes de Octubre se inscriben en los encendidos debates estéticos y políticos de los primeros años de la revolución, dirigidos, en su mayor parte, a la búsqueda de una síntesis entre la realidad revolucionaria y la autoafirmación, es decir, entre las propias concepciones poéticas y los manifiestos y los eslóganes. Dichos grupos y movimientos cada vez contaban con menos posibilidades de expresarse y su posición en el nuevo entorno cultural pronto resultó vana, dadas las discrepancias con el creciente poder de una línea estética e ideológica cada vez más agresiva.

Aunque a principios de los años veinte se esbozó un breve equilibrio entre corrientes y posturas antagónicas —lo que se manifestó asimismo en el diálogo entre escritores y artistas del país y de la emigración—, éste enseguida fue destruido por la política cultural del nuevo Gobierno. De ahí que, hasta finales de la década de 1920, sea prácticamente imposible concebir la vida



Cat. 8



intelectual y cultural de la Rusia soviética sin contactos con la emigración. No es de extrañar que la problemática central del momento fuera la salida del país de la *intelligentsia* creativa, que había adoptado desde el principio una clara posición política y que, durante años, había sido para el poder un eficaz instrumento de control sobre las élites culturales. Los bolcheviques, que no toleraban ninguna oposición, impidieron a algunos salir del país, mientras que a otros los expulsaron. Así, en otoño de 1922 se fletaron dos de los llamados “barcos de filósofos”, entre cuyos pasajeros había un gran número de profesionales liberales y humanistas: médicos, catedráticos, profesores, economistas, literatos, juristas, hombres del ambiente político y religiosos. Junto a ellos viajó la práctica totalidad de los filósofos más relevantes de Rusia.

Otro de los problemas a los que se enfrentaron el nuevo Gobierno y el nuevo arte fue el de la “herencia cultural”. Los primeros años de la revolución se caracterizaron por el dominio en la arena cultural de los grupos de izquierdas más radicales, los futuristas y los “proletkults”, cuyos programas estéticos eran unívocamente negativistas, en lo que a la tradición cultural se refería, y se centraban exclusivamente en la creación de una cultura completamente nueva. El Proletkult, creado en vísperas de la revolución, se afanaba por instaurar una “cultura proletaria” pura, es decir, una cultura creada por los proletarios que no guardara ninguna relación con la antigua “cultura de las clases explotadoras”. Los futuristas, por su parte, negaban el arte como tal, pues veían en él un “fetiché de la belleza burguesa” y exigían que el arte fuese útil y funcional.



Cat. 231 VASILÍ GÚRIEV  
*El mundo capitalista*  
*y la Rusia soviética, 1927*  
 Juego de ajedrez (estuche-  
 tablero y 32 piezas)

Cat. 151 ANATOLI PETRITSKI  
 (ilustración) y ALEKSANDR  
BLOK (texto)  
*Guardad el paso revolu-*  
*cionario, el infatigable*  
*enemigo nunca duerme, 1919*

Aunque ya había cobrado cuerpo en Rusia a finales del siglo XIX, el nihilismo estético se generalizó después de la revolución. En general, la modernidad es nihilista, pero en Rusia, un país muy atrasado tecnológicamente respecto a Occidente, el choque entre la cultura patriarcal y dicha civilización occidental fue tan fuerte que dio lugar a las más radicales formas de arte “productivo” de vanguardia, o lo que es lo mismo, al rechazo del arte como tal. El productivismo, que abogaba por la fusión del arte con la productividad y rechazaba el arte como tal en nombre de la racionalidad y la funcionalidad, surgió en Rusia con el triunfo de la revolución. Así, la vanguardia rusa rechaza la pintura de caballete en nombre del diseño industrial y abandona el melodrama en el cine y la literatura de tradición épica en favor del documentalismo y de los géneros literarios menores. En la arquitectura, a su vez, surgen el funcionalismo y el racionalismo. Es cierto que los cubistas franceses, los dadaístas alemanes y los futuristas italianos también proclamaron el fin del arte y la destrucción de la belleza, pero el radicalismo extremo de la vanguardia rusa está vinculado a la situación única de Rusia: a diferencia de Occidente, aquí lo moderno fue traído desde fuera, colisionando con la cultura patriarcal. La discordia entre la realidad patriarcal y el proyecto moderno y occidentalizante, iniciado por Pedro el Grande y continuado por los bolcheviques, era insólita y la población no estaba preparada para seguir dicho proyecto.

La negación del arte y la belleza unió a diversas tendencias del arte revolucionario, desde los partidarios del arte proletario hasta los futuristas. El poeta proletario Vladímir Kirílov hacía la siguiente invitación: “Por el bien de nuestro mañana, vamos a quemar a Rafael, a destruir los museos, vamos a pisotear la élite del arte [...]. Nosotros respiramos otra belleza”<sup>2</sup>. Le secundaba el poeta más importante de la revolución, el exfuturista Vladímir Mayakovski, autor de “Marcha a la izquierda” (1918) y de “Órdenes al ejército de las artes” (1921): “¡Es hora de que las balas decoren las paredes de los museos!”<sup>3</sup>. Incluso Lev Trotski afirmaba, criticando el radicalismo de la vanguardia ya a principios de los años veinte: “El próximo gran estilo no será ornamental, sino modelador. En esto llevan razón los futuristas”<sup>4</sup>.



Cat. 231



Cat. 151

Cat. 166 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Vladimir Mayakovski, 1924*

Cat. 49 KUKRINIKI (colectivo  
formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV,  
PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI  
SOKOLOV)  
*¡Viva la vida bella!, 1928*  
Caricatura de Vladímir  
Mayakovski

Sin embargo, la suerte de la vanguardia artística rusa ya estaba echada. Después de la revolución, cuando los artistas y los intelectuales de izquierdas emprendieron el cometido de construir una nueva cultura en un país patriarcal, se toparon con el siguiente problema: ¿cómo incorporar a las masas campesinas y proletarias al proceso artístico, llamándolas a crear su propia literatura y su propio arte, desafiándolas a emular a la *intelligentsia*? Todas las corrientes artísticas de los años veinte tuvieron que enfrentarse al conflicto abierto entre las élites culturales revolucionarias y los movimientos proletarios, pues ambos pretendían liderar la nueva cultura. Esto se manifestó de una forma especialmente nítida en la lucha entre futuristas y miembros del Proletkult: los primeros exigían “la revolución de la forma”, mientras que los gustos orientados a las masas de los segundos gravitaban hacia un arte convencional “pequeñoburgués”.

La actitud del poder hacia estas corrientes no era en absoluto clara. Al contrario, era ambivalente: aunque se valoraba la proximidad ideológica de los hombres de la nueva cultura, fue precisamente Vladímir Ilich Lenin, el *Vozhd* del Estado proletario, quien puso todo su empeño en destruir el baluarte de esta nueva cultura, el Proletkult, y en reducir al mínimo la influencia de los artistas izquierdistas sobre la vida cultural del país. Lenin temía que el Proletkult tuviera la ambición de independizarse ideológicamente del partido, mientras que recelaba del futurismo porque resultaba inaccesible para las masas.

Los encendidos debates acerca de la herencia cultural, iniciados ya antes de la revolución, adquirieron un nuevo sentido después de ésta: el mal entendido “problema de los clásicos” fue sustituido por el problema de la identidad cultural en el marco de un experimento social y político sin precedentes. El poder no tardó en enfrentarse al utopismo radical y negativista de los programas del Proletkult y del Frente de Izquierda de las Artes (Lef), manteniendo una posición de equilibrio que consideraba políticamente más provechosa. La llamada futurista a la ruptura con el pasado, que en los años veinte ya resultaba inaceptable para muchos, sería desechada definitivamente, por “izquierdosa”, en la época de Stalin. Todavía a principios de la década de 1920, Lenin proclamó un programa de “restauración” estética: el retorno a la experiencia del pasado y su supeditación a los objetivos de



Cat. 166



Cat. 49

la construcción de una nueva sociedad. Si bien podían utilizarse los eslóganes del Proletkult, de menor radicalidad que los futuristas respecto a la herencia de los clásicos, el estigma de la herejía política no tardaría en apartarlo de la escena política y cultural. Pronto el partido les retiró su apoyo, que recayó en organizaciones proletarias más leales de los ámbitos literario y artístico que habían surgido a principios de los años veinte, como la Asociación de Escritores Proletarios de Rusia (RAPP), la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AJRR), la Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (RAPM) o la Unión Panrusa de Arquitectos Proletarios (VOPRA).

La revisión de la cultura burguesa realizada por Lenin fue la base de un nuevo acercamiento a la "herencia artística": no era necesario repudiar los logros de la cultura burguesa; había que repostularlos y aprovecharlos para la construcción del socialismo. De esta forma se establecieron las bases para el retorno a los clásicos, un retorno que empezó a materializarse a finales de los años veinte mediante el empeño de la RAPP en literatura, la AJRR en pintura, la RAPM en música, la VOPRA en arquitectura, etc., y que se afirmó finalmente en la cultura estalinista, que canonizó a los maestros del realismo literario y pictórico del siglo XIX, así como la música de estilo folclórico y romántico y la arquitectura clasicista. Este giro estético fue la expresión del trasfondo político: tras los experimentos artísticos de las vanguardias que habían acompañado las fuertes sacudidas sociales de los años inmediatamente posteriores a la revolución, ya no había necesidad de hacer volar las bases y llamar a la renovación social. Al contrario, el objetivo ahora era consolidar el nuevo poder, y para ello se recurrió a la autoridad de los clásicos.

A medida que la guerra civil se aproximaba a su final, el poder empezó a inclinarse "hacia la derecha", pues Rusia era mayoritariamente un país de campesinos que no estaban preparados ni para los radicales experimentos de los bolcheviques ni para continuar con la política del "comunismo de guerra". Se produjeron revueltas campesinas a lo largo y ancho del país, cuya culminación fue la rebelión de Kronstadt, en la que marinos y obreros se alzaron contra los bolcheviques a los que hasta entonces habían apoyado. Lenin comprendió que sólo lograría salvar



Cat. 12

el nuevo régimen apartándose de las formas más extremas de la economía comunista y que para restablecer la producción agraria e industrial era necesario el retorno a la propiedad privada y al comercio en pequeña escala.

Este giro de rumbo culminaría con la introducción de la NEP (1921–1928), que implicó un resurgir, no ya solamente de la economía, sino también de la vida cultural del país, con la aparición de editoriales privadas, revistas, talleres artísticos, etc. Los años de la NEP son considerados como el periodo más fructífero de la década de 1920, algo que, en parte, está relacionado con el hecho de que, tras la expulsión de la *intelligentsia* humanista en 1922, la principal tarea estratégica del partido en el frente cultural fuera la conquista de los grupos artísticos no proletarios, “que vacilan, que no están constituidos políticamente y en cuyo foro interno tiene lugar una auténtica guerra entre los campos de la emigración y nosotros”<sup>5</sup>. Aunque dicha estrategia fuera definida inicialmente por Lenin, a partir del verano de 1922 la figura principal del “frente cultural” fue Trotski, quien había conducido a los bolcheviques a la victoria en la guerra civil. Del mismo modo que en la guerra civil había jugado la carta de los “especialistas”, o antiguos oficiales zaristas, Trotski buscó el apoyo de la *intelligentsia*, dispuesta a participar en la reestructuración del país, para resolver las principales tareas culturales de la NEP. Estos “compañeros de viaje” de Trotski serían los más exitosos creadores de la década de 1920, tanto en literatura como en cine, en pintura y música.<sup>6</sup>

No obstante, el hecho de recurrir a los “especialistas” no implicaba en modo alguno que los bolcheviques cedieran terreno en el “frente ideológico”. El nuevo curso del Estado soviético —precisamente éste fue el título con el que se publicó, en 1921, un ciclo de artículos y discursos de Lenin sobre la NEP— sólo era aplicable a las cuestiones económicas. Los principales parámetros de la ideología cultural comunista se habían ratificado en 1919, durante el VIII Congreso del partido, y en el periodo de la NEP nunca se pusieron en entredicho. El partido estaba decidido a dirigir todos los aspectos de la vida cultural: literatura, teatro, enseñanza, ciencias humanas y sociales... La resolución del Comité General de Instrucción Política y de las Tareas de Agitación y Propaganda, adoptada en marzo de 1921 en el X Congreso, no dejaba lugar a dudas: “El Congreso enco-

mienda a todos los órganos de agitación y propaganda del partido, así como al Comité General de Instrucción Política, que fomenten la agitación más férrea en lo que se refiere a la nueva época revolucionaria y a la lucha contra la pequeña burguesía contrarrevolucionaria”<sup>7</sup>. El cumplimiento de estas tareas fue encargado a las instituciones estatales existentes —Comité General de Instrucción Política del NKP; Departamento de Prensa y *Agitprop* del Comité Central; Comisión Literaria y Departamento de Control Político del OGPU-VChK— y a algunas de nueva creación, sobre todo a aquellas que se ocupaban de la censura, como la Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales (Glavlit), creada en junio de 1922.

La capacidad para ir vadeando entre los “compañeros de viaje”, en cuya creación se apreciaba una falta de firmeza y optimismo ideológicos, y los escritores, artistas y músicos proletarios, que por lo general poseían dichas cualidades pero carecían de “maestría artística”, resultó determinante para la política cultural del partido durante los años de la NEP. La influencia ejercida en el escenario cultural por los “compañeros de viaje” fue respondida con ataques constantes desde el flanco de la cultura proletaria, que presionaba a la dirección del partido con el fin de “defenderse de su tiranía”. No obstante, la dirección del partido se esforzaba por atraer a los “compañeros de viaje” para que colaborasen con el poder y, en la medida de lo posible, conservar la influencia sobre el círculo de literatos y artistas proletarios. El punto álgido de esta pugna se produjo en 1925 con la resolución del Comité Central “De la política del partido en materia de literatura”, que consolidaba un curso relativamente “liberal” y una cierta “tolerancia” estética, reforzando la posición de los “compañeros de viaje” en el arte y la literatura al tiempo que debilitaba la posición de los partidarios de una “hegemonía de la cultura proletaria”.

Sin embargo, la fractura en la cúspide del poder, provocada en 1927 por la derrota de la Oposición de Izquierda de Trotski, Grigori Zinóviev y Lev Kámenev, y el final anunciado de la NEP no solamente trajeron consigo un cambio en la atmósfera política del partido, y del país, sino también un “enderezamiento del frente cultural”: el brusco giro a la izquierda que preparaba Stalin —la industria-



Cat. 142 GUSTAVS KLUCIS  
De la Rusia de la NEP  
surgirá la Rusia socialista,  
1930

Cat. 146 G. KOMAROV  
Obrera y koljosiána, uníos  
al partido de Lenin, 1920

lización, el Primer Plan Quinquenal y la colectivización del campo— exigía de nuevo adeptos a la idea radical de izquierdas de una “cultura proletaria pura”. La revolución cultural (1928–1932) y la guerra de clases que se había declarado en el país empujaron hacia un frente cultural con unos fundamentos radicalmente nuevos: mientras en los años veinte la política del partido condujo a una escalada de la represión y al monopolio del partido en la literatura y el arte, a finales de la década, con el giro hacia una abierta “bolchevización” de la literatura y el arte, se iniciaba un nuevo periodo de la política cultural.

En el arte, este proceso no se reflejó únicamente en el estilo, sino también en la política artística. En palabras de Vitali Manin, renombrado historiador del arte soviético:

Si hubiera que trazar la curva de las relaciones entre las fuerzas agresivas y “las ovejas”, en los primeros meses de la revolución aparecería la guerra civil, luego una calma general, hasta 1928, y de nuevo en 1929 el pico altísimo del estallido de la guerra civil, trasegada ahora a la lucha de clases entre la *intelligentsia* artística y el aparato del Estado, que finalizó en 1941 con el aniquilamiento del arte<sup>9</sup>.

Así pues, a finales de la década de 1920 cambió el vector mismo de la política cultural, así como sus métodos y objetivos. Con la caída de Trotski, la actitud de complacencia hacia los “compañeros de viaje” se transformó en ataques contra éstos por parte de los ideólogos del arte proletario. En una carta a Artashes Jalátov, director del Gosizdat, el recientemente nombrado jefe de la Dirección General de Asuntos Artísticos, Alekséi Sviderski, exponía los objetivos, el significado y las perspectivas de cambio en la política artística:



Cat. 142



Cat. 146

En los últimos tiempos, nuestro cometido principal ha sido la conservación, la asimilación y el aumento de todo lo valioso que nos ha legado el pasado en materia artística. Ahora nuestro cometido es otro, es lo que de año en año ha ido penetrando con más fuerza en nuestra agenda: el dominio del arte por parte de las masas obreras y campesinas o, hablando metafóricamente, la “toma” del arte por parte de los trabajadores. La mera adaptación del viejo arte a las necesidades de los trabajadores y a los objetivos revolucionarios ya no es suficiente. El arte tiene que satisfacer las necesidades culturales de obreros y campesinos, bebiendo de nuevas fuentes de creación y de inspiración, y debe convertirse en uno de los medios para la construcción del socialismo. Para ello, ha de ser “reconstruido” en todos los sentidos. De aquí se desprende la titánica tarea que se le plantea al Estado: crear unas condiciones favorables para la “reconstrucción” del arte, para la cual harán falta muchos años, evidentemente, y ayudar a las masas obreras y campesinas para que quienes se han puesto a la cola de la literatura, del teatro y de otras disciplinas de la creación artística lleven a cabo la “toma” del arte de la que he hablado antes. La “toma”, claro está, no tiene que ser una suerte de “rebelión armada”, pero sí debe ser, al fin y al cabo, una acción revolucionaria<sup>9</sup>.

La época del primer quinquenio, en la frontera de los años treinta, fue revolucionaria en todos los sentidos. En el ámbito político fue la época de la revolución estalinista: empezó con la victoria de Stalin en el seno del partido (1927), llegó a su punto álgido con el año de la Gran Fractura (1929) y concluyó con el breve deshielo estalinista (1932) que, a su vez, finalizó con el asesinato de Serguéi Kírov en 1934. En el plano económico, fueron los años en los que se asentaron las bases para la década siguiente: el colapso de la NEP, el Primer Plan Quinquenal, la industrialización y la colectivización... Socialmente, fue un periodo de un



Cat. 207

dinamismo nunca visto: el principio del fin de la aldea rusa, con la afluencia masiva de población rural a las ciudades, la completa proletarianización de la población, el cambio definitivo del ambiente cultural en las ciudades... Culturalmente, fue la época de la burocratización absoluta de las instituciones culturales, del surgimiento de los principales parámetros de la cultura estalinista—desde el culto al *Vozhd* hasta la novela productiva— y del último asalto a la cultura intelectual tradicional, protagonizado por las presiones no ya solamente a la *intelligentsia* técnica, sino también a la artística.

Los juicios ejemplarizantes se convirtieron en una demostración de la actitud de la nueva política hacia la vieja *intelligentsia*: el juicio de Shajti (1928), el proceso contra el Partido Campesino del Trabajo (1930), el llamado caso del “Buró de la Unión” contra el Comité Central de los mencheviques (1930) o el proceso contra el Partido Industrial (1930) son ejemplos de esta nueva estrategia. Todos ellos se caracterizaron por una lucha contra los trabajadores especializados, de tal forma que el concepto mismo de *intelligentsia* quedó unido al epíteto de “burguesa”. Y aunque el golpe principal se asestara contra la *intelligentsia* del ámbito técnico, la actitud hacia las antiguas élites culturales tan sólo se diferenció por la táctica, pues, en la cultura, el poder estaba en manos de grupos que anhelaban el monopolio del terreno cultural: organizaciones como la RAPP en literatura, la AJRR en pintura, la RAPM en música, la VOPRA en arquitectura, etc.

Este periodo del estalinismo, el más revolucionario en todos los aspectos, se define como el periodo de reconstrucción. En él no solamente se adivina ya la



inclinación al disimulo y al camuflaje inherentes al estalinismo, sino que, además, y paradójicamente, se produce un retorno real a la normalidad de la historia rusa, tras años de quiebra revolucionaria. Con el regreso a la ideología mesiánica y a un Estado fuerte, encabezado por un *Vozhd* reformador y todopoderoso, se crearon las premisas para el Gran Retorno que caracterizaría el giro de mediados de los años treinta<sup>10</sup>.

La especificidad del “periodo de reconstrucción” se encuentra en que, si hasta 1928 se había librado una lucha entre diversas agrupaciones literarias y artísticas, cada una de las cuales gozaba de cierto apoyo en las altas esferas del partido —Proletkult, Lef, Pereval y RAPP en literatura; AJRR y Sociedad de Artistas de Caballete en pintura; Asociación de Nuevos Arquitectos (Asnova) y Unión de Arquitectos Modernos en arquitectura; y RAPM y Asociación de Música Moderna en música—, a partir de 1928–1929, la RAPP, la AJRR, la RAPM y la VOPRA reciben el apoyo de Stalin, quien las utiliza para desmoralizar y aplastar al resto de movimientos. Así pues, el cambio de actitud en la política del partido respecto a los escritores y artistas proletarios transforma las ideas expuestas en la resolución de 1925 sobre la unidad de los grupos de escritores y de artistas de la Federación prácticamente en un monopolio del terreno cultural por parte de la RAPP, la AJRR, la RAPM y la VOPRA. La cultura del futuro se veía así “consolidada sobre una base unificada” que exigía un esfuerzo incesante por parte del partido para “amputar fuerzas nocivas” y luchar contra la *intelligentsia* anti-soviética; en el que los grupos más agresivos fueron precisamente el principal instrumento de acoso.

Así pues, al finalizar la década de 1920 la lucha literaria y artística estaba prácticamente concluida: se aplastaba a las agrupaciones, se intimidaba a los contrarios y, entre los “compañeros de viaje”, se acosaba a los más relevantes escritores, artistas y músicos. Se llevaba a cabo así la limpieza del terreno cultural necesaria para un nuevo cambio radical del paisaje cultural e ideológico del país y de la infraestructura institucional del proceso literario y artístico. La resolución del Comité Central “De la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias” de 1932 fue la culminación del ensañamiento extremo y de la lucha

del periodo de la revolución cultural. Cambió bruscamente el curso del anterior desarrollo cultural y, a la vez, se convirtió en su resultado lógico, creando el marco institucional para que el arte y la literatura cumplieran sus nuevas funciones, marcando un hito en la historia de la cultura soviética y dando por concluido su periodo de desarrollo “alternativo”.

Si hasta 1932 el poder llevó a cabo una política que tomaba en consideración la situación de las élites culturales —lo cual siempre desembocaba en una u otra alternativa para el desarrollo y la política cultural—, a partir de esa fecha, con la formación de una institución unificada, la Unión de Escritores; con el objetivo explícito de llevar a cabo “cambios análogos en las demás líneas artísticas”, es decir, la unificación de las organizaciones de músicos, compositores, artistas, arquitectos, etc.; y con la proclamación de un método artístico único, el realismo socialista, ya no hacía falta tomar a dichas élites en consideración. Se abría un nuevo periodo, sin alternativas, de desarrollo de la cultura soviética: la época estalinista.



Cat. 251

Cat. 251 CAMISAS AZULES  
*¿Qué presentamos?, 1929*

Cat. 250 CAMISAS AZULES  
*Cartel con la formación de la compañía de variedades homónima, 1926*



Cat. 250

<sup>1</sup> Anatoli Lunacharski, "Iskusstvo, molodíozh i zadachi judózhestvennoi raboti sredí molodíozhi", en *Komsomol, na front iskusstva! Materiali pÉrvogo vsesoyúznogo soveshanía po judózhestvennoi rabote sredí molodíozhi*, Moscú, Teakinopechat, 1929, p. 29.

<sup>2</sup> *Oktiabr v sovetskoi poezi*, Leningrado, Sovetski pisátel, 1967, p. 134.

<sup>3</sup> Vladímír Mayakovski, *Sobranie sochineni*, Moscú, Pravda, 1978, tomo 1, p. 178.

<sup>4</sup> Lev Trotski, *Literatura i revolutsia*, Moscú, Politizdat, 1991, p. 192.

<sup>5</sup> Véase el informe acerca de la situación de los escritores que el director adjunto del Departamento de Prensa del Comité Central, Yákov Yákovlev, redactó para Stalin en julio de 1922: *Vlast i judózhestvennaya intelligentsia. Dokumenti TsK RKP(b), VKP(b), VChK, OGPU, NKVD o kulturnoi politike 1917–1953 gg.*, Moscú, Fundación Internacional Democracia, 1999, p. 39.

<sup>6</sup> El término "compañero de viaje", traducción del ruso *popútchik*, apareció por primera vez en la obra de Trotski *Literatura y revolución (1924)* para designar a los escritores que simpatizaban con la lucha bolchevique sin ser miembros del partido y sin aceptar determinadas actuaciones del momento revolucionario.

<sup>7</sup> *Kommunisticheskaya partia Sovétskogo Soyuza v resoliutsiáj i resheniáj syezdov, konferentsi i plénumov TsK*, Moscú, Politizdat, 1983, tomo 2, p. 360.

<sup>8</sup> Vitali Manin, *Iskusstvo v rezervatsi: Judózhestvennaya zhizn v Rossí 1917–1941 gg.*, Moscú, URSS, 1999, p. 153.

<sup>9</sup> Véase ibidem, p. 127.

<sup>10</sup> Véase Nicholas Timasheff, *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*, Nueva York, E. P. Dutton, 1946.



Rosa Ferré

# EL TIEMPO SE ACELERA

## LENIN SEÑALA HACIA EL FUTURO

Uno de los conservadores de pintura del Museo de Historia de Moscú de la plaza Roja —antes Museo de Lenin— me contó que, en cierta ocasión, había colaborado en una exposición sobre Vladimir Ilich Lenin y la revolución. Él había sido el encargado de reunir las obras y de prepararlas para el traslado. “Al colocar todos los retratos de Lenin juntos, me di cuenta —me dijo— de que la mayoría de las pinturas se habían realizado en base a muy pocos modelos, a partir de unas cuantas fotografías”. A excepción de unas extrañas y sugerentes pinturas de artistas no menos extraños y sugerentes de mediados de la década de 1920, como Kliment Redkó o Kuzmá Petrov-Vodkin, los mismos Lenin se pasean de un cuadro a otro. Parece incluso que alguno se mire al espejo, porque es él mismo, pero invertido!

Está el Lenin centrado en su trabajo, el teórico, el economista, el estadista y el filósofo de *¿Qué hacer?*<sup>2</sup> (1902), que, trabajando soñador o leyendo concentrado en un sillón, ofrece un claro ejemplo de lo que hay que hacer: “estudiar, estudiar y estudiar”. Está el Lenin de los primeros tiempos de la revolución, el gran orador, arengando a los trabajadores en las fábricas —en la de Putilov, por ejemplo—, siempre inclinado hacia delante, proclamando la acción; se mueve, enérgico, los faldones de su abrigo vuelan al viento, su brazo se dispara, tiene prisa. También hay algún Lenin paternal y próximo, paseando por el Kremlin, colaborando en los sábados de trabajo voluntario, como un ciudadano más. Y por último está el Lenin omnipresente —precisamente por haber muerto— de las esculturas públicas, de los carteles y portadas de libros, de los fotomontajes de finales de los años veinte y treinta —de Gustavs Klucis, de El Lissitzky y de tantos otros—, el Lenin que corona el palacio de los Soviets, guía del partido, profeta: Lenin señalando hacia delante como un Colón que descubre el camino<sup>3</sup>. ¿Qué descubre? A veces, con la palma de la mano abierta y girada hacia abajo, parece cederle el testigo a su gente. ¿Adónde apunta? Lenin señala hacia el futuro.

Cat. 41 GUSTAVS KLUCIS  
*Millones de trabajadores,  
uníos a la emulación  
socialista, 1927*



Cat. 41

Cat. 51 KUKRINIJSI (colectivo formado por MIJAIL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
Febrero, 1937

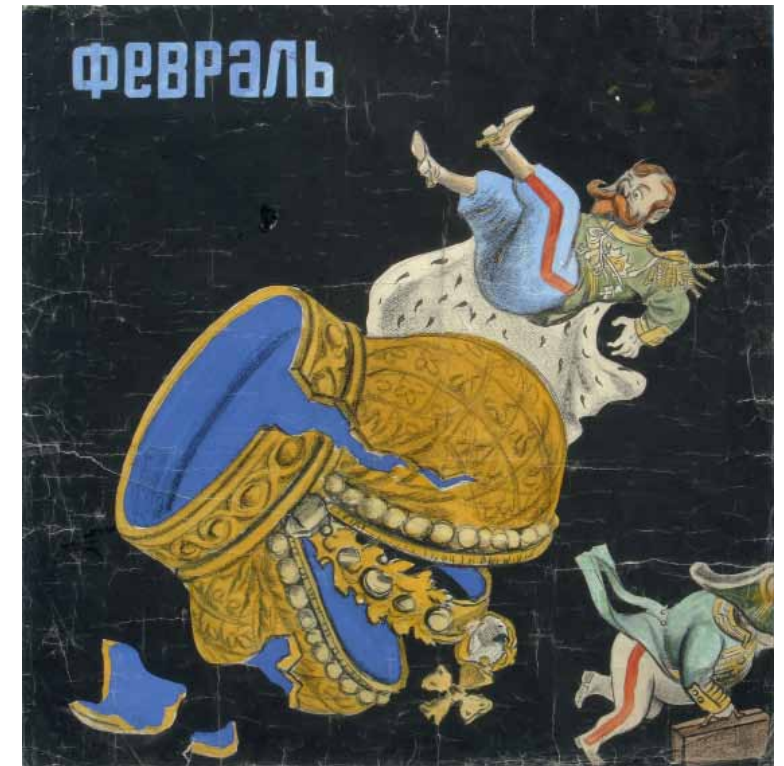
Cat. 50 KUKRINIJSI (colectivo formado por MIJAIL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
Octubre, 1936

### **DIBUJANDO EL PRESENTE, INVENTANDO EL PASADO, COPIANDO EL FUTURO (CON PRISA)**

Octubre es el año cero de una nueva era. El país se despierta una mañana y está vuelto del revés. Destruídos los pilares que sustentaban el edificio social —las instituciones políticas, religiosas y legales y la propiedad de las tierras y las casas—, la autoridad recae en manos de los comités revolucionarios locales, los soviets, formados por trabajadores, campesinos y soldados. ¿Qué significaba ser un sujeto de la modernidad soviética? Un salto inimaginable hacia el futuro.

En los años veinte —y en progresión exponencial y terrorífica en los años treinta—, cualquier elemento de la vida cotidiana, de las rutinas diarias, se convirtió en ideológicamente significativo, en objeto de debate y de revisión constante; un debate que abarcaba las estructuras familiares, la convivencia doméstica, las relaciones sexuales, los hábitos de consumo y de higiene, los ritos comunitarios de celebración, de duelo y funerarios, la redefinición de los sentimientos, de la lealtad, la amistad, el amor... En *La chinche* (1929), un desilusionado Vladímir Mayakovski sugería una expeditiva manera soviética de acabar con una relación amorosa poniendo en boca de Prisiipkin, el protagonista de su “comedia fantástica”, estas palabras: “Ciudadana! Nuestro amor queda finiquitado. No ponga trabas a un sentimiento civil libre; de lo contrario, llamaré a la policía”<sup>4</sup>.

¿Cómo debían ser los juguetes para el futuro hombre soviético? ¿Cómo se vestirían los proletarios? ¿Quién se ocuparía de criar a sus hijos? Christina Kiaer ha reunido en *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*<sup>5</sup> una serie de ensayos que ilustran el tremendo *shock* que supuso este asalto a las mentalidades: esperanza mezclada con desconcierto, hiperexcitación y ansiedad, incluso epidemias de enfermedades psicosomáticas en una población que se vio forzada a acompañar su vida privada con la experiencia de lo público. El devenir de los acontecimientos era infinitamente más rápido que la capacidad de adaptación humana a lo nuevo. Una generación entera se encontró dislocada, pues le resultaba imposible adaptarse a un mundo que



Cat. 51



Cat. 50



Cat. 140 VÍKTOR DENÍ  
(ilustración) y DEMIÁN  
BEDNI (texto)  
*La araña y las moscas.*  
1919

semejaba un libro en blanco que tuviera que ser escrito e ilustrado aceleradamente. El proyecto bolchevique aspiraba, literalmente, a crear una nueva humanidad. Hasta entonces ningún régimen se había propuesto un objetivo tan ambicioso. Pero, ¿quién iba a escribir ese nuevo mundo poblado de hombres nuevos? ¿Con qué lenguaje, con qué símbolos y con qué nuevas imágenes iban a llenarse sus páginas?

La Revolución rusa, como cualquier toma del poder violenta, se distinguió por su iconoclasia, en el sentido literal de la palabra: las multitudes se lanzaron, de forma más o menos espontánea, a destruir los símbolos zaristas, las mansiones y las iglesias fueron saqueadas y los monumentos destruidos. Siempre atentos a sacar partido de las oportunidades que se presentaban, los bolcheviques supieron crear nuevos símbolos y adaptarse a las reacciones de las masas, interpretando sus deseos casi inconscientes.

En muy poco tiempo surgió una nueva iconografía, con un vocabulario y sintaxis propios. Conscientes de que se dirigían a una población heterogénea, los artistas que participaban en las actividades de propaganda buscaron un lenguaje visual directo, recurriendo a una ecléctica variedad de fuentes, desde las religio- sas —los trabajadores ocuparon el lugar de los santos y los enemigos de clase el del demonio y su corte de alimañas (serpientes, dragones, arañas)<sup>6</sup>— hasta las fábulas y los cuentos populares, donde los capitalistas, los burgueses y el resto de enemigos provenientes del antiguo régimen se convirtieron en cerdos, perros y pajarracos y el zar en un vampiro. Se recurrió al *lubok*<sup>7</sup> de las viñetas tradicionales —como en el caso de Mayakovski en las ventanas de la ROSTA<sup>8</sup>—, pero también a la mitología clásica y, por supuesto, a la imaginería de los movimientos revolucionarios europeos<sup>9</sup>.

Los bolcheviques llegaron al poder en 1917 para imponer la dictadura del proletariado en un país cuya población estaba conformada en tres cuartas partes por campesinos. Lenin no tenía ninguna confianza en que el pueblo fuese a tomar las decisiones correctas y creía en la necesidad de una *intelligentsia* que despertara la conciencia de las masas: una élite que contribuyera a convertir

#### LA ARAÑA Y LAS MOSCAS

iNana-nana! iNana-nana!  
Hay una iglesia, la casa de Dios,  
y en ella una araña epeira,  
una araña de siete *puds*:  
“Todos ganados con trabajo honrado.”  
Con la capucha encasquetada,  
la araña sonríe maliciosa,  
y repica el día entero:  
iTolón-tolón! iTolón-tolón!

La araña vive contenta,  
tejiendo su telaraña,  
en la que caza moscas:  
jovencitas y viejas,  
jovencitos y viejos,  
campesinos devotos.  
Las moscas zumban lastimeras,  
traen dinero para la araña:  
todo ganado con el sudor de su frente.  
iNana-nana! iNana-nana!

Ay, amigos campesinos,  
pobrecitos desgraciados,  
hace ya tiempo que deberíais  
tener a la araña de la oreja cogida:  
ha “salvado” vuestras almas,  
ha chupado vuestra sangre,  
ha alimentado a mujer e hijos  
—arañita y arañitos—,  
y enseñando los dientes ha resoplado:  
“iAy, pero qué tonta es nuestra gente!”

Demián Bedni

\* Antigua medida de peso rusa  
equivalente a 16,38 Kg



Cat. 140

Cat. 69 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
*Trabajador consciente.*  
1920



Cat. 69

Cat. 70 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
*Trabajador inconsciente.*  
1920



Cat. 70

Cat. 19 ALEKSANDR DEINEKA  
*Vladimir Mayakovski*  
*en el taller de la ROSTA,*  
1941



Cat. 19



Cat. 68

Cat. 68 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
El arma de la Entente  
es el dinero, las armas de  
los soldados blancos son  
las mentiras, julio de 1920  
Cartel n.º 132 de la ROSTA

Cat. 67 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
Comaradas, no os olvidéis  
del barón ni del noble...  
julio de 1920  
Cartel n.º 146 de la ROSTA



Cat. 67



a la población, mayoritariamente analfabeta y rural, en ciudadanos activos. La cuestión clave que tuvo que afrontar el poder soviético durante sus dos primeras décadas fue la incomunicación literal y simbólica con la población rural.

Para Lenin, la misión del partido era abrir los ojos del proletariado a sus verdaderos —y hasta entonces prácticamente insospechados— intereses. Lenin confiaba en el cine y en la prensa, en los carteles y otros medios de propaganda, pero sobre todo confiaba en las escuelas. Conservador en materia artística, reivindicaba la necesidad de retomar la maestría de los clásicos y se mantenía a cierta distancia, no carente de desdén, de las fórmulas de lo que ha venido a llamarse la vanguardia, aunque provisionalmente las tolerase y aprovechara su impulso iconoclasta y propagandístico.

La censura tan sólo se suprimió durante el breve periodo que transcurre entre la Revolución de Febrero de 1917 —que daría lugar a un efímero Gobierno provisional— y la Revolución bolchevique de Octubre. A las pocas semanas de alcanzar el poder, Lenin, consciente de que para un pueblo atrasado la palabra escrita era la palabra verdadera, se hizo con el monopolio de la prensa y promulgó un decreto por el que los periódicos pasaban a manos del Gobierno y sus agencias<sup>10</sup>.

Durante la revolución y los primeros años veinte, los bolcheviques se regían por un ferviente y sincero deseo de convencer a sus conciudadanos de la necesidad del nuevo orden político, que ellos representaban, como única vía hacia la justicia social. Tenían a su favor un sistema ideológico omnicomprendido: el marxismo. La Primera Guerra Mundial había constituido un campo de experimentación y una ocasión extraordinaria para el desarrollo de los recursos de la propaganda, y aunque los bolcheviques no contaban con estrategias claras sí tenían una urgencia que les llevó a inventar métodos propagandísticos no convencionales y a crear una maquinaria multimedia: radio, cine, teatro, instalaciones artísticas... Como decía Lenin, solamente la práctica dará lugar a los mejores métodos de lucha. Así, los bolcheviques se convirtieron en pioneros en el campo del adoctrinamiento de masas; muchas de sus in-



Cat. 159

novaciones y aportaciones a la propaganda serían copiadas posteriormente por los nazis<sup>11</sup>.

La propaganda jugó un papel destacado en el éxito de la Revolución de 1917 y, aún más, en la retención del poder durante la guerra civil, en la que los bolcheviques combatieron contra una gran variedad de enemigos: las milicias campesinas de los socialistas revolucionarios, los antiguos oficiales zaristas y sus ejércitos o las diversas fuerzas de intervención extranjeras, entre otros. En las zonas que controlaban, los bolcheviques hicieron gala de un poder altamente centralizado y pusieron en marcha una importante maquinaria dirigida por el Comisariado Popular de Instrucción de Anatoli Lunacharski, establecido pocos meses después de la revolución. Los primeros bolcheviques se impusieron abanderando unas mejoras que la mayoría de los rusos deseaban. Tenían un considerable talento organizativo y comunicativo y, templados por la lucha clandestina contra el régimen zarista, se habían convertido en hábiles comunicadores. Constituían pues una intelectualidad formada y articulada a la que el marxismo dotaba de un sólido bagaje ideológico.

El Gobierno no tardó en poner en marcha diferentes iniciativas de *agitprop* (agitación y propaganda) de carácter educativo-celebrativo: festivales de masas, *agit-trenes* —estos trenes (el primero de los cuales arrancó en agosto de 1918) disponían de biblioteca, de cinematógrafo y de mesas de información en las que se recogían quejas y se daba respuesta a todas las preguntas locales; asimismo, llevaban carteles fijados en sus ventanas y recibían las últimas noticias por telégrafo—, y *agit-barcos* —el *Estrella roja* recorrió el Volga en 1919 con Nadezhda Krupskaya, la mujer de Lenin, adjunta del comisario popular de Instrucción, a bordo—. Se decoraron las plazas para celebrar el Primero de Mayo y los sucesivos aniversarios del Octubre fundacional; valga como ejemplo la

Cats. 1, 2 y 3 **NATÁN  
ALTMAN**  
*Proyecto para la decoración del Palacio de Gobierno de Petrogrado con ocasión del primer aniversario de la Revolución de Octubre. 1918*

increíble transformación de la plaza del palacio de Invierno de Petrogrado que realizó Natán Altman para el primer aniversario de la revolución <sup>Cats. 1 - 3</sup>. A partir de 1919 los festivales se organizaron bajo el control de la Sección de Artes Plásticas, conocida como la Izo.

En 1920, para conmemorar el tercer aniversario, se preparó la gran representación teatral *La toma del palacio de Invierno*, un espectáculo de masas con seis mil participantes —entre actores profesionales, estudiantes de teatro, soldados y trabajadores— y una audiencia de más de cien mil personas que, en el momento culminante de la toma del palacio, se sumaban a la representación <sup>Cat. 6</sup>. Como cuenta Richard Stites<sup>12</sup>, a la izquierda del grandioso escenario figuraban Aleksandr Kérenski<sup>13</sup> y sus ministros, que, caracterizados como cabezudos, entonaban la Marsellesa, mientras, a la derecha, la Guardia Roja entonaba canciones revolucionarias; hasta que, finalmente, la Internacional acababa por imponerse como una señal para que el público se lanzara a la toma del palacio.

Como el propio Lunacharski había dicho en primavera de ese mismo año: “Para tomar conciencia de sí mismas, las masas deben manifestarse abiertamente y eso sólo es posible cuando, en palabras de Robespierre, ellas mismas se convierten en parte del espectáculo”<sup>14</sup>.



Cat. 1



Cat. 2



Cat. 3

Christina Lodder cita las siguientes palabras que el pintor Ígor Grabar pone en boca de Lunacharski durante el invierno de 1917–1918:

Vengo de donde Vladímir Ilich. De nuevo ha tenido una de esas afortunadas y profundas ideas excitantes con las que a menudo nos sorprende y complace. Quiere decorar las plazas de Moscú con estatuas y monumentos de los revolucionarios y de los grandes luchadores por el Socialismo. Esto nos trae a la vez propaganda para el Socialismo y un amplio campo para el desarrollo de nuestros talentos escultóricos<sup>15</sup>.

Con absoluta clarividencia, Lenin entendió la necesidad urgente de sustituir a los héroes caídos de la época zarista por una nueva pléyade. Y para ello, precisamente, concibió su Plan de Propaganda Monumental. A través de una estatuaria de héroes revolucionarios, el objetivo se inscribía en una cosmología histórica con una narrativa clara: los héroes precursores —entre otros, Aleksandr Herzen, Mijaíl Bakunin, Nikolái Chernishevski, Aleksandr Radishev, los decembristas, Georges Danton, Jean-Paul Marat, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Robert Owen, Charles Fourier, Henri de Saint-Simon, Jean Jaurès, Rosa Luxemburgo e incluso Espartaco, Graco y Bruto<sup>16</sup>— anticipaban y preparaban la inexorable llegada del nuevo héroe colectivo, el proletariado. Sin esta perspectiva, la toma bolchevique del poder en 1917 no dejaría de ser otro golpe de Estado ilegítimo. Se identificaron 66 “nuevos héroes” que abarcaban una amplia variedad de políticos y personalidades del arte y la cultura, tanto rusos como europeos: 31 revolucionarios y activistas, veinte escritores, tres académicos y filósofos, siete artistas, tres compositores y dos actores. La Izo organizó concursos, abriendo los encargos a una gran variedad de estilos: algunas de las propuestas —como la que Borís Korolev dedicó a Bakunin— se acercaban a la abstracción cubista, mientras otras eran figurativas, pero siempre dentro del espíritu de una nueva modernidad artística alejada del arte escultórico del siglo anterior. Vladímir Tatlin presentó el proyecto de su famosa torre, que más tarde se conocería como el *Monumento a la III Internacional*.



Cat. 6



Ciudadanos locales escuchando en el gramófono las grabaciones de los discursos de Lenin durante la parada del agit-tren Revolución de Octubre, del Comité Ejecutivo Central Panruso, 1919 Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú

Vagón de ferrocarril del agit-tren Revolución de Octubre, del Comité Ejecutivo Central Panruso, con la inscripción "Tren Literario y de Instrucción", 14 de marzo de 1920 Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú



## **APRENDIENDO A HABLAR BOLCHEVIQUE**

Durante la década de 1920, diversos grupos de artistas lucharon entre sí para erigirse en los representantes legítimos de la nueva cultura soviética. Los debates sobre teoría y práctica artística y los radicales experimentos que se llevaron a cabo fueron de una riqueza y una profundidad asombrosas, hasta el punto de que en la actualidad siguen siendo pertinentes y objeto de continua revisión. No obstante, se mostraron estériles a la hora de establecer un arte comunista. De algún modo, en ausencia de un espacio para el debate político, los enfrentamientos literarios y artísticos asumieron este papel. Pero la cuestión de cómo debía ser la cultura proletaria se prolongó durante más de una década sin ser resuelta. Hasta que, nada más iniciarse los años treinta, lósif Stalin entró en la torre de Babel, la limpió a fondo con sus propias manos y tiró por el desagüe una concentración única de talento.

Pronto surgiría también el debate sobre el modelo de lenguaje adecuado para la nueva sociedad comunista: el de las tribunas, el de los periódicos y el de la literatura. Con la nueva ideología surgió también una nueva manera de hablar y escribir que resultaba chocante para muchos ciudadanos y prácticamente indescifrable para los campesinos, un nuevo habla que se iba modelando sobre la marcha. La terminología marxista se traducía al ruso, cargando así el habla de nuevos términos, de préstamos de otros idiomas, como *revolutsiia*, *agitatsiia*, *boikot*, *miting*..., y el gusto por el experimento y lo novedoso lo llenó todo de neologismos: acrónimos como Cheka (*Chrezvychnaia Komissiia po Borbes Kontrerrevoliutsiei i Sabotázhem* [Comisión Extraordinaria para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje]), SSSR (*Soyuz Soviétskij Socialisticheskij Respublik* [Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS)]) y NEP (*Novaia Ekonomicheskaja Polítika* [Nueva Política Económica]); abreviaturas derivadas de contracciones de palabras compuestas como Komintern (*Kommunisticheskii Internatsional* [Internacional Comunista]), Komsomol (*Kommunisticheski Soyuz Molodiozhi* [Organización Juvenil del Partido Comunista]), Narkomprós (*Narodnyi Kommissariat Prosvescheniia* [Comisariado Popular de Instrucción]), Proletkult *Proletarskaya*

*kultura* [Cultura proletaria]) y un larguísimo etcétera. También se hizo común la utilización de términos militares, como *front*, *liniia* o *armiiia*, en otros contextos, incluido el cultural: pensemos, por ejemplo, en Klucis y su Brigada de Choque de Fotomontajistas. En cuanto al trato, muchos vocablos ya existentes, como *tovarish* (camarada), cambiaron de uso y otros cayeron en desuso: “señor”, por ejemplo, apenas se mantuvo para dirigirse a los extranjeros; en su lugar se utilizaba “camarada”. Al igual que ocurrió en la Revolución francesa, Octubre trajo toda una revolución onomástica, producto de la cual se cambiaron todo tipo de topónimos: calles, ciudades, nombres propios, apellidos e incluso el nombre de objetos y profesiones (camarero, por ejemplo, pasó a ser camarada servidor).

Cierta literatura de la época recoge los ridículos extremos a los que se llegó como consecuencia de la confusión de términos, sobre todo entre los campesinos, y describe cómo sobreactuaban “estilísticamente” algunos nuevos comunistas para mostrarse más comunistas que el propio Marx.

Michael S. Gorham ha realizado numerosas investigaciones de enorme interés en el ámbito de la construcción del lenguaje soviético. La siguiente cita se la debo a él, como también muchas de estas reflexiones sobre el habla bolchevique: “Estamos machacando la lengua rusa [...] ¿No sería el momento de declararle la guerra a esta desfiguración del idioma?”, escribió Lenin hacia 1919-1920, supuestamente mientras escuchaba los discursos en una reunión del partido<sup>17</sup>.

En un país centralizado, donde Petrogrado y Moscú dictaban las órdenes, la gran preocupación era cómo alcanzar a la población rural, que veía el lenguaje comunista como algo ajeno y que lo rechazaba como algo impuesto por una autoridad igualmente extraña. Lenin reclamaba para la nueva cultura soviética un lenguaje culto, que bebiera de la tradición literaria y huyera de lo vulgar. Es bien sabida su actitud escéptica respecto a Mayakovski —a pesar de los continuos ditirambos que éste le dirigía— y, en general, respecto a la experimentación de los futuristas, a los que consideraba estruendosos y grandilocuentes. Tampoco tenía gran fe en los escritores proletarios, que no acababan

de concretar en qué consistía precisamente esa literatura proletaria y que ni siquiera eran capaces de ponerse de acuerdo entre ellos. De ahí que no le quedara más remedio que apoyar, aunque a regañadientes, a los llamados “compañeros de viaje”, los únicos que escribían literatura de calidad. Pero eran amigos sospechosos que, además, introducían en sus relatos la lengua rural, la de los inmigrantes en la ciudad, y su prosa parecía circunstancial —como diría el propio Lev Trotski—. Ni ése podía ser el modelo ni ellos eran de fiar.

Así pues, aunque la experimentación modernista había encajado en el espíritu de la revolución, ofrecía poca esperanza a la hora de contribuir eficientemente a la construcción del Estado. Y fue una vez más Stalin el que encontró una solución: recuperó a Maksim Gorki, invitándole a regresar a Moscú<sup>18</sup>, y Gorki recuperó a su vez a Aleksandr Pushkin, Tolstói, Nikolái Gógol, Nikolái Leskov e Iván Turguénev —pero no a Fiódor Dostoyevski, a quien consideraba nihilista y desmoralizador—, modelos de una autoridad verbal accesible para las masas —progresivamente multiétnicas según crecían los dominios de la Unión Soviética— y reforzada por la tradición. Como apunta Gorham: “La revolución en el lenguaje dejaba de ser así una cuestión de innovación formal. El nuevo lenguaje literario sería, en palabras del crítico Viktor Gofman invocando una famosa frase de la época de Stalin ‘nacional en su forma y socialista en su contenido’<sup>19</sup>.





Cat. 168

Cat. 168 DAVID SHTERENBERG  
Anatoli Lunacharski, 1920

Cat. 195 ANATOLI LUNACHARSKI  
Discurso para la inauguración de los Svomas de Petrogrado, 10 de octubre de 1918, 1918

Cat. 219 ANATOLI LUNACHARSKI  
Dibujos realizados durante una sesión del Narkomprós, antes de septiembre de 1929



Cat. 219



Cat. 195

## **LA MECÁNICA DEL CEREBRO**

En los años veinte, la psicotecnia y las teorías psicológicas conductistas, tan en boga en Europa, y también en Rusia, se posicionaron como la mejor herramienta en la tarea de modelar al Hombre Nuevo. Son muy conocidas las palabras con las que Trotski predicaba con entusiasmo la posibilidad científica de reconstruir al hombre<sup>20</sup>:

La cuestión acerca de cómo educar y regular, de cómo mejorar y completar la construcción física y espiritual del hombre, es un problema colosal que sólo puede entenderse sobre la base del socialismo. [...] Producir una versión nueva, “mejorada”, del hombre es la futura tarea del comunismo. Y para ello primero tenemos que averiguarlo todo sobre el hombre: su anatomía, su fisiología y esa parte de su fisiología que denominamos psicología. El hombre debe mirarse a sí mismo y verse como materia prima, o en el mejor de los casos como un producto fabricado a medias, y decir: “por fin, mi querido *homo sapiens*, voy a trabajar sobre ti”<sup>21</sup>.

Bajo esta luz, el hombre era una máquina que reaccionaba a los estímulos; la misión era, pues, estimularlo. Lenin estaba muy influido por las ideas del fisiólogo Iván Séchenov, quien sostenía que todos los actos, conscientes e inconscientes, del hombre son reflejos. Su libro *Reflejos del cerebro*, de 1863, suscitó una importante controversia; censurado por inmoral, fue considerado a la vez un libro científico y un tratado político. Lenin protegió a su discípulo Iván Pávlov, cuya investigación sobre los reflejos condicionados del cerebro<sup>22</sup> contó con el favor y el auspicio económico del Gobierno —también con Stalin en el poder—, a pesar de la explícita postura antisoviética del científico, que no tenía empacho en criticar al régimen, en privado y en público, y en amenazar de cuando en cuando con emigrar. Lenin se refirió a las investigaciones de Pávlov como “algo extraordinariamente significativo para la revolución” y Nikolái Bujarin las denominó “un arma en el arsenal de hierro del materialismo”.

ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*La torre Shújov*, 1929  
Gelatina de plata,  
23,3 x 29,5 cm  
Archivo A. Ródchenko  
y V. Stepánova, Moscú

Cat. 236 –  
*Maqueta de la torre  
de radio Shújov*, s.f.



Una de las cuestiones que más interés suscita entre los estudiosos actuales de la cultura y el arte de aquel periodo es la conexión que se estableció entre las prácticas artísticas interdisciplinarias y las investigaciones psicológicas, fisiológicas y psicotécnicas de la primera cultura soviética. Artistas y científicos coincidieron en la experimentación de los sentidos y en el estudio de la percepción, centrándose en los mecanismos que podían repercutir en la conciencia humana y transformarla. Las instituciones culturales apoyaron las investigaciones en este campo, contribuyendo a la disolución de las divisiones artísticas tradicionales, en beneficio de la interdisciplinariedad. Los Vjutesmas fueron un espacio de experimentación sin precedentes. Allí se llevaron a cabo importantes investigaciones sobre las propiedades del color; por poner un ejemplo significativo, el arquitecto Nikolái Ladovski diseñó un equipo especial para monitorizar los sentidos e inventó instrumentos que examinaban las propiedades espaciales de las formas.

En 1925, Vsévolod Pudovkin, cineasta que había trabajado cuatro años como ayudante de Lev Kuleshov, pionero del montaje cinematográfico en la URSS, realizó el documental *La mecánica del cerebro. El comportamiento de los animales y del hombre*, centrado en los trabajos del laboratorio de Pávlov en Leningrado. En el documental, a la vez que filmaba los experimentos sobre el reflejo condicionado realizados en ranas, perros y monos, y sus posibles repercusiones en los humanos, experimentó con la forma de su propia película y con los efectos de ésta en sus espectadores: mediante un procedimiento por el cual se abría y cerraba repetidamente el ojo de la cámara, a imitación del funcionamiento parpadeante del ojo humano, intentó producir una secuencia de imágenes capaces de estimular el sistema nervioso del observador. El montaje se había convertido en el procedimiento que articulaba la creación y los artistas consideraban que, a través de él, se podía entrenar la mente humana para ver el mundo de una determinada manera. El cerebro se consideraba pues una compleja maquinaria susceptible de ser reacondicionada a través de los reflejos provocados por un arte mecanicista.



Cat. 236

Pudovkin trabajó en su película en el contexto de la doctrina de la factografía, cuyo principal teórico fue Serguéi Tretiakov. La factografía, simplificando mucho el debate, se había definido como una “literatura de los hechos”, próxima al periodismo, pero cuya tarea no era tanto documentar la realidad como construir realidades —y verdades— con un trabajo de interpretación creativa de los hechos observados. Gracias a los nuevos lenguajes tecnológicos, la factografía era un arma que conectaba a escritores, fotógrafos y cineastas en la producción de películas y otros métodos de propaganda, en un momento en el que el Gobierno se había lanzado de lleno a la campaña de alfabetización ideológica de las masas a través del cine.

### **LAS MÁQUINAS VIVAS**

A la interpretación mecanicista del comportamiento humano se le sumaba una obsesión paradigmática de la época: la veneración por la máquina, la fe ciega en el progreso tecnológico que dominaba todo Occidente y que encontró un terreno propicio en un país donde mecanizar el trabajo era la mayor urgencia. El culto a la tecnología estimuló una imagen recurrente en la iconografía de la época: el híbrido máquina-hombre. Las representaciones del Hombre Nuevo como una máquina eran consecuencia de la fuerte presión por aumentar la productividad. Tras comprarle la paz a Alemania para salir de la Primera Guerra Mundial, y tras dos años de guerra civil, Lenin detentaba el poder absoluto en un país sin industria, que necesitaba reconstruir con la mayor celeridad posible; a sus ojos, la modernización del país era el único modo de alcanzar la sociedad comunista. Para ello puso en marcha el plan de electrificación; uno de sus más famosos eslóganes era “Comunismo = poder soviético + electrificación”<sup>23</sup>. Por su parte, el teléfono, el telégrafo y la radio redujeron el tiempo necesario para la comunicación, transformando el sentido espacial de la sociedad moderna al conectar a personas por medios anteriormente inimaginables. La literatura revolucionaria —especialmente el futurismo— se desarrolló en paralelo con nociones utópicas de un nuevo orden social en el cual la velocidad sería un elemento central. El futuro estaría bien organizado, sería eficiente y rápido. En un discurso de 1923 para el Komsomol,



Cat. 233

Bujarin declaraba: "Ahora debemos dirigir nuestros esfuerzos a crear en el menor tiempo posible el mayor número de máquinas vivas especializadas, preparadas y dispuestas para entrar en circulación".

Ya en 1924, en su célebre novela *Nosotros*, Yevgueni Zamiatin arremetió contra la retórica cósmica de la tecnología y su posible derivación hacia el totalitarismo. La concepción de su protagonista, D-503, se inspira en la figura de una personalidad del momento, el poeta, teórico del Proletkult y profeta de la eficiencia Alekséi Gástev<sup>24</sup>, que en 1919 había publicado *Poesía del trabajo de choque*. Velimir Jlébnikov lo consideraba "el poeta del futuro", el poeta Nikolái Aseev lo llamó "el Ovidio de los mineros y de la metalurgia"<sup>25</sup> y Lunacharski lo consideraba el más dotado de los escritores proletarios. Gástev había participado en la lucha clandestina prerrevolucionaria, había vivido exiliado en el extranjero y tenía amplia experiencia como trabajador especializado en la industria del metal. Su obsesión por la organización racional del trabajo lo llevó a abandonar la poesía y a fundar en 1920 el Instituto Central del Trabajo, a través del que se organizó la Campaña Nacional para la Organización Científica del Trabajo, o NOT. El poeta de la máquina rendía culto a tres divinidades: Frederick Taylor, Frank Gilbreth y Henry Ford.

El taylorismo<sup>26</sup> fue en los años veinte una verdadera religión. En *Nosotros*, el ingeniero D-503 comenta:

En la cabecera de mi cama suena la campanilla clara y cristalina: son las 7, hora de levantarse. [...] Sí, Taylor fue, desde luego, el hombre más genial de todos los tiempos. Es cierto que no llegó a elaborar su método para extenderlo a toda la vida, a cada paso, a las 24 horas del día; no supo integrar en su sistema todas las horas del día. ¿Cómo fueron entonces capaces de escribir bibliotecas enteras sobre un Kant cualquiera cuando casi no mencionan a Taylor, el profeta que supo prever el futuro de los siguientes diez siglos?<sup>27</sup>.

Cat. 233 –  
Del Voljovstrói a la presa de Dnieprostrói, 1927  
Escribanía

Cat. 185 ALEKSÉI GÁSTEV  
La rebelión de la cultura, 1923

Cat. 71 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
(idea y texto) y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)  
Un hombre, sólo con un reloj, 1923

Cat. 73 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
(idea y texto) y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)  
A un miembro del sindicato no le importan los neperos, 1924



Cat. 185



Cat. 71



Cat. 73



Romántica y pragmática al mismo tiempo, la utopía técnica de Gástev era a la vez un planteamiento estético de connotaciones fantásticas y sensualidad en el canto a la máquina, al cristal limpio, al acero, y un pensamiento práctico que apuntaba a mejorar las condiciones objetivas de los trabajadores: cómo evitar accidentes, cómo economizar esfuerzos, cómo mejorar el rendimiento... Gástev intentó reducir la presencia de las emociones en el proceso de trabajo inventando la biomecánica: el control del cuerpo y la economía de movimientos. A falta de ingenieros y tecnología, como había dicho Bujarin, bienvenidos sean los trabajadores "taylorizados".

Las clases en el Instituto Central del Trabajo eran de carácter eminentemente práctico. Se conservan algunas filmaciones que muestran a grupos de trabajadores en uniforme, ejercitándose en unos movimientos que parecen gimnasia rítmica ejecutada con disciplina militar y precisión robótica. Documentar cinematográficamente estos movimientos para que pudieran ser estudiados y corregidos era parte del proceso.

Otra vez Trotski:

En resumen, el hombre comenzará a armonizar con todo rigor su propio ser. Tratará de obtener una precisión, un discernimiento, una economía mayores, y por ende belleza, en los movimientos de su propio cuerpo, en el trabajo, en el andar, en el juego. Querrá dominar los procesos semiinconscientes e inconscientes de su propio organismo: la respiración, la circulación de la sangre, la digestión, la reproducción. Y, dentro de ciertos límites insuperables, tratará de subordinarlos al control de la razón y de la voluntad. El *homo sapiens*, actualmente congelado, se tratará a sí mismo como objeto de los métodos más complejos de la selección artificial y los tratamientos psicofísicos<sup>28</sup>.

Al Instituto Central del Trabajo se le sumó en 1923 la Liga del Tiempo, fundada por Platón Kerzhentsev, crítico teatral y colega de la NOT, que propugnaba una logística eficiente y cronometrada, no sólo en las actividades económicas, sino en todo quehacer humano. Por su parte, Vsévolod Meyerhold desarrolló la biomecánica de Gástev y muchos arquitectos, como Vladímir Krinski, Moiséi Guínzburg y los hermanos Leonid y Víktor Vesnin, utilizaron sus métodos de planificación y colaboraron activamente en el Instituto y en la Liga del Tiempo. No hay duda de que los artistas productivistas, que soñaban con un futuro "bien diseñado", se sentían en perfecta sintonía con las propuestas de la NOT.

### **UNA MÁQUINA LLAMADA OFELIA O LA UNIDAD DE CHOQUE DE LOS SENTIMIENTOS**

Le decía que mi sueño era construir la máquina de las máquinas, la máquina universal. Pensaba en un instrumento perfecto, esperaba concentrar en un pequeño aparato cientos de funciones diferentes. Sí, amigo mío. Una tarea noble y hermosa, por la cual vale la pena volverse un fanático: mi idea consistía en domar al mastodonte de la tecnología, en amansarlo y domesticarlo, en darle al hombre una palanca tan sencilla y familiar que no le asustara, que le resultara tan conocida como el cerrojo de una puerta. [...] Puede hacer saltar una montaña por los aires. Puede volar. Levantar grandes pesos. Tritura minerales, sustituye los fogones de cocina, el cochecito del niño, la artillería de largo alcance. [...] Cuando la vean se les hará la boca agua... una máquina, piénselo, es su ídolo, una máquina... y de repente la mejor de las máquinas resulta ser vil y embustera ¡una inútil sentimental! [...] Canta nuestras baladas, las estúpidas baladas del siglo pasado, y recoge sus flores, se enamora, es celosa, llora, sueña... Yo la diseñé. Me he burlado de la divinidad de los nuevos hombres: la máquina.

Yury Olesha, *Envidia*, 1927<sup>29</sup>

Cuando, en 1927, se publicó *Envidia*, los periódicos y revistas literarias proclamaron que era una novela magistral y que su autor, Yuri Olesha<sup>30</sup> (1899–1960), tenía un talento portentoso: *Pravda* lo colocaba próximo a los artistas proletarios, elogiaba su excelencia estilística y la agudeza y penetración de sus análisis psicológicos. Pero el éxito se desvaneció casi de inmediato. La novela era ambigua en cuanto a la filiación de sus personajes: ni los tipos comunistas podían ser considerados héroes ni los personajes que deberían resultar antipáticos por despreciar el nuevo orden de las cosas acababan de resultar verdaderamente negativos. Y así se inició un encendido debate en torno a la obra y a su autor. Olesha era “un compañero de viaje” de orígenes escasamente proletarios y su novela, a la que se le reprochaba adolecer de una perspectiva socialista, reflejaba con toda claridad el desafecto de cierta *intelligentsia* postrevolucionaria, de la que Olesha formaba parte. Pero no era sólo una historia sobre la lucha entre lo nuevo y lo viejo, sino que parecía contener algo más peligroso. De ahí que, a partir de 1930, *Envidia* se considerase a todas luces una novela antisoviética.

Por lo que cuentan sus amigos y lo que han averiguado sus biógrafos, parece ser que Olesha era un personaje tan complejo y contradictorio como Kavalérov, el protagonista de su novela<sup>31</sup>.

Las cosas no me quieren. Los muebles tratan de ponerme la zancadilla. Una vez, la esquina de un mueble lacado me mordió, literalmente. Mi manta y yo siempre hemos tenido una relación complicada. La sopa que me sirven a mí nunca se enfría<sup>32</sup>.

La historia es la siguiente: una noche, el compasivo y respetable ciudadano “nepero” de mediana edad Andréi Bábichev recoge en la calle a un joven borracho de nombre Nikolái Kavalérov y lo aloja en su casa durante unos días. Bábichev es un hombre trabajador y voluntarioso que quiere poner en marcha un restaurante para el proletariado, el Cuarto de Rublo, donde el plato estelar será una salchicha modélica, sabrosa y asequible. Kavalérov, que tiene ciertas aspiraciones a literato y un alto concepto de sí mismo, aunque se reconoce

perezoso, le observa en sus quehaceres diarios y desarrolla una profunda animadversión por ese Hombre Nuevo, de costumbres sanas y útiles para la sociedad, a quien envidia y, por eso mismo, detesta:

Cada uno de sus gestos parece decir: tú, Kavalérov, eres un don nadie [...]. Una mortadela de 35 cópecs. Hoy estaba radiante. Sí, la huella de la gloria estaba impresa en su cara. ¿Por qué no siento amor, entusiasmo, veneración, a la vista de dicha gloria? La rabia me corroe. Él, el dirigente, el comunista, está creando un mundo nuevo. Y en ese mundo nuevo la gloria resplandece porque ha salido de las manos de un salchichero una flamante especie de mortadela. No comprendo esa gloria, la historia, los monumentos, las biografías nunca me han hablado de esa clase de gloria. ¿Significa eso que ha cambiado la naturaleza de la gloria? ¿En todas partes o sólo aquí, donde se construye un nuevo mundo?<sup>33</sup>.

Kavalérov conoce casualmente a Iván, el hermano de Bábichev, un escurridizo personaje, “un hombrecito con bombín”; mago ilusionista, entre embaucador y desmedrado profeta, se pasea por la ciudad, borracho, armando escándalos, comprometiendo a su hermano y alardeando de haber inventado una misteriosa máquina: Ofelia. El personaje es magnéticamente extravagante:

No soy un alemán charlatán  
ino vengo a la gente a engañar!  
Soy un soviético ilusionista cabal  
soy el mago del mundo actual<sup>34</sup>.

Kavalérov sabe por Iván que el exitoso Bábichev le ha robado a su hermano el amor de su hija, Valia —de quien Kavalérov se enamora bobamente—, a la que quiere casar con Volodia Makárov, un joven “admirable”, un futbolista de enorme éxito a quien Andréi Bábichev tiene bajo su protección.

Cat. 201 YURI OLESHA  
*Envidia (novela)*

Cat. 173 –  
*Yuri Olesha, c. 1930*

Situado en la periferia de los que protagonizan el nuevo mundo —de los que huelen bien, visten bien, comen bien y hacen lo correcto—, orbitando alrededor de Bábichev, de Valia y de Makárov, Kavalérov se lanza de la mano de Iván a un demencial periplo: la envidia y el resentimiento le impelen a observar al trío de virtuosos, a seguirlos, a acosarlos, a desear su destrucción —Kavalérov intenta incluso asesinar al “rey del salami”— para obtener el amor de la chica.

En la novela, un mundo carnavalesco, onírico y circense se ancla tan magistral como extrañamente en la realidad soviética de la NEP, que se percibe, a su vez, con un realismo extremo: Moscú en construcción, las nuevas cocinas comunales, el vuelo inaugural de un nuevo avión soviético en el aeródromo, el tráfico, los comerciantes, los chóferes... La lucha por el poder invade las calles<sup>35</sup>, en las que los nuevos hombres resueltos y corpulentos —ese “magnífico espécimen del género masculino” que es Bábichev— y los que aspiran a ser precisos como máquinas —Makárov— engullen con glotonería los espíritus finos e indecisos, apisonando todo un siglo de valores sociales y morales, que dejan atrás sin tan siquiera volver la mirada, destruyendo la poesía: “Nos están devorando como comida; engullen el siglo diecinueve como una boa constrictor engulle un conejo... Nos mastican y nos digieren”<sup>36</sup>.

*Envidia* es un juego de fuerzas entre lo lírico, lo irónico y lo grotesco. La felicidad, la belleza de las cosas vivas, del mero hecho de pasear al sol, de estar vivo, se mezcla con lo escatológico y con lo esperpéntico. Incorporando técnicas propias del montaje cinematográfico, *Envidia* es también un alarde de modernidad en cuanto a sus recursos formales, un experimento provocativo: un narrador distinto protagoniza cada una de las partes. En la primera, Kavalérov disecciona el mundo en primera persona. En la segunda, un narrador en tercera persona intenta poner orden en la ruptura cronológica de la narración, en la yuxtaposición de materiales, cartas, relatos intercalados y sueños, y en las sombras y perspectivas que componen visualmente las escenas, como si de pinturas abstractas ambientales o visiones cinematográficas se tratara.



Cat. 201



Cat. 173

Al lector le llamará inevitablemente la atención el punto de vista “aéreo” de muchas de las escenas. Y si uno ha tenido ocasión de ver imágenes de los montajes constructivistas de Meyerhold, donde los actores se suben a pasarelas y mecanismos diversos, de los que se cuelgan como trapevistas, es difícil no relacionarlos con fragmentos como éste, en el que Kavalérov intenta localizar a Bábichev entre los andamios del edificio en construcción del Cuarto de Rublo:

La ruta que tengo que seguir es complicada; tengo la sensación de moverme dentro de una oreja [...] camino a lo largo de una viga sobre un abismo, mantengo el equilibrio, algo parecido a la bodega de un barco se abre debajo de mí. [...] Desde un ángulo salvaje vi la figura voladora aunque inmóvil [...]. Él había desaparecido. Se había ido volando. Sobre un gofre de hierro había emprendido el vuelo a otro lugar<sup>37</sup>.

¿Qué es Ofelia? ¿Existe la máquina del predicador y supuesto ingeniero, ese caballo de Troya que iba a vengarse de su tiempo? No existe, pero es. Es una venganza, es la imaginación que puede aparecer de repente para destruirlo todo, la conspiración de los sentimientos, aunque de momento sólo se asoma en sueños y está aparcada en un descampado, en un vertedero de basura.

Al ser detenido por escándalo público, Iván Bábichev comenta al juez instructor de la Administración Política del Estado (GPU):

Quiero agitar... quiero agitar el corazón de una época quemada. Agitar el corazón bombilla para que los filamentos entren de nuevo en contacto... y se producirá al instante un brillo esplendoroso. [...] Quiero congregarme a mi alrededor a una multitud. Para tener donde elegir y poder seleccionar a los mejores, a los más brillantes, crear una especie de élite, de unidad de choque de los sentimientos. Sí, es una conspiración, una revolución

pacífica. Una manifestación pacífica de los sentimientos. [...] Los genios de los sentimientos se apoderan de las almas. El genio del orgullo gobierna un alma; el genio de la compasión, otra. Quiero hacer salir a esos demonios y hacerlos salir a la arena pública.

Juez Instructor ¿Y ha logrado encontrar ya a alguien?

Iván He llamado y buscado durante mucho, mucho tiempo.

Es una tarea ardua. Tal vez no me entiendan. Pero he encontrado uno.

Juez Instructor ¿Y quién es en concreto?

Iván ¿Está interesado en la emoción de la cual es portador o en su nombre?

Juez Instructor En las dos cosas.

Iván Nikolái Kavalérov. Envidia<sup>38</sup>.

### **¿SERÁ EL COMUNISMO CAPAZ DE VENCER LA MUERTE? BIOPODER, COLECTIVIZACIÓN DEL TIEMPO, RESURRECCIÓN Y EUGENESIA**

En su espléndido libro *Hammer and Tickle: A History of Communism Told through Communist Jokes*<sup>39</sup>, Ben Lewis cita el siguiente chiste como uno de sus favoritos de los años inmediatamente posteriores a la revolución: “Una vieja campesina visita el zoo de Moscú y, al ver un camello por primera vez en su vida, exclama: ‘Dios mío, mira lo que le han hecho los bolcheviques a ese caballo’”. No es exagerado afirmar que, en la Rusia postrevolucionaria, la vida se convirtió en un campo experimental donde el límite de la realidad posible sólo encontraba otro límite: el de la imaginación. Lo inimaginable ya había sucedido: ahora, para muchos, era el momento de imaginar todo lo que podía suceder.

Iliá Erenburg comenta en sus memorias cómo, en 1924, de vuelta de una larga estancia en el extranjero y en plena NEP, emprendió una gira por diferentes ciudades de la Unión Soviética dando charlas sobre la vida en Europa occidental:



Cat. 90



Cat. 182 ILLIÁ ERENBURG  
Materialización de lo  
fantástico, 1927

Cat. 5 NIKOLÁI ANDRÉYEV  
Retrato de Illiá Erenburg,  
1923

Después de cada conferencia me inundaban de preguntas, que yo anotaba: “¿Por qué no hubo revolución en Alemania?” “¿Qué está de moda ahora en París?” “¿Qué quería expresar usted con su Jurenito<sup>40</sup>, un sí o un no?” “¿Quiénes son peores; los socialistas traidores o los fascistas?” “Explíquenos brevemente la teoría de la relatividad”. “¿Por qué las escuelas son de nuevo de pago?” “¿Por qué meten los escritores en la cabeza de las chicas toda suerte de declaraciones de amor?” [...] “¿Ofrece el comunismo la posibilidad de vencer a la muerte?” “¿Está a favor del fútbol o admite también el rugby?” “Háblenos de los trabajos de Rutherford sobre la transformación de los átomos”. “Díganos qué diferencia hay entre el *onestep* y el *twostep*, y qué es lo que se baila más en Berlín”<sup>41</sup>.

La naturalidad con la que cualquier ciudadano anónimo abordaba a un conferenciante sobre la posibilidad de que el comunismo fuese capaz de instaurar la inmortalidad revela hasta qué punto muchos consideraban que la revolución iba a acabar con las coordenadas temporales, espaciales y fisiológicas del ser humano y hasta qué punto las preocupaciones metafísicas y escatológicas impregnaban el pensamiento utópico de la época<sup>42</sup>, encontrando ecos en mucha de la producción artística de la llamada vanguardia<sup>43</sup>.

Las teorías inmortalistas del filósofo Nikolái Fiódorov —que tanto influirían en Dostoyevski y en el pensamiento de Vladímir Soloviov—, especialmente su *Filosofía de la causa común* (1906 y 1913)<sup>44</sup>, que reclamaba un Estado capaz de resucitar a los muertos mediante procedimientos científicos, experimentaron un notable resurgir. Para Fiódorov, la posibilidad de la resurrección gracias a la tecnología no era sólo una especulación teórica, sino una necesidad moral que habría de compensar las desigualdades, las guerras y las injusticias que había



Cat. 182



Cat. 5

sufrido el género humano. Su radicalismo social, sus teorías sobre los viajes al espacio, su defensa de la ingeniería genética y su obsesión por la necesidad de investigar cómo prolongar la vida y la salud de la gente volvían a tener vigencia. Ahora más que nunca parecía justo que el sacrificio al que se tendrían que someter los constructores del socialismo en beneficio de las generaciones futuras pudiera compensarse con su resurrección, de modo que toda una humanidad coetánea pudiera disfrutar de una armonía cósmica eterna. Entre los valedores de esta tesis destacó el grupo de los biocosmistas-inmortalistas, formado, entre otros, por los artistas y poetas anarquistas Aleksandr Sviatogor —seudónimo de A. F. Agienko— en Moscú y por Aleksandr Yaroslavski en Petrogrado. Éstos consideraban que la propiedad privada no se habría abolido por completo mientras cada ser humano fuese propietario de un periodo de tiempo. En el manifiesto del grupo, de 1922, se puede leer: “Para nosotros son derechos humanos esenciales la inmortalidad, la resurrección, el rejuvenecimiento y el derecho a la movilidad en el espacio cósmico (y no los supuestos derechos proclamados por la declaración burguesa de 1789)”<sup>45</sup>.

Otro destacado predicador de la colectivización del espacio y del tiempo fue Konstantín Tsiolkovski, el padre de la tecnología espacial. Pensador autodidacta, no fue reconocido por su trabajo hasta el final de su carrera. Aunque sus estudios sobre cohetes abrieron el camino de la carrera espacial soviética, su interés por la conquista del espacio estaba enmarcado en una teoría pansíquica de la vida cósmica. Tsiolkovski consideraba que el universo estaba formado por los mismos átomos y creía en la existencia de seres incorpóreos que habitaban el cosmos, superiores en inteligencia a los humanos, parecidos a los ángeles, que

se comunicaban con los hombres —él mismo decía haberlo hecho— a través de fenómenos atmosféricos de carácter especial. En 1935, Tsiolkovski, que dibujaba y escribía novelas, colaboró con el cineasta Vasili Zhuravliov y con el escritor Viktor Shklovski en el guión, la puesta en escena y el asesoramiento científico de la famosa película *Viaje cósmico*.

El psicólogo Arón Zalkind, que estaba convencido de que el ser humano podía ser íntegramente remodelado, desde sus hábitos más insignificantes hasta lo más íntimo y esencial de su conciencia, planeó la reproducción humana a gran escala y la reconversión de la pulsión sexual en energía para la construcción del socialismo<sup>46</sup>.

Aleksandr Bogdánov dio un paso más en la idea de una colectivización inmediata y radical al proponer el intercambio comunista de la sangre, llegando a fundar en 1926 el pionero Instituto de Transfusión de Sangre de Moscú. Bogdánov había participado con Lenin en la creación del Partido Bolchevique y era uno de los pocos políticos revolucionarios en los que Lenin —que rebatió su libro de teoría política *Empiriomonismo* (1904–1907)— veía a un posible rival. En 1909, Bogdánov creó en Capri, junto a Gorki y Lunacharski, el grupo Vpered (Adelante), cuyo objetivo era la educación de los obreros —algo que, al igual que los mencheviques, consideraban condición indispensable y previa para la realización del socialismo—; una tesis que, de nuevo, le enfrentaría a Lenin. Bogdánov se convirtió en 1917 en el líder del Proletkult, conjunto de organizaciones con el que los líderes bolcheviques mantenían una relación dual que varió a lo largo de su existencia, pero que, por lo menos hasta 1925, no fue ni apoyado firmemente —aunque recibía fondos del Comisariado Popular de Lunacharski, que era además cuñado de Bogdánov— ni censurado.

En 1921, Bogdánov abandonó el activismo político y cultural para centrarse en sus investigaciones académicas. Era un gran economista y un muy buen escritor de novelas de ciencia ficción —como *Estrella roja*<sup>47</sup> (1908), donde un

ingeniero viaja a un Marte habitado por una sociedad socialista, y su secuela, el *Ingeniero Menii* (1913)— y se le considera el padre de la cibernética por su teoría de la tectología, en la que planteaba ya una avanzada teoría de sistemas. Médico de formación, Bogdánov estaba convencido de que las transfusiones de sangre podían alargar la vida y rejuvenecer a las personas. Así, en 1924 comenzó sus experimentos de transfusión de sangre en busca de la eterna juventud. Entre sus pacientes contaba con la mismísima hermana de Lenin, María Ulianova, quien al parecer experimentó efectivamente una considerable mejoría en su salud; probablemente porque durante su hospitalización descansó y se alimentó correctamente. No sólo se transfería sangre de personas más jóvenes y más sanas a otras enfermas y entradas en años, sino que también se suponía un beneficio recíproco en el intercambio de sangre, por ejemplo, entre una joven estudiante y un intelectual de edad más avanzada. Se trataba de una revolución hematológica, de una proyección de la revolución a la hematología, con un gran terreno por avanzar y grandes posibilidades para la experimentación. El propio Bogdánov participó activamente en sus pruebas con transfusiones. Murió en abril de 1928, al parecer como consecuencia de una transfusión de sangre contaminada.

## **EL PANTEÓN DE LOS CEREBROS**

El cerebro de Mayakovski era enorme —pesaba 1.700 gramos—; el de Gorki, 1.420 y el de Lenin, 1.340.

Lenin murió el 21 de enero de 1924, a los 53 años de edad, tras sufrir varias apoplejías que lo dejaron paralítico, la última de las cuales, a finales de 1922, le obligó a retirarse de la política activa. En un primer momento se pensó en encomendar su cuerpo a Bogdánov para que lo preservara y, en el mejor de los casos, resucitarlo cuando los avances científicos lo permitieran; aunque ese plan fue descartado finalmente.

No obstante, el cerebro de Lenin fue extraído antes de embalsamar su cuerpo y el eminente neurólogo alemán Oskar Vogt, que en una ocasión le había visitado en vida, recibió de las autoridades bolcheviques el encargo de examinarlo con el fin de localizar su genio en las particularidades de sus rasgos neuroanatómicos. Se debatió largo y tendido acerca de la conveniencia de que el cerebro viajara al laboratorio de Vogt, en Alemania, para un estudio detallado, y, aunque en un principio se decidiera que uno de los hemisferios viajase a Alemania mientras el otro permanecía en Moscú como medida de precaución, finalmente, en 1927, se creó el Instituto de Investigación del Cerebro (Instituto Mozga) en un palacete moscovita cercano a la plaza Roja. Así se evitaban comprometidos desplazamientos y el proceso podría controlarse en casa, donde Vogt trabajaría en colaboración con colegas rusos<sup>48</sup>.

La misión del instituto era recoger y analizar los cerebros de las mentes más brillantes del país, en especial el de Lenin. Durante dos años se realizaron miles de biopsias de su cerebro, que fue cortado en infinitas láminas. En su informe oficial de 1929, Vogt argumentó la posible relación entre la excepcional longitud y profusión de las neuronas piramidales de la tercera capa del córtex cerebral del padre de la patria con sus grandes capacidades, con su “pensa-

miento asociativo”, su agudeza y su penetración mental. No obstante, el trabajo de Vogt fue considerado poco satisfactorio por los soviéticos, que buscaban un resultado más espectacular. Tampoco complació a Stálin, quien, al parecer, tenía gran interés en demostrar que cuando Lenin dictó su testamento adverso a Stálin, tras su segunda trombosis, ya había perdido sus capacidades mentales. Posteriormente, el equipo soviético continuaría las investigaciones, aunque nunca se dieron a conocer los resultados de éstas.

Mientras que en las entrañas del instituto se analizaban los órganos verdaderos, en una gran sala abierta al público, el llamado panteón de los cerebros, se exponían réplicas de escayola de los cerebros más ilustres de la Unión Soviética. La sala de exposición, que reunía también impacientes urnas vacías, se cerró en 1929. En el instituto se conservan, entre otros, los cerebros de Andréi Beli, Konstantín Stanislavski, Serguéi Eisenstein, Pávlov, Clara Zetkin y Stálin, a los que en 1989 se sumó, para enriquecer la colección, el de Andréi Sajarov.

Cat. 89 KUZMÁ PETROV-VODKIN  
*Junto al féretro de*  
*Vladimir Lenin, 1924*



Cat. 89

<sup>1</sup> En 1949, Nikolái Punin, crítico de arte y teórico del constructivismo, y último marido de Anna Ajmátova, fue arrestado por actividades antisoviéticas bajo la acusación de formalista. Basándose en confesiones forzadas, se le atribuyeron comentarios hostiles a las obras que el realismo socialista había producido: ¡incluso es posible que dijera que los miles de retratos de Lenin que circulaban por la URSS eran de gusto y calidad dudosos! No es de extrañar pues que, especialmente a partir de los años treinta, los artistas no se mostraran muy creativos a la hora de retratar al padre de la revolución y copiaran las imágenes canónicas, ya bendecidas por la autoridad (lo mismo sucedería con Stalin).

<sup>2</sup> En su texto seminal *¿Qué hacer?* (Madrid, Akal, 1978), de 1902, Lenin presenta propuestas concretas sobre la organización y la estrategia que debe seguir un partido revolucionario. Se trata de un desarrollo de los conceptos de su famoso artículo de 1901 "¿Por dónde empezar?". El título, *¿Qué hacer?*, es un homenaje a la novela homónima de ciencia ficción, escrita por Nikolái Chernishevski en 1862, sobre una sociedad comunitaria utópica, obra que Lenin y los revolucionarios rusos apreciaban enormemente y que recogía la filosofía social de Robert Owen y Charles Fourier. Por un momento pareció que los nuevos herederos del poder y los visionarios de izquierdas podían cooperar en la creación de una sociedad que dejaría de ser utópica.

<sup>3</sup> Tras la revolución, el poder en Rusia siguió concibiéndose en términos personales y religiosos. El culto a Lenin se reforzó a partir del intento de asesinato de agosto de 1918, cuando, según la versión oficial, Fanni Kaplán le disparó, hiriéndole en el hombro y el pulmón izquierdos. Kaplán pertenecía al Partido Socialista Revolucionario, favorable al socialismo agrario pero contrario al marxismo. Nunca ha quedado claro si el atentado respondía a un complot que no convenía airear. Tras el atentado, a Lenin se le comparó con Jesucristo, dispuesto al sacrificio máximo por los suyos. Después de su muerte, Stalin y su corte establecieron claramente una nueva tipología en las representaciones: Lenin, en lo alto, como Dios, señala hacia el futuro y la verdad —Marx eventualmente le cubre las espaldas—. Y ese futuro es Stalin, con un aspecto majestuoso pero menos dinámico, pues es ya presente, está aquí, en la Tierra, retratado más abajo, para cumplir la palabra del padre y para quedarse. Stalin necesitaba legitimizarse, pues era un hijo no reconocido. En su testamento político, Lenin cuestionaba sus capacidades, además de advertir sobre Trotski y de tratar otras cuestiones: "El camarada Stalin, llegado a secretario general, ha concentrado en sus manos un poder inmenso, y no estoy seguro de que siempre sepa utilizarlo con la suficiente prudencia." (V. I. Lenin, carta al Congreso, 22 de diciembre de 1922). "Stalin es demasiado brusco, y este defecto, plenamente tolerable en nuestro medio y en las relaciones entre nosotros, los comunistas, se hace intolerable en el cargo de secretario general. Por eso propongo a los camaradas que piensen la forma de pasar a Stalin a otro puesto y de nombrar para este cargo a otro hombre que se diferencie del camarada Stalin en todos los demás aspectos, sólo por una ventaja, a saber: que sea más tolerante, más leal, más correcto y más atento con los camaradas, menos caprichoso, etc.

Esta circunstancia puede parecer una fútil pequeñez. Pero yo creo que, desde el punto de vista de prevenir la escisión y desde el punto de vista de lo que he escrito antes acerca de las relaciones entre Stalin y Trotski, no es una pequeñez, o se trata de una pequeñez que puede adquirir importancia decisiva." (V. I. Lenin, notas complementarias a la carta, 24 de diciembre de 1922). El testamento circuló en el Comité Central del partido, pero no se hizo público hasta que, en 1956, durante el XX Congreso del PCUS, Nikita Jrushchov denunció el culto a Stalin.

<sup>4</sup> Vladímir Mayakovski, *La chinche*, Vigo, Maldoror Ediciones, p. 17. Edición *online*: www.maldororediciones.eu/pdfs/maldororediciones\_Mayakovski\_chinche.pdf.

<sup>5</sup> Christina Kiaer y Eric Naiman (eds.), *Everyday Life in Early Soviet Russia: Taking the Revolution Inside*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 2006.

<sup>6</sup> Véase Orlando Figes y Boris Kolonitskii, *Interpretar la revolución rusa. El lenguaje y los símbolos de 1917*, Valencia, Biblioteca Nueva, Universitat de València, 2001, p. 196. Incluso la estrella roja, el emblema del Ejército Rojo, tenía connotaciones religiosas muy arraigadas en el folclore de los campesinos. En los materiales de propaganda desarrollados durante la guerra civil se contaba cómo a la bella doncella Pravda (Verdad) le fue robada por Krivda (Falsedad) la estrella roja que tenía en la frente. Así comenzó el reinado de Krivda, que sumió el mundo en la oscuridad y el mal. El Ejército Rojo luchaba para recuperar la estrella, para devolver la libertad a todos los oprimidos.

<sup>7</sup> Forma tradicional de las aleluyas o historietas, muy populares en Rusia, donde una imagen gráfica y un texto (a veces rimado) funcionan unidos. Los temas más representados son escenas religiosas, cuentos, fábulas con moralejas y sátiras sociales y políticas. Los *lubok* son un pozo de conocimiento y de humor popular. Mayakovski y otros artistas lo transformaron en los primeros años revolucionarios en *agit-lubok*.

<sup>8</sup> Durante la guerra civil, diferentes artistas y escritores decoraron las ventanas de la ROSTA, que los bolcheviques habían establecido en Moscú en septiembre de 1918. En un momento de escasez de papel y urgencia propagandística, se idearon grandes carteles-historietas satíricos que se realizaban con la técnica del estarcido y se colocaban a diario sobre dichas ventanas, representando de manera sintética y humorística las noticias del día. Posteriormente, esta práctica se extendería a otras agencias del país; principalmente a las de Petrogrado, Vítebsk y Odesa. Mayakovski realizó un gran número de dibujos para la ROSTA, para los que él mismo componía versos en un lenguaje directo, recurriendo a la jerga coloquial y a los juegos de palabras, con un vocabulario tan colorista como violento; de hecho, Mayakovski fue el responsable del noventa por ciento de los textos. Los protagonistas de las historietas —cada uno con un código de color— eran los bolcheviques (los trabajadores y los soldados rojos) y toda una caterva de enemigos: la guardia (blanca), los burgueses y los capitalistas (vestidos de negro) y las tensiones con los enemigos extranjeros (Polonia, Francia y Alemania). Al cierre de la ROSTA de Moscú, en 1921, se habían realizado más de 1.600 composiciones para sus ventanas, cada una de las cuales se estaría aproximadamente 150 veces.

<sup>9</sup> Una de las tareas más importantes consistía en ponerle "cara" al proletariado, en retratar a la clase trabajadora como motor de la historia mundial y héroe colectivo que había traído la revolución. En 1918, la representación del trabajador ya había quedado definida: casi invariablemente se le representaba como un *kuznets*, un herrero, con martillo, yunque y mandil de cuero, y normalmente con bigote —para acentuar su masculinidad—, falda rusa y botas; en contraposición a los campesinos, que llevaban barba y zapatones. La mujer proletaria aparece más tarde, hacia 1920, como comparsa.

<sup>10</sup> Los principales periódicos, como *Pravda*, *Izvestia*, *Krásnaya Zvezdá* y *Komsomolskaya*, se convirtieron en los órganos oficiales del partido, papel que seguirían ejerciendo hasta el final de la URSS. Durante los años veinte establecieron la nueva cultura pública y durante el régimen de Stalin dominaron el discurso, influyendo en el comportamiento de la gente, contextualizando el día a día de la experiencia soviética e imponiendo una estructura de pensamiento único. Así, escritores y artistas, músicos y cineastas vivieron bajo el terror de la aprobación o las denuncias de *Pravda*. Sin ir más lejos, tras las sucesivas e implacables campañas contra los artistas de vanguardia, los llamados formalistas, estaban la pluma de Andréi Zhdánov y la del propio Stalin, que se aseguraba de verlo todo, de leerlo todo, de censurarlo todo.

<sup>11</sup> Peter Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, es una referencia imprescindible para profundizar en este tema.

<sup>12</sup> Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Nueva York, Oxford University Press, 1989, p. 96.

<sup>13</sup> Miembro del Partido Socialista Revolucionario, Kérenski fue diputado de la Duma en 1912 y, posteriormente, ministro de Justicia y primer ministro del Gobierno provisional tras la Revolución de Febrero de 1917, en la que apoyó decididamente la causa antimonárquica. Tras la toma del poder por parte de los bolcheviques en Octubre, huyó al frente e intentó reconquistar Petrogrado. En 1918 abandonó Rusia e inició un largo peregrinaje por varios países europeos. Finalmente, en 1940, emigró a Estados Unidos, donde fue profesor universitario y publicó varias obras sobre la Revolución rusa.

<sup>14</sup> Véase Richard Taylor, *October*, Londres, BFI, 2002.

<sup>15</sup> Ígor Grabar, "Aktualnie zadachi sovetskoi skulpturi", *Iskusstvo*, 1–2 (1933), p. 155. Citado en el imprescindible ensayo de Christina Lodder, "Lenin's Plan for Monumental Propaganda", en Matthew Cullerne Bown y Brandon Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-party State, 1917–1992*, Manchester, Manchester University Press, 1993, p. 19.

<sup>16</sup> Véase Richard Stites, op. cit. (nota 12), p. 89.

<sup>17</sup> Vladímir Ilich Lenin, *Poľnoe sobranie sochinenii*, 55 vols., 5.ª ed., Moscú, 1970, vol. 40, p. 49. Citado en Michael S. Gorham, "Mastering the Perverse: State-building and Language 'Purification' in Early Soviet Russia", *Slavic Review*, 59-1 (primavera 2000), pp. 133-153. Para otros trabajos de Michael S. Gorham sobre el tema véase *Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia*, DeKalb, Illinois, Northern Illinois University Press, 2003; y "Tongue-tied Writers: The Rabsel'kor Movement and the Voice of the 'New Intelligentsia' in Early Soviet Russia", *Russian Review*, 55-3 (julio 1996), pp. 412-429.

<sup>18</sup> En 1921, horrorizado por la situación del país una vez acabada la guerra civil, tras responsabilizar a los bolcheviques de la muerte de Aleksandr Blok y del trato dispensado a la *intelligentsia* prerrevolucionaria, desesperado ante la política de Lenin, al que considera "una quillotina pensante", y animado por el propio Lenin, Gorki huye a Italia. Años más tarde, y a través de Génri Yágoda, jefe de la Seguridad del Estado (NKVD), Stalin emprende una estrategia de aproximación al escritor, que seguía gozando de gran popularidad en la Rusia soviética. A partir de 1928 consigue que el escritor pase los veranos en la URSS y, en 1931, Gorki regresa triunfalmente para convertirse en el escritor oficial de la Unión Soviética, legitimando así la política de Stalin. Se instala en la lujosa mansión moscovita de un antiguo magnate (actual Museo Gorki), en la calle Málaya Nikítskaya, desde donde se deja utilizar por Stalin, quien lo mantiene semisecuestrado.

<sup>19</sup> Michael S. Gorham, op. cit. (nota 17), p. 149. Para la cita de Viktor Gofman, véase *"Stil, yazik i dialekt"*, *Yazik literaturi: ócherki i etiudi*, Leningrado, 1936, pp. 149–150.

<sup>20</sup> Las dos famosas sátiras de Mijaíl Bulgákov, *Corazón de perro* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999) y *Los huevos fatales* (Madrid, Valdemar, 1990), ambas de 1925, aunque la primera no fue publicada en la URSS hasta 1987, tienen que leerse en este contexto de pensamiento científico-utópico. En *Corazón de perro*, un médico que recuerda a Pávlov —desprecia a la nueva sociedad soviética, que se asoma a su consulta en sus manifestaciones más absurdas, y a su vez cuenta con la protección política que le permite trabajar— implanta en el cerebro de un vaporeado pero amable y reflexivo perro callejero, Sharik, la hipófisis y los órganos sexuales de un delincuente, como parte de sus investigaciones sobre el rejuvenecimiento humano. El perro, lejos de rejuvenecer, se transforma en un ser moralmente repulsivo, que termina por afiliarse al Partido Comunista y consigue ser nombrado "subdirector del subdepartamento de limpieza de animales vagabundos", haciendo que el científico reniegue de su descubrimiento y devuelva al perro a su estado anterior. Bulgákov propone así una fórmula que la censura no habría digerido jamás: animal + delincuente = estúpido comunista. En *Los huevos fatales*, donde la escena se sitúa en un futuro próximo (1929), el profesor Pérsikov, director del Instituto Zoológico de Moscú y experto mundial en batracios, descubre un rayo luminoso capaz de acelerar la reproducción animal. Paralelamente, una peste avícola asola las granjas de Rusia, aniquilando a todas las gallinas. El rayo mágico es la única esperanza de la que dispone el país para recuperarse del desastre, pero una confusión burocrática hace que se incuben huevos de reptiles y que el país esté a punto de ser destruido por una avalancha de monstruos. El destino del progreso de la humanidad está pues en manos de los científicos capaces; es el estupidizado entorno bolchevique el que estropea cualquier aventura del pensamiento.



<sup>21</sup> Véase Orlando Figes, *El baile de Natacha: una historia cultural rusa*, Barcelona, Edhasa, 2006, pp. 535-536.

<sup>22</sup> Pávlov había recibido el premio Nobel en 1904 —es el primer ruso en ser distinguido con este premio— por sus investigaciones sobre el funcionamiento de las glándulas digestivas. Trabajó de forma experimental y controlada con perros, a los que incommunicaba del exterior en el laboratorio conocido como "Las torres del silencio". Sus estudios lo llevaron a interesarse por lo que denominó secreciones psíquicas, es decir, las producidas por las glándulas salivales sin la estimulación directa del alimento. Pávlov advirtió que, en la situación experimental, cuando un perro escuchaba las pisadas de la persona que habitualmente venía a alimentarlo, salivaba antes de que se le ofreciera efectivamente la comida; no obstante, si las pisadas eran de un desconocido, el perro no salivaba. Pávlov alcanzaría fama internacional al trasladar sus investigaciones de reflexología al comportamiento humano.

<sup>23</sup> En febrero de 1920 Lenin puso en marcha un ambicioso plan de electrificación a través de la Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia (Goelro). H. G. Wells, tras entrevistar a Lenin en el Kremlin ese mismo año, comentó que la única utopía en la que Lenin, de pensamiento absolutamente pragmático, seguía creyendo era la utopía de los electricistas.

<sup>24</sup> Para un estudio en detalle de la figura y la relevancia de Gástev, véase el capítulo "Utopian Robotry", en Richard Stites, op. cit. (nota 12), pp. 149-159.

<sup>25</sup> Véase Orlando Figes, op. cit. (nota 21), p. 554.

<sup>26</sup> El ingeniero, mecánico y economista estadounidense Frederick Winslow Taylor propuso un nuevo método de organización del trabajo industrial cuyo fin era aumentar la productividad y evitar el control que el obrero podía tener en los tiempos de producción.

<sup>27</sup> Yevgueni Zamiatin, *Nosotros*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, p. 35.

<sup>28</sup> Lev Trotski, *Literatura y revolución*, Izquierda Revolucionaria, septiembre 2006, p. 159. Edición digital: [www.marxismo.org/files/Leon%20Trosky%20%20Literatura%20y%20revolución.pdf](http://www.marxismo.org/files/Leon%20Trosky%20%20Literatura%20y%20revolución.pdf).

<sup>29</sup> Yuri Olesha, *Envidia*, Barcelona, Acantilado, 2009, pp. 146-147. Para un estudio en detalle de la novela, véase Victor Peppard, *The Poetics of Yury Olesha*, Gainesville, Florida, University of Florida Press, 1989.

<sup>30</sup> Yuri Olesha nació en Ucrania, de padres polacos católicos, en 1899. Pasó su juventud en Odesa, donde participó de la vida literaria de la ciudad relacionándose con Iliá Ilf, los hermanos Yevgueni Petrov (seudónimo de Yevgueni Katáyev) y Valentín Katáyev, Isaak Bábel y Eduard Bagritski, entre otros. Durante la guerra civil sirvió durante un breve periodo de tiempo en el Ejército Rojo. En 1922 se instaló en Moscú. En 1924 escribió *Los tres gordiflones*, una historia infantil que no consiguió publicar, por no ser suficientemente propagandística, hasta 1928, cuando recibió el espaldarazo de Anatoli Lunacharski. *Envidia* fue, sin duda, su obra más conocida en vida. En 1930, el Teatro Stanislavski y el Teatro de Arte de Moscú la llevaron a escena y en 1935 se adaptó un *ballet* con música de Viktor Oranski. Incluso se realizó una ópera (Vladimir Rubín, 1956), así como una película y versiones para la radio y el teatro de marionetas. En 1935, Olesha inició la escritura de un libro de apuntes y memorias, *Ni un día sin una línea*, que fue publicado, póstumamente, en 1965. Murió de un ataque al corazón en mayo de 1960.

<sup>31</sup> A Olesha se le retrata como una persona muy generosa con sus amigos, bastante fantasiosa y descuidada para los aspectos prácticos. Vivía en su propio mundo, a veces bebía demasiado y, convencido de tener un gran talento, llevaba con amargura la falta de reconocimiento público. Katáyev, amigo de Olesha desde su juventud en Odesa, lo convirtió en el protagonista de sus memorias ficticias, *Mi corona de diamante* (1981), donde ofrece una de las mejores descripciones que existen de su original personalidad. En 1934, en vísperas del I Congreso de Escritores Soviéticos, Olesha pronunció un célebre discurso en el que defendió una literatura independiente y el principio de autonomía artística. El escritor no podía sino tratar temas cercanos a su sensibilidad, a su propia experiencia, y no podía borrar sin más un pasado prerrevolucionario; ése era el destino de los escritores de su generación. Marginado, prácticamente alejado de la ficción novelesca, Olesha dedicó los últimos años de su vida al periodismo, a las traducciones y a la adaptación de guiones. Detenido en la Lubianka en 1939, y bajo la presión de la tortura, Isaak Bábel inculpó a Olesha, del que era amigo desde los años inmediatamente posteriores a la revolución en Odesa. Aunque en el juicio posterior se retractó de todas sus declaraciones inculporias, las declaraciones de Bábel que se conservan en los archivos de la Lubianka (véase Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios de la KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, pp. 77-78) aportan información interesante no tanto sobre su opinión de Olesha como de cómo era visto éste por el NKVD:

"La intensa insatisfacción que la creación literaria causaba en Olseha, el fracaso de sus constantes intentos por crear algo nuevo, le empujó a un estado de desolación. Quizás hoy en día sea el representante que mejor caracteriza a los escritores bohemios desorientados y desesperados... Sus constantes declamaciones en las tabernas representaban una agitación activa contra la línea literaria oficial, que empujaba a escritores como él a vegetar y a hacer aspavientos.

Los escándalos se sucedían y, en cierto modo, Olesha parecía seguir los pasos de Yesenin. Insultaba públicamente a los representantes de la literatura soviética: ¡Me habéis robado mi dinero! Os aprovecháis de mi dinero, robáis mi éxito, me arrebatáis lectores. Sólo os pido una cosa: ¡que se me otorgue el derecho a la desesperación!. Ésta era su idea predilecta. Olesha hizo de su lucha por el derecho a la desesperación su bandera literaria".

<sup>32</sup> Yuri Olesha, op. cit. (nota 29), p. 9.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>35</sup> Como observaría Walter Benjamin en su *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>36</sup> Yuri Olesha, op. cit. (nota 29), p. 148.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 61-63.

<sup>38</sup> *Ibidem*, pp. 122-124.

<sup>39</sup> Ben Lewis, *Hammer and Tickle: A History of Communism Told through Communist Jokes*, Phoenix, Arizona, Orion Books, 2009. El título, *Martillo y cosquillas: una historia del comunismo contada a través de los chistes comunistas*, recoge, en inglés, un juego de palabras entre hoz y martillo (*hammer*: martillo y *sicle*: hoz).

<sup>40</sup> Iliá Erenburg publicó *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito y sus discípulos* (Madrid, Akal, 1994) en 1921.

<sup>41</sup> Iliá Erenburg, *Gentes, años, vida. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 39.

<sup>42</sup> Véase Bernice Glatzer Rosenthal (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1977, p. 196 y ss.; y Boris Groys y Michael Hagemester (eds.), *Die Neue Menschheit: Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Fráncfort, Surhkamp Verlag, 2005.

<sup>43</sup> En este sentido es muy importante la exposición *El cosmos de la Vanguardia Rusa. Arte y exploración espacial, 1900-1930*, comisariada por John E. Bowlit, Nicoletta Misler y María Tsantsanoglou (Santander, Fundación Botín, 24 junio-19 septiembre 2010), así como su catálogo.

<sup>44</sup> Véase N. P. Peterson y V. A. Kozhénikov (eds.), *Filosofía óbshchago dela: stati, misli i pisma Nikolaya Fiódorovicha Fiódorova*, 1906 y 1913. Recopilación en dos volúmenes de los principales trabajos de Fiódorov publicada después de su muerte.

<sup>45</sup> Véase Boris Groys y Michael Hagemester (eds.), op. cit. (nota 42).

<sup>46</sup> Meyerhold y Lissitzky planificaron una producción, que nunca se llevó a cabo, de la pieza de Serguéi Tretiakov *Quiero un hijo*, en la que el objeto a producir era el Hombre Nuevo.

<sup>47</sup> En *Estrella roja*, Bogdánov predice futuros descubrimientos tecnológicos como la fusión atómica —con la que se mueve la nave espacial marciana—, la computación —las fábricas están "informativamente conectadas" para intercambiar datos de productividad—, el video-teléfono o el cine en tres dimensiones.

<sup>48</sup> La historia es todavía más novelesca, pues en la fundación del instituto participó un famoso neurólogo de Leningrado, Vladímir Béttere, que murió en circunstancias sospechosas: al parecer, tan sólo dos días antes de su muerte había tratado por un problema neurológico a Stalin y le había diagnosticado un trastorno paranoide.



Cat. 92  
LIUBOV POPOVA Retrato, 1916



Cat. 15  
MARC CHAGALL El violinista, 1917



Cat. 117

VARVARA STEPÁNOVA *Cinco figuras sobre blanco*, 1920



Cat. 99  
ALEKSANDR RÓDCHENKO *Composición sin objeto*, 1918



Cat. 98  
ALEKSANDR RÓDCHENKO *Composición*, 1918



Cat. 33  
VASILI KANDINSKY *DeI sur*, 1917





# LA EXPERIMENTACIÓN DE LOS VJUTEMAS

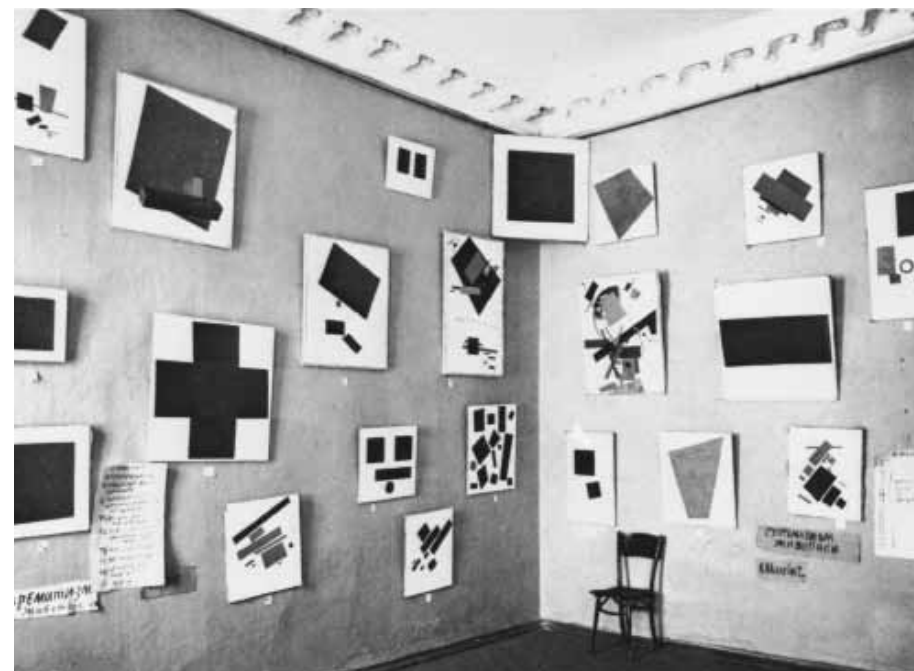
En la década de 1920, los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica de Moscú, o Vjutemas, fueron un importante centro de experimentación e innovación radical en materia de educación artística, donde se formuló el concepto moderno de diseño y se desarrollaron programas innovadores para la formación de artistas y diseñadores<sup>1</sup>. Valiéndose de las últimas exploraciones de la vanguardia abstracta, en especial de la pintura suprematista de Kazimir Malévich y del trabajo con materiales y la escultura construida de Vladímír Tatlin, los Vjutemas forjaron un estilo nuevo que abarcaba tanto las artes plásticas como los objetos y ambientes cotidianos. En primera línea del movimiento se situaban creadores tan innovadores como El Lissitzky, Antón Lavinski, Konstantín Mélnikov, Liubov Popova, Aleksandr Ródchenko, Aleksandr Vesnín y el propio Tatlin. Para ellos, y para muchos otros, los Vjutemas representaban “una de las más gloriosas revoluciones [...] en la antigua Academia rusa”<sup>2</sup>. Aunque los Vjutemas gozaban de menor celebridad, la importancia de sus experimentos en el campo del diseño y de sus radicales innovaciones pedagógicas es equiparable a la de la Bauhaus<sup>3</sup>.

Instaurados por decreto de Lenin el 29 de noviembre de 1920, los Vjutemas fueron concebidos como “una institución pedagógica especializada en la formación artística y técnica avanzada, creada con el fin de preparar a maestros artistas altamente cualificados para la industria, así como instructores y directores de enseñanzas profesionales y técnicas”<sup>4</sup>. Los alumnos gozaban de la condición de militares —que llevaba aparejada beneficios de racionamiento— y los talleres estaban sometidos a la autoridad del Comisariado Popular de Instrucción (Narkomprós) y de los organismos gubernamentales responsables de la economía y de los trabajos forzados.

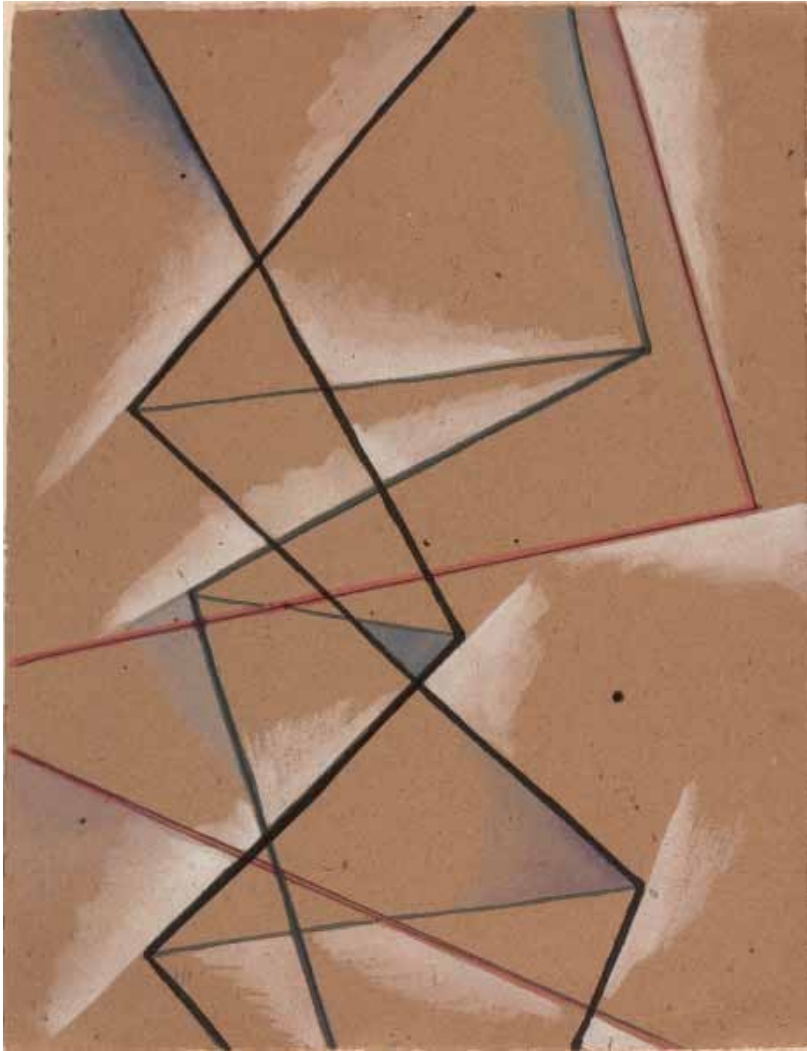
Los Vjutemas reemplazaron a los Talleres Artísticos Libres (Svomas), de los que heredaron tanto los locales como el personal y el equipamiento. En algunos aspectos, los Vjutemas supusieron una reacción contra la libertad anárquica de los Svomas, organizados a finales de 1918<sup>5</sup> con la misión de “dar a cada alumno la ocasión de desarrollar su individualidad en la dirección que él mismo escoja”<sup>6</sup>, por lo que dieron cabida a todas las tendencias, desde el

*Pinturas suprematista de Kazimir Malévich en la Última Exposición Futurista de Pinturas*  
0.10, enero de 1916  
Colección particular

VLADÍMIR TATLIN  
*Contrarrelieve en ángulo*,  
1915  
Hierro, cobre, madera y cables, 71 x 118 cm  
Museo Estatal Ruso,  
San Petersburgo







Cat. 93

Cat. 93 LIUBOV POPOVA  
*Composición, 1921*

Cat. 94 LIUBOV POPOVA  
*Construcción dinámica-  
espacial, 1921*



Cat. 94



Segunda Exposición Obmoju con las construcciones colgantes de Ródchenko y las obras de otros miembros del Grupo de Trabajo de los Constructivistas. Moscú, 1921  
Archivo A. Ródchenko y V. Stepánova, Moscú

academicismo hasta el futurismo. Mientras algunos Svomas siguieron pautas más o menos tradicionales, en otros, de carácter más innovador —como los de Tatlin, Malévich y Vasili Kandinsky—, se enseñaba a los alumnos la relatividad de los estilos y el papel que los distintos elementos artísticos desempeñan en el proceso creativo<sup>7</sup>. La libertad y pluralidad de enfoques ejemplificaba los ideales creativos de la vanguardia y sus aspiraciones de liberar el arte de toda clase de controles y condicionamientos prerrevolucionarios, reflejando al mismo tiempo la fase inicial, idealista y eufórica, de la revolución: aquellos días de libertad embriagadora, bajo el nuevo régimen, cuando el futuro parecía brindar posibilidades infinitas y la utopía se presentaba a la vuelta de la esquina.

En contraste, los Vjutesmas reflejaban la decisión por parte de la vanguardia de contribuir de forma práctica a la creación de la nueva sociedad, convirtiéndose en “moldeadora de la conciencia social y organizadora responsable de nuestra entera cotidianeidad”<sup>8</sup> y haciendo plenamente suyos los conceptos de “el arte a la vida” y de “el arte es uno con la producción”<sup>9</sup>. Esta nueva actitud había surgido durante la guerra civil, cuando los bolcheviques, dedicados por completo a la contienda, dejaron los asuntos artísticos en manos de los artistas que les apoyaban, lo cual básicamente quería decir la vanguardia. Las figuras creativas que antes se habían opuesto al control gubernamental formaron entonces la columna vertebral de la Sección de Artes Plásticas (Izo) del Narkomprós, nacionalizando colecciones de arte, adquiriendo obras y reestructurando la educación artística para desplegar la nueva cultura revolucionaria<sup>10</sup>. Así, bajo los auspicios de la Izo, teóricos y practicantes desarrollaron la idea de que el arte debía implicarse en las manufacturas industriales; la Subsección de Arte y Producción de la Izo se creó en agosto de 1918. El amplio concepto de “arte de producción” abarcaba desde las nociones más convencionales del arte aplicado hasta los planteamientos más radicales e innovadores de los constructivistas, surgidos como grupo en el invierno de 1920-1921<sup>11</sup>. Mientras teóricos como Ósip Brik y Alekséi Gan, que sostenían que el arte debía fundirse con la producción, fueron conocidos como productivistas, los artistas que eligieron ese camino en 1921 se denominaron a sí mismos constructivistas.

Cat. 205 NIKOLÁI PUNIN  
Primer ciclo de conferencias de los cursillos para los profesores de dibujo, 1920



Cat. 205

En gran medida los Vjutesmas fueron el espacio donde los constructivistas desarrollaron y pusieron en práctica sus ideas. Inspirados por la *Maqueta de un Monumento a la III Internacional* (1920) de Tatlin, que combinaba “formas puramente artísticas con intenciones utilitarias”, y galvanizados por su llamamiento a los artistas a “tomar el control de las formas que se encuentran en la vida cotidiana”<sup>12</sup>, los constructivistas se unieron formalmente en marzo de 1921. Fueron los propios miembros del nuevo grupo los que acuñaron el término constructivista para designar su nuevo enfoque, que aunaba una fuerte adhesión a la forma artística con una lealtad igualmente firme al materialismo marxista. Los constructivistas rechazaban el arte como mercancía burguesa. En su lugar abogaban por lo que denominaban “producción intelectual”, que llevaba implícita la experimentación artística, o “trabajo de laboratorio”, concebida no como fin en sí mismo sino como investigación orientada a diseñar artículos de uso cotidiano para su producción en serie, colaborando así en la creación de un nuevo entorno socialista. El grupo basaba su actividad en tres principios: tectónica —el uso funcional, social y políticamente adecuado del material industrial en un contexto comunista—, construcción —la organización de dicho material para cumplir una función específica— y factura —la manipulación correcta del material—<sup>13</sup>. En mayo de 1921 hicieron públicos sus nuevos principios exponiendo en Moscú una serie de construcciones abiertas, incluida la *Elipse* de Ródchenko: el resultado de recortar formas concéntricas dentro de una chapa de madera y de rotar después las piezas, encajándolas unas en otras, para formar una estructura tridimensional que colgaba del techo. En diciembre de ese mismo año, las ideas del grupo —del que formaban parte Ródchenko, Popova, Vesnín, Lavinski, Gustavs Klucis y Varvara Stepánova— ya habían logrado cierta difusión.

Para los constructivistas, elaborar sus principios en el marco de los Vjutesmas era una valiosa preparación para el trabajo real en las fábricas, algo que en 1921 no pasaba de ser un sueño, ya que eran pocas las empresas industriales que seguían en funcionamiento; la producción manufacturada había disminuido hasta prácticamente la décima parte de la de 1914. Aun así, las aspiraciones constructivistas encajaban con la política bolchevique, encarnada por la

Cat. 210 KORNELI ZELINSKI,  
ALEKSÉI CHICHERIN y  
ELLÍ-KARL SELVINSKI  
*El cambio de todos: poetas*  
*constructivistas, 1924*



Cat. 210

Nueva Política Económica (NEP), que se proponía resucitar la economía del país, restaurar su base industrial y mejorar la calidad de la manufacturación, objetivo con el cual el régimen soviético promovió con entusiasmo el arte de la producción. A pesar de ello, la redefinición radical del arte que proponían los constructivistas y su empleo de la geometría, junto con su rechazo del arte aplicado, la ornamentación y demás planteamientos tradicionales, no llegaron a conquistar nunca el favor oficial. De ahí que a mediados de los años veinte los constructivistas solieran definirse como productivistas, para restarle importancia a su compromiso con la estética vanguardista y congraciarse así con el Gobierno y sus objetivos industriales.

No debe sorprendernos que los Vjutemas evolucionaran continuamente durante los años veinte, impulsados por la experiencia práctica, los avances teóricos y las exigencias políticas. Su primera etapa, la comprendida entre los años 1920 y 1923, fue un periodo de exploración y experimentación en el que los programas de estudios fueron modificados una y otra vez; aunque Popova probablemente exagerase al decir que cambiaban cada mes<sup>14</sup>. La segunda etapa, la comprendida entre 1923 y 1926, fue de consolidación. Se revisaron los programas docentes, de acuerdo con la reforma gubernamental de la educación superior de 1923, y se constituyeron talleres de producción para realizar encargos de empresas externas y establecer vínculos más específicos con la industria; al parecer, con independencia de la facultad para proporcionar experiencia práctica a los estudiantes en el empleo de maquinaria.

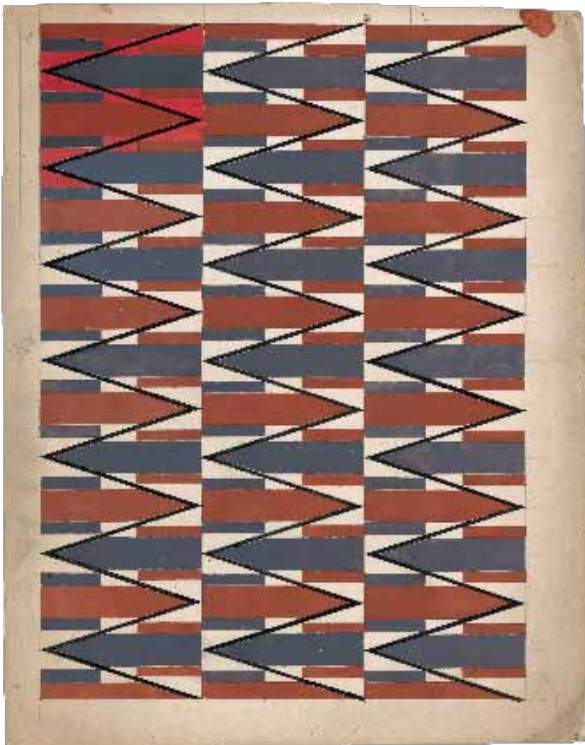
Pieza fundamental de los Vjutemas durante toda su existencia, y una de sus grandes innovaciones, fue su Curso Básico, que ofrecía un claro paralelismo con el igualmente experimental *Vorkurs*, o Curso Preparatorio, de la Bauhaus. El Curso Básico, destinado a dar al nuevo alumno “los conocimientos y competencias de técnicas artísticas que son comunes a todas las artes plásticas”<sup>15</sup>, pretendía asegurar “una buena instrucción general, artística y práctica, científica, teórica, social y política, y suministrar un sistema de conocimiento esencial para las facultades especializadas”<sup>16</sup>. Además de las clases estrictamente relacionadas con el arte, que versaban sobre los componentes de la

forma artística y los fundamentos de las relaciones espaciales, los estudiantes recibían instrucción en un amplio abanico de materias: geometría, química, física, matemáticas, teoría del color, una lengua extranjera, historia del arte y formación militar. Tras el año dedicado al Curso Básico, los alumnos dedicaban otros tres a la especialización en una de las siete facultades existentes: Pintura, Escultura, Textil, Cerámica, Arquitectura, Carpintería y Metalurgia. Aunque en 1923 el Curso Básico se amplió a dos años, en 1926 volvió a reducirse a uno y en 1929 a un solo trimestre. A pesar de estos cambios, desde 1923 los estudios en los Vjutemas se prolongaban durante cinco años, estando reservado el último semestre a la realización de un proyecto de grado.

El Curso Básico era un intento de establecer un método sistemático y objetivo para inculcar la comprensión de los elementos del arte —por separado y en sus interrelaciones— como base esencial para la acción de síntesis requerida en la posterior especialización. Asimismo reflejaba tanto las investigaciones de los fundamentos de la obra de arte que los artistas de vanguardia habían llevado a cabo en la pintura durante el decenio anterior como la prolongación y sistematización de ese proceso de análisis en el Instituto de Cultura Artística (Injuk) creado en Moscú por Kandinsky en 1920. Fue por esa vía por la que el lenguaje abstracto del suprematismo influyó en la enseñanza de los Vjutemas, aunque pocos suprematistas trabajaron en ellos y el propio Malévich se trasladara a Vítebsk, de noviembre de 1919 a 1923, para dirigir el grupo Unovis (Instauradores del Nuevo Arte), donde exploraría el potencial del suprematismo en los ámbitos del diseño y la arquitectura.

En sus inicios, el Curso Básico comprendía cinco disciplinas diferenciadas, todas ellas derivadas de la pintura y centradas en las propiedades del color, su relación con la forma y el plano y sus cualidades constructivas; las impartían Popova, Aleksandr Osmiorkin, Guermán Fiódorov, Aleksandr Drevin, Iván Kliun y Ródchenko<sup>17</sup>. Más tarde el contenido de las disciplinas se aumentó, para hacer mayor hincapié en la forma tridimensional, a la vez que se reducía su número a cuatro: Construcción Cromática, impartida por Popova y Vesnín<sup>18</sup>; Construcción Espacial, por los arquitectos Nikolái Dokucháyev, Vladímir Krinski y Nikolái Ladovski;





Cat. 118

Cat. 118 VARVARA STEPÁNOVA  
*Dibujo para estampado*  
(marrón, gris), 1924

Cat. 119 VARVARA STEPÁNOVA  
*Dibujo para estampado*  
(fondo naranja), 1924

Cat. 165 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Varvara Stepánova en su*  
*estudio*, 1924

Estos diseños de Stepánova constituyen un perfecto ejemplo del etos constructivista. Aunque Stepánova formara parte del profesorado, la Facultad de Textil de los Vjutesmas no siempre compartió su aproximación geométrica al diseño textil.



Cat. 119

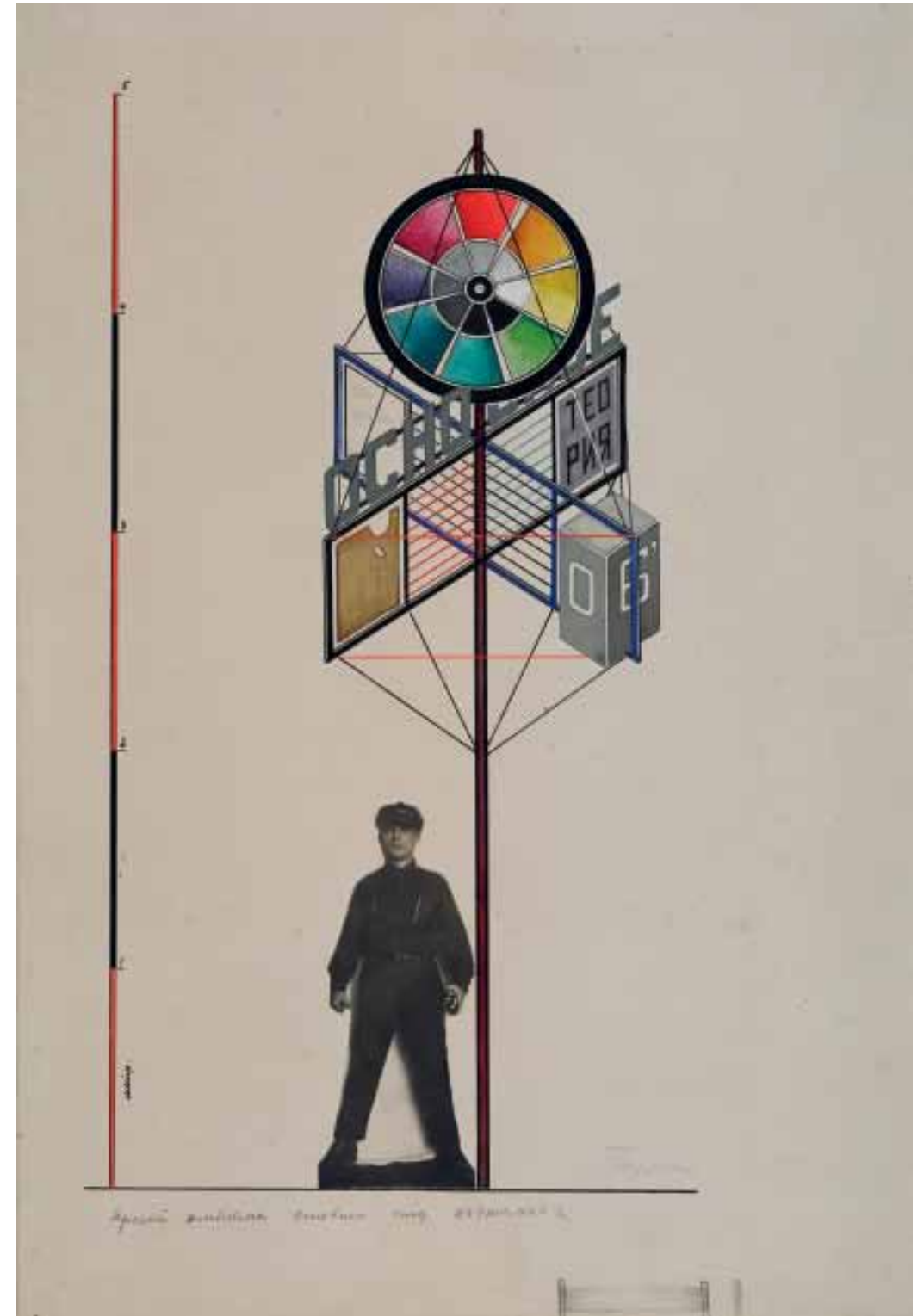


Cat. 165

GUSTAVS KLUCIS  
*Osnovnoye*, 1924-1926  
 Boceto de poste indicador  
 a la entrada de la *Exposición de Obras de Estudiantes del Curso Básico de los Vjutesmas*  
 Fotomontaje con acuarela,  
 gouache, tinta china  
 y recortes fotográficos  
 sobre papel, 36,2 x 25,3 cm  
 Museo Nacional de Arte  
 de Letonia, Riga

Construcción Gráfica, a cargo de Ródchenko, Víktor Kiselev e Iván Efímov; y Construcción Volumétrica, a cargo de Lavinski<sup>19</sup>. El objetivo era que “se amplificasen y aclarasen unas a otras, resolviendo una tarea compositiva general con los medios formales específicos de cada disciplina”<sup>20</sup>. En 1923 las disciplinas ya se habían organizado en tres *kontsenry*, o focos de estudio: Plano y Color, que hacía referencia a la pintura y la gráfica; Volumen y Espacio, centrada en la escultura; y Espacio y Volumen, relativa a la arquitectura. Durante el primer año los alumnos estudiaban en todos los *kontsenry*, mientras que en el segundo lo hacían únicamente en el *kontsentr* relacionado con la especialización elegida. Así, los alumnos de pintura, gráfica y textil estudiaban en el *kontsentr* de Plano y Color; y los de metal, madera, escultura y cerámica, en el de Volumen y Espacio; y los de arquitectura, en el de Espacio y Volumen<sup>21</sup>.

Aunque inicialmente la enseñanza tenía un fuerte carácter abstracto en todos los *kontsenry*, conforme avanzó la década de 1920 cada vez fue mayor la presencia de modos de representación más realistas. A pesar de ello, el Curso Básico siguió proporcionando a sus alumnos un conocimiento fundamental de la forma artística, los materiales y la composición que se podía aplicar al proceso creativo con independencia de cualesquiera intenciones figurativas. En el *kontsentr* de Plano y Color, dirigido por pintores más tradicionales, como Konstantín Istomin y Vladímir Jrajovski, los estudios se centraban en el color como elemento organizativo independiente, analizando sus cualidades —saturación, intensidad, textura, etc.— y su relación con otros elementos artísticos, como la línea, el plano, la masa y el volumen<sup>22</sup>. Análogamente, en el *kontsentr* de Gráfica, bajo la égida de Vladímir Favorski, los estudiantes se centraban en los elementos gráficos esenciales —el punto, la línea y el plano— y en las técnicas de representación del volumen y la masa mediante diferentes medios. Algunas de las tareas requeridas eran mostrar la estructura de un objeto extenso y estudiar la distribución de la masa a lo largo de sus ejes, o mostrar volúmenes y representar el espacio sobre un plano bidimensional con ayuda de la perspectiva y el escorzo<sup>23</sup>. En el *kontsentr* de Volumen y Espacio los alumnos exploraban la estructura del volumen, las interrelaciones entre cuerpos tridimensionales y su ritmo y dinamismo, pasando de cuerpos geométri-



*Ejercicios de composición volumétrica y frontal de los estudiantes del konsentr de Espacio y Volumen del Curso Básico de los Vjutemas*  
Colección particular

cos sencillos a formas más complejas que, finalmente, incluían las figurativas<sup>24</sup>. La excepción a esa tendencia general hacia el realismo fue el *konsentr* de Espacio y Volumen, dirigido por Ladovski, Krinski y Dokucháyev, que mantuvo su fuerte adhesión al método analítico y a los principios estéticos modernos. Centrándose en la definición del espacio y sus posibles transformaciones, sus alumnos estudiaban problemas como la composición frontal, la composición volumétrica, el ritmo en el espacio o la profundidad espacial.

Las facultades más innovadoras de los Vjutemas sin duda fueron las de Arquitectura, Carpintería y Metalurgia. De ellas, la menos vanguardista fue probablemente la segunda, a pesar de tener como profesores a Klucis y Lavinski. Su propósito era producir diseños para la industria rusa de la madera, objetivo para el cual se centraba en la enseñanza de la organización de interiores y la normalización y el diseño de mobiliario y equipamiento; por ejemplo, aparatos de luz para clubes obreros, bibliotecas, residencias y distintos medios de transporte. Uno de sus proyectos más celebres fue el realizado por Lavinski para la Sala de Lectura Rural de la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de 1925, que combinaba técnicas de construcción tradicionales con los nuevos principios del diseño y una nítida geometría.



La Facultad de Metalurgia fue dirigida desde 1922 por Ródchenko, quien la convirtió en una importante palestra para la puesta en práctica de principios constructivistas y la formación del nuevo artista-ingeniero, o artista-constructor, que debía reunir capacidad artística y conocimientos técnicos. El objetivo era idear artículos producidos en serie que se distinguieran “por su adecuación a la función, su resistencia y su belleza”<sup>25</sup>. Con tal fin, los alumnos adquirirían conocimientos teóricos y prácticos del trabajo con metal, incluidas sus propiedades fisicoquímicas y procesos específicos, al tiempo que aprendían dibujo técnico y adquirirían conocimientos básicos de economía y contabilidad. En correspondencia con los principios constructivistas de tectónica, construcción y factura, la vertiente artística del curso consistía en analizar la función de un objeto, en articular una forma y en tratar correctamente una superficie. Ródchenko subrayaba la condición fundamental de la estandarización y la economía, tanto en el diseño



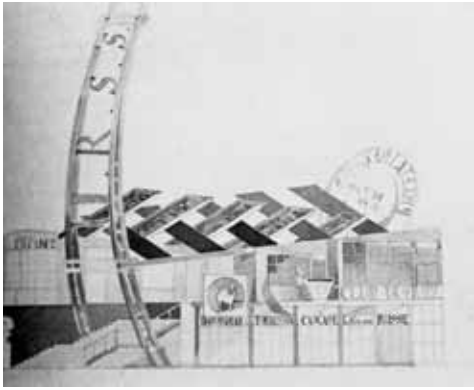
*Antón Lavinski construyendo, con estudiantes de la Facultad de Carpintería, el modelo de Sala de Lectura Rural para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925*



como en la fabricación; principios que ya resultaban patentes en el mobiliario de madera diseñado para el Club Obrero presentado en la mencionada exposición de París en 1925, compuesto a base de combinaciones estrictamente rectilíneas de formas geométricas euclidianas y pintado en cuatro colores —blanco, rojo, gris y negro—, solos o combinados, para reforzar su significado ideológico. Los modelos ocupaban poco espacio y muchos de ellos, como el biombo, eran plegables. Las sillas constaban de tres elementos verticales —dos varas delante y una tabla más ancha detrás— unidos entre sí a tres alturas: arriba por la forma semicircular abierta, a la altura del asiento por un plano semicircular compacto de madera y en la parte inferior por tres travesaños normalizados. Productos como este, que representaban la aplicación de los principios constructivistas, supusieron la cota más alta de la influencia constructivista en los Vjutemas. Aunque Ródchenko conservó su cargo al frente de la nueva facultad creada en 1926–1927 como consecuencia de la fusión de las facultades de Carpintería y Metalurgia, la estética constructivista se diluyó gradualmente y la estructura de los muebles se tornó menos esquelética, más tradicional.

Aunque el dominio constructivista fue más reducido en la Facultad de Arquitectura, su cuerpo docente representaba algunos de los enfoques más innovadores del diseño, a despecho del Taller Académico que dirigían Iván Zholtovski y Alekséi Schúsev, basado en pautas más tradicionales. Así, los racionalistas Ladovski, Krinski y Dokucháyev forjaron un método “psicotécnico” que ponía de relieve las cualidades abstractas de la forma y el espacio arquitectónicos y los alumnos realizaban tareas abstractas vinculadas con el espacio y el volumen e investigaban propiedades como “el peso, la densidad, la masa, la finitud y la infinitud, la estabilidad o la dinámica”<sup>26</sup>. El grupo racionalista constituyó la Asociación de Nuevos Arquitectos (*Asnova*), cuyos principios fueron difundidos a partir de 1926 por la revista *Izvestia Asnova*, diseñada por Lissitzky<sup>27</sup>.

Adoptando un enfoque más pragmático, Iliá Gólosov y Mélnikov expresaron su fe en la imaginación y la intuición creativa en la Nueva Academia, estudio fundado expresamente en 1922 para “reconciliar los elementos del sistema tradicional de formación arquitectónica con los métodos de enseñanza más modernos”<sup>28</sup>.



KONSTANTÍN MÉLNIKOV  
*Pabellón ruso de la*  
Exposición Internacional  
de Artes Decorativas e  
Industriales Modernas  
*de París, 1925*  
Alzado de la primera  
variante propuesta  
al comité  
Archivo de la familia  
Mélnikov

ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*El Club Obrero para la*  
Exposición Internacional  
de Artes Decorativas e  
Industriales Modernas  
*de París, 1925*  
Archivo A. Ródchenko  
y V. Stepánova, Moscú

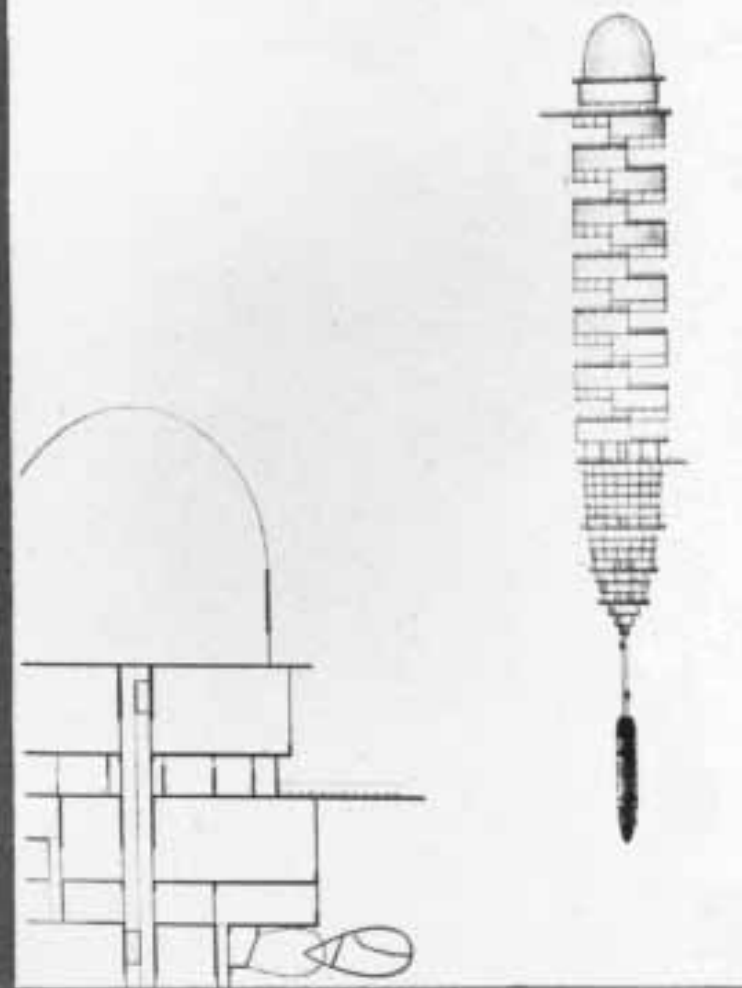
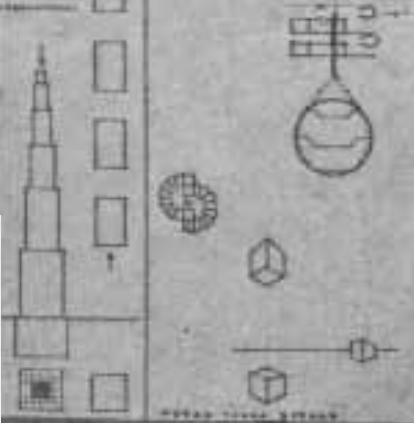
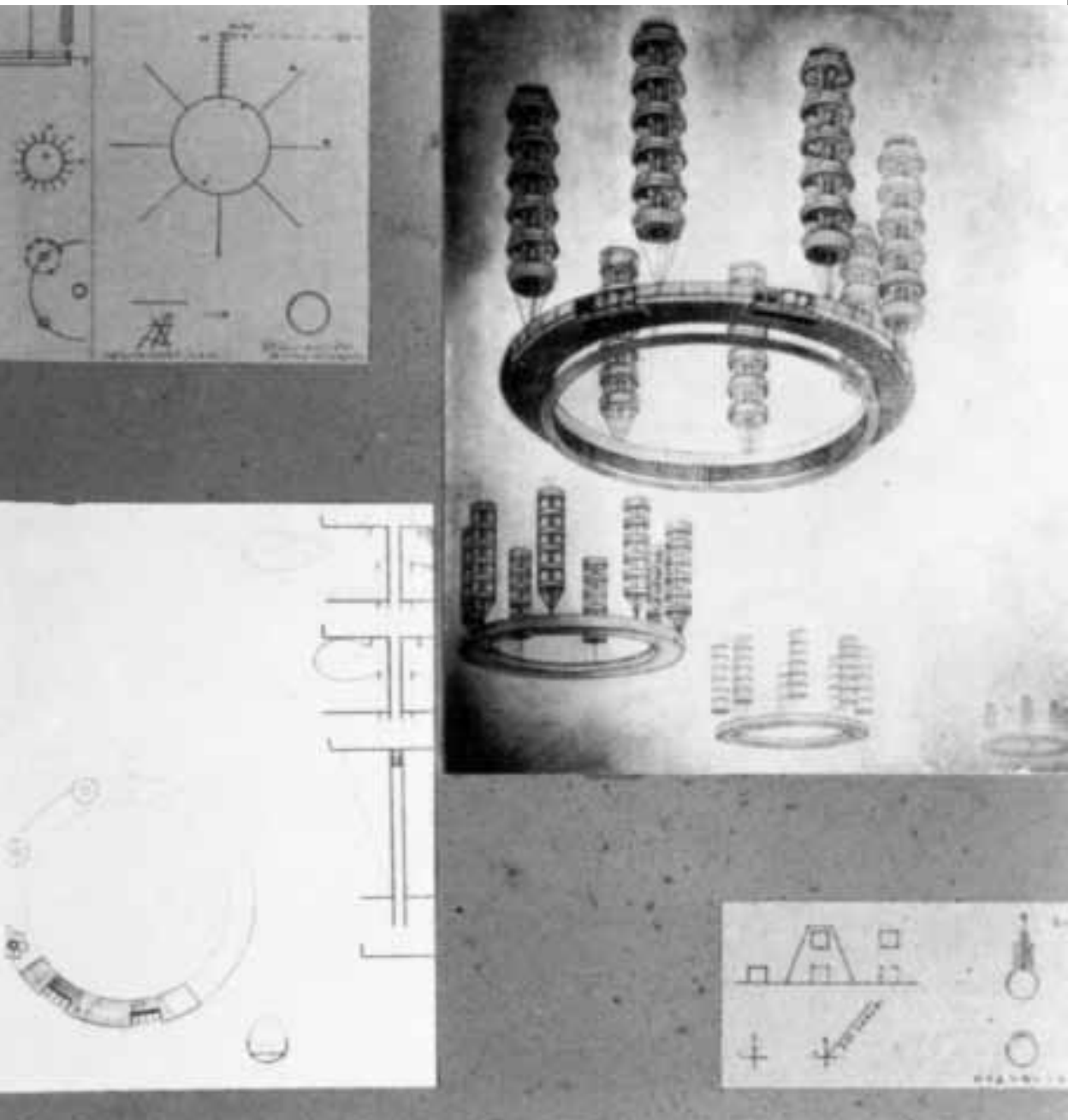


El proyecto de Mélnikov para el pabellón ruso de la mencionada exposición parisina de 1925 cosechó elogios entusiastas por su sorprendente y novedosa forma y su inteligente articulación del espacio, que maximizaba el recorrido por el interior del pequeño edificio extendiendo una dimensión horizontal hasta su máxima longitud y elevando una esquina hasta la altura máxima<sup>29</sup>.

La sección arquitectónica constructivista de los Vjutesmas, dirigida por Vesnín y Moiséi Guíznburg, siguió el ejemplo de los artistas constructivistas, resistiéndose al atractivo de la forma para recalcar la importancia de la función, en todas sus manifestaciones —sociales, políticas, técnicas y prácticas—, y de un método de diseño holístico que definiera el flujo espacial en términos de espacios funcionales<sup>30</sup>. Entre los proyectos de grado de los alumnos merecen especial mención la impresionante Ciudad Aérea (1927) de Gueorgui Krútikov y el Instituto Lenin de Bibliotecología (1927) de Iván Leoníдов, en el que los espacios funcionales adoptaban distintas figuras espaciales dentro de una organización abierta y dinámica que recordaba las composiciones suprematistas de Malévich, redefiniendo así “el concepto mismo del espacio público y de la ciudad”<sup>31</sup>.

Pero estos diseños no contribuyeron a mejorar la imagen de los Vjutesmas a los ojos del poder. Al contrario, en la conferencia nacional sobre educación industrial celebrada en septiembre de 1927 los Vjutesmas fueron objeto de duras críticas y en la reorganización subsiguiente fueron retirados del control del Narkomprós y pasaron a denominarse Instituto Superior Estatal de Arte y Técnica (Vjutein). El 30 de marzo de 1930, tras una nueva reorganización, el Vjutein fue disuelto. Departamentos como los de Gráfica y Textil formaron la base de instituciones separadas: el Instituto Poligráfico de Moscú y el Instituto Textil de Moscú. La Facultad de Arquitectura de la Escuela Superior Técnica de Moscú acogió a muchos de los arquitectos, algunos de los cuales, como Vesnín y Guíznburg, habían trabajado en dichas instituciones prácticamente durante toda la década de 1920. Por su parte, otros docentes, como Lissitzky, Ródchenko y Klucis, abandonaron la enseñanza y se implicaron más a fondo en el fotomontaje y la propaganda.





GUEORGUI KRÚTIKOV  
*La ciudad volante*, 1927  
 Proyecto con diploma de  
 los Vjutemas  
 Museo Estatal de Arquitectura  
 Schúsev, Moscú



<sup>1</sup> Estas actividades, no obstante, no contribuyeron a mejorar la imagen de los Vjutemas ante los ojos del poder. Al contrario, en la conferencia nacional sobre educación industrial celebrada en septiembre de 1927 los Vjutemas fueron objeto de duras críticas y en la reorganización subsiguiente fueron retirados del control del Narkomprós y pasaron a denominarse Instituto Superior de Arte y Técnica (Vjutein). El 30 de marzo de 1930, tras una nueva reorganización, el Vjutein fue disuelto. Departamentos como los de Gráfica y Textil formaron la base de instituciones separadas: el Instituto Poligráfico de Moscú y el Instituto Textil de Moscú. La Facultad de Arquitectura de la Escuela Superior Técnica de Moscú acogió a muchos de los arquitectos, algunos de los cuales, como Vesnín y Guínzburg, habían trabajado en dichas instituciones prácticamente durante toda la década de 1920. Por su parte, otros docentes, como Lissitzky, Ródchenko y Klucis, abandonaron la enseñanza y se implicaron más a fondo en el fotomontaje y la propaganda. Para un estudio detallado de los Vjutemas, véase Selim O. Khan-Magomedov, *Vkhutemas: Moscou 1920–1930*, 2 vols., París, Éditions du Regard, 1990.

<sup>2</sup> Véase Ulen (seudónimo de El Lissitzky), "Die Ausstellungen in Russland", *Veshchi'/Gegenstand/Objet*, 1-2 (febrero-marzo 1922), p. 19. Traducción al inglés de Kestutis Paul Zygas en "The Exhibitions in Russia", *Oppositions*, 5 (otoño 1976), p. 127.

<sup>3</sup> Para una comparación de las dos instituciones, véase J. Shedlij, "Baujauz i Vjutemas. Óbshchie chertí pedagogicheskoi programmi", en *Vzaimo-sviazi rússkogo i sovétskogo iskusstva i nemetskoj judózhestvennoi kulturi*, Moscú, 1980, pp. 133-156; y Alexander W. Stepanow, "Das Bauhaus und die WCHUTEMAS: Über methodologische Analogien im Lehrsystem", *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, 29-5/6 (1983), p. 48.

<sup>4</sup> "Dekret Soveta Narodnij Komissárov o Vísshij Gosudárstvennij Judózhestvenno-tejnícheskij Masterskij", *Izvestia VTsIK*, 25 de diciembre de 1920.

<sup>5</sup> "Reorganizatsia judózhestvennij zavedeni v Moskvé", *Izvestia VTsIK*, 7 de septiembre de 1918. Véase también Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1983, pp. 109 y ss.

<sup>6</sup> Véase *Afisha pérvij Gosudárstvennij Svobódnij Judózhestvennij Masterskij*, cartel, Moscú, 1918.

<sup>7</sup> Véase Vasili Kandinsky, "Masterskaya Kandínskogo: tézisi prepodavania", RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 680, opus 1, ed. jr. 845, list 351-2.

<sup>8</sup> Véase Yevgueni Ravdel, "Otchot", mecanograma, RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, 1921, fond 681, opus 2, ed. jr. 47, list 37.

<sup>9</sup> Ulen, op. cit. (nota 2).

<sup>10</sup> Véase Anatoli Lunacharski, "Lozhka protivoyadía", *Iskusstvo Kommuni*, 29 de diciembre de 1918, p. 1.

<sup>11</sup> Véase *Iskusstvo v proizvodstve*, Moscú, Otdel Izo Narkomprosa, 1921.

<sup>12</sup> Vladímír Tatlin, Tevel Shapiro, Iósif Meyerzón y Pável Vinográdov, "Nasha predstoyáshaya rabota", *viii syezd sovétov. Yezhednevni biulletén syezda*, 1 de enero de 1921, p. 11.

<sup>13</sup> Véase "Programme of the Working Group of Constructivists", en Selim O. Khan-Magomedov, *Rodchenko: The Complete Work*, Londres, Thames and Hudson, 1986, pp. 289-290.

<sup>14</sup> Manuscrito sin título, archivo particular, Moscú.

<sup>15</sup> "Osnovnoye otdelenie", RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 2, ed. jr. 160, list 8.

<sup>16</sup> RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 2, ed. jr. 72, list 60.

<sup>17</sup> "Zapis besedi s G. D. Chichagova", manuscrito, archivo particular, Moscú, p. 1.

<sup>18</sup> Selim O. Khan-Magomedov, op. cit. (nota 1), vol. 2, pp. 155-159.

<sup>19</sup> "Raspisanie osnovnogo otdelenia", RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 2, ed. jr. 48, list 34.

<sup>20</sup> RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 3, ed. jr. 222, list 14.

<sup>21</sup> RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 2, ed. jr. 93, list 368.

<sup>22</sup> Véase Konstantín Istomin, "Programma po distsiplina tsveta", en M. N. Yáblonskaya, Konstantín Nikoláyeovich Istomin, Moscú, Sovetski judózhnik, 1972, p. 141.

<sup>23</sup> Véase Selim O. Khan-Magomedov, op. cit. (nota 1), vol. 2, p. 122.

<sup>24</sup> Véase ibídem, pp. 132-138.

<sup>25</sup> Véase S. G. Malishevski, "Doklad", RGALI (Archivos Rusos de Literatura y Arte), Moscú, fond 681, opus 2, ed. jr. 177, list 201.

<sup>26</sup> Nikolái Ladovski: "Osnovi postroyenia teorii arjitekturi – pod znákom ratsionalísticheskoi estétiki", *Izvestia Asnova*, 1 (1926), p. 3. Citado en Catherine Cooke, *Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City*, Londres, Academy Editions, 1995, p. 30.

<sup>27</sup> Para una reproducción de *Izvestia Asnova*, véase Sophie Lissitzky-Küppers (dir.), *El Lissitzky: Life, Letters, Texts*, Londres, Thames and Hudson, 1968, p. 344. Para una traducción al inglés de algunos de sus artículos, véase Catherine Cooke, op. cit. (nota 26), pp. 178–179. Para una selección ilustrada de edificios racionalistas, véase ibídem, pp. 31-37.

<sup>28</sup> Véase V.E. Jazánova, *Sovétskaya arjitektura pérvij let Oktiabrái*, Moscú, Naúka, 1970, p. 200.

<sup>29</sup> Véase Catherine Cooke, op. cit. (nota 26), pp. 143-144.

<sup>30</sup> Véase Moiséi Guínzburg, "Konstruktivizm kak metod laboratornoi i pedagogicheskoi raboti", *Sovreménnaya arjitektura*, 6 (1927), p. 106.

<sup>31</sup> Moiséi Guínzburg, "Itogui i perspektivi", *Sovreménnaya arjitektura*, 10 (1934), p. 4.

# EL FRENTE DE IZQUIERDA DE LAS ARTES (LEF). HACIA EL DESARROLLO TÉCNICO DE LOS HECHOS REVOLUCIONARIOS

Formalistas, constructivistas y productivistas, todos ellos provenientes del futurismo prerrevolucionario, se aliaron en 1923 para lanzar una revista desde la cual embestir lo que ellos percibían como la osificación de la vida diaria. Combativa por principio, la alianza se constituyó en un frente —el Frente de Izquierda de las Artes, o Lef— dispuesto a revertir los efectos culturales de la Nueva Política Económica (NEP). Promulgada a fines de 1921, este conjunto de medidas readmitió prácticas capitalistas en la Rusia bolchevique para paliar los efectos de la guerra civil. Según Lef, la nueva política también reintrodujo un orden refractario al cambio radical prometido por la revolución. Detectable en el conformismo y el hábito, en la “automatización” de “los sentimientos y las acciones”, la institución de dicho orden equivalía al resurgimiento del *byt*, o vida cotidiana: esa forma de la cotidianidad en la que todo impulso hacia la transformación es bloqueado, usando las palabras de Roman Jakobson, por “la fuerza estabilizadora de un presente inmutable”<sup>2</sup>.

Se hacía necesario, por tanto, promover un proceso tanto de agitación como de organización que condujera a nuevas formas de integración social. Así lo haría el grupo, empezando por una primera campaña liderada por el poeta Vladímir Mayakovski, desde su fundación hasta la última aparición de la revista, en 1925. Dos años después Lef se reagrupa, pero alrededor de una nueva publicación y sobre la base de una plataforma reformulada principalmente por Ósip Brik, Nikolái Chuzhak y Serguéi Tretiakov. Desde *Novi Lef* (*Nuevo Lef*), como fue rebautizada la revista, estos teóricos, activistas y escritores se aprestarían a defender “la primacía de lo real sobre la ficción” para impulsar el

Cat. 237  
*Lef* (n.º 1, marzo), 1923

Cat. 238  
*Lef* (n.º 2, abril-mayo), 1923

Cat. 239  
*Lef* (n.º 3, junio-julio), 1923

Cat. 240  
*Lef* (n.º 1 [5]), 1924

Cat. 241  
*Lef* (n.º 2 [6]), 1924  
Doble página interior  
con dibujos de Ródchenko  
y Stepánova



Cat. 237



Cat. 238



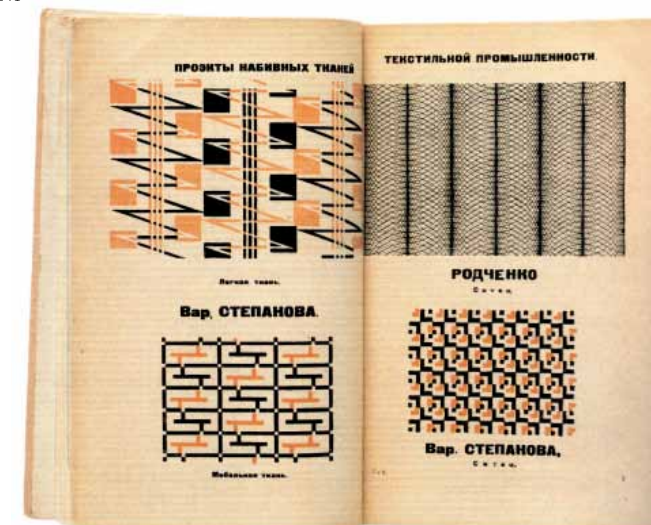
Cat. 239



Cat. 240



Cat. 241



Cat. 108  
 Folleto publicitario de la  
 revista Novi Lef, 1927

“LEA NOVI LEF  
 SUSCRÍBASE  
 [En el sentido de las agujas  
 del reloj] Tretiakov,  
 Brik, Mayakovski, Ródchenko,  
 Aséyev, Shklovski, Lavinski,  
 Eisenstein, Pertsov,  
 Pasternak, Zhemchuzhni,  
 Neznámov, Kirsánov, Vértov,  
 Stepánova y Kúshner”

Cat. 243  
 Novi Lef (n.º 1), 1928

Cat. 244  
 Novi Lef (n.º 2), 1928

Cat. 242  
 Novi Lef (n.º 7), 1927

desarrollo de una emergente “literatura de los hechos” (*literatura fakta*)<sup>3</sup>. Brik, quien respaldó la obra del cineasta Dziga Vértov y del fotógrafo Aleksandr Ródchenko como la contraparte visual de esa nueva literatura, lo expresa en términos más combativos: se trataba ahora de “la lucha entre los hechos y la invención creativa”, de la contienda entre el efecto “distorsionador” de “los esquemas artísticos” y la densidad concreta de la realidad<sup>4</sup>. Se trataba sobre todo de desplazar la novela realista —tramada en torno al desarrollo psicológico de sus personajes— para introducir otras formas de escritura que hicieran visible la consistencia interna de la vida diaria. Y dicha consistencia sería, según Chuzhak, esencialmente “técnica”: el escrutinio a fondo de la vida revelaría la mecánica de sus “procesos” constructivos y la presión transformadora, continuamente revolucionaria, ejercida por éstos sobre la armazón establecida de la cotidianidad<sup>5</sup>.

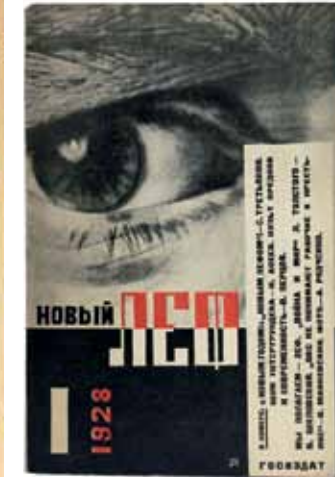
### **NOVI LEF. EN BUSCA DE LA FORMA NECESARIA**<sup>6</sup>

La factografía —como la nueva práctica fue llamada por su interés programático en “fijar los hechos”— derivó sus modelos de las formas utilitarias de la escritura, sobre todo de aquéllas empleadas en transcribir diferentes modos de observación: la descripción puntual del reportaje, la provisionalidad de las impresiones de viaje e, incluso, la sistematicidad del memorando<sup>7</sup>. Estas variantes del testimonio directo informaron el ensayo corto (*ocherk*), recurso que miembros de Lef, y en especial Tretiakov, emplearon en lo que puede describirse como una literatura del inventario. Pero los “factistas” (*faktoviki*) pensaron todos estos instrumentos como técnicas tentativas, transformables de acuerdo con las necesidades del “material”, en este caso los hechos de una sociedad sometida a un proceso de radical transformación.

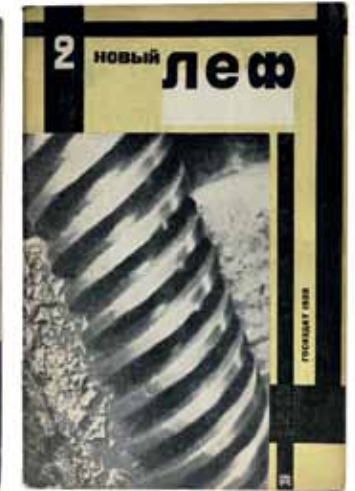
Surgió entonces la pregunta sobre el formato adecuado que permitiría articular el discurso factográfico. Tal como apunta Brik, la tarea estribaba en encontrar “un nuevo método” que, desprovisto de la trama artificial de la novela, pudiera sin embargo revincular los extractos de la realidad en una “totalidad”<sup>8</sup>. Según Brik, en 1927 esa tarea aún habría de cumplirse. De hecho, la pregunta



Cat. 108



Cat. 243



Cat. 244



Cat. 242



Cat. 103 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Estudio para cubierta de*  
*la revista Lef (n.º 3, junio-*  
*julio, 1923), 1923*

sobre “la forma necesaria” de las prácticas factográficas permanecería sin responder. Esto puede entenderse como una posición estratégica: cualquier totalidad formal habría amenazado con imponer sus propios requerimientos estructurales sobre la realidad reportada, así desvirtuándola<sup>9</sup>. Los escritores de Lef recurrieron entonces a formas experimentales como, por ejemplo, el “facto-montaje” (el término es usado tanto por Chuzhak como por Brik)<sup>10</sup>. Ródchenko hizo lo mismo desde la fotografía: contrario a la síntesis de lo real en una imagen única —en una “suma” totalizadora—, el fotógrafo propuso la organización de tomas instantáneas dentro de estructuras seriales abiertas, en principio, a la continua incorporación de nuevos aspectos, a nuevas facetas de una realidad intrínsecamente dinámica<sup>11</sup>.

### **EL EQUIPAMIENTO DE LA OBSERVACIÓN COLECTIVA**

El proyecto factográfico se centró en una observación intensa de la sociedad que entonces emergía. Ese proyecto encontró su contraparte en el movimiento de fotorreporteros obreros (*fotokor*), promocionado durante el mismo periodo como un instrumento masivo de escrutinio social: armados con cámaras, grupos de trabajadores se entrenarían en el registro de diferentes momentos de la producción para generar documentos que permitieran detectar tanto las fallas como los avances de la industrialización del país<sup>12</sup>. A través del *fotokor*, la visión colectiva sería mecanizada, sistematizada y, aún más importante, dotada de la capacidad de redirigir —y en esa medida reconstruir— los propios procesos de la producción.

Entre el movimiento de fotorreporteros obreros y la movilización factográfica existió un vínculo estrecho. La capacidad de convertir el documento fotográfico en un componente activo de la producción —mediante el registro, evaluación y redirección de la misma— puede relacionarse, por ejemplo, con la exigencia que Chuzhak haría a los factistas: debe “existir una conexión constructiva entre el escritor y su tema”<sup>13</sup>. Dicha conexión se establecería mediante la incorporación de la “organización” de la realidad reportada en la articulación misma del reporte. Sería, en otras palabras, la trabazón interna de los proce-



Cat. 103



Cat. 167

los productivos lo que proveería al nuevo objeto literario de una “trama” que, ahora, tendría todo el peso de lo real<sup>4</sup>. Esta conexión entre el documento y lo documentado constituiría un primer paso hacia el desarrollo técnico de los hechos. A partir de allí correspondería al colectivo, dotado de los instrumentos factográficos que le permitirían dilucidar la organización material del espacio público, ahondar en lo que Chuzhak llamó la “construcción de la vida”.

Tretiakov observa algo similar acerca del uso del lenguaje figurativo en la factografía: el valor de la “imagen” —de la comparación— residiría en su capacidad de articular una “maqueta”, un “esquema” que replicara la “estructura” propia de lo descrito<sup>5</sup>. Y es esa homología estructural lo que el mismo escritor prescribe en referencia a un género factográfico destinado a reportar el mecanismo productivo de las cosas. La “biografía del objeto”, como Tretiakov llamó a este nuevo modo de documentación, tendría una “estructura compositiva [equiparable] a la correa de transmisión a través de la cual una unidad de materia prima es movida y transformada, mediante el esfuerzo humano, en un producto utilitario”<sup>6</sup>.

Cat. 167 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Serguéi Tretiakov, 1928*

Cat. 102 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Autocaricatura con neumático y engranaje, 1922*



Cat. 102



## **HACIA LA PLANIFICACIÓN DE LOS HECHOS**

En 1928 el cineasta Vértov, miembro de Lef desde la fundación del grupo, confrontó a los críticos de su última producción afirmando que la compleja estructura de la misma respondía a un proceso de planificación. Escrito en “el idioma del desciframiento comunista del mundo visible”, *El undécimo año* (1928) —su documental sobre el avance industrial de la Unión Soviética— era el resultado de un proceso de “cálculo” realizado sobre la recepción del espectador, sobre el “pensamiento visual”<sup>17</sup>. Vértov oponía así el cálculo planificador al reproche de que la complejidad visual de su obra, producto del uso intensivo del montaje, tendría un efecto distorsionador sobre los eventos reportados en la película —los eventos, esto es, del recién introducido Primer Plan Quinquenal, cuyo programa, también estructurado sobre la base del cálculo, se orientaba a la administración sistemática de recursos para reconstruir la plataforma industrial del país.

También encauzado hacia la reconstrucción cultural de la Unión, el Primer Plan Quinquenal reanimó el interés de Lef por catalizar la formación de un nuevo sujeto, de un individuo comprometido con la revolución de la vida colectiva. Parecía ahora posible apuntalar sobre bases firmes el desarrollo de una “cultura comunista”, lo que había sido desde un principio la pauta programática de la asociación. La articulación del aspecto económico del Plan Quinquenal con su contraparte cultural presentó, sin embargo, problemas prácticos y teóricos que promoverían la reevaluación del programa de Lef dentro de un campo polarizado entre, por una parte, el principio experimental de la vanguardia y, por la otra, el principio sistemático de la planificación. Puede detectarse un síntoma de esa tensión en el debate de 1928 sobre los puntos de vista inusuales empleados por Ródchenko en su fotografía: criticados por Tretiakov por no responder a necesidades concretas, tales enfoques desestabilizadores fueron defendidos por el fotógrafo como experimentos dirigidos a desmantelar las bases establecidas de lo que él llamó, al igual que Vértov, “pensamiento visual”<sup>18</sup>. La pregunta fundamental sería hasta qué punto ambos principios —la sistematización y la experimentación— podían coexistir. Se delimitaría así un espacio para la acción crítica, un intersticio entre la visión constructiva,



Cat. 107

abierta a la experimentación pero vinculada a los requerimientos de la sociedad emergente, y la visión planificada, en esencia sistemática pero expuesta a ser redirigida en sincronía con el surgimiento de nuevas demandas colectivas. Ese espacio sería clausurado, en la década siguiente, con la aparición de una tercera opción: la visión administrada e impuesta desde la armazón del poder.

<sup>1</sup> Sobre la formación, desarrollo y teoría del grupo, véase Halina Stephan, *"Lef" and the Left Front of the Arts*, Múnich, Verlag Otto Sagner, 1981; y Gerd Wilbert, *Entstehung und Entwicklung des Programms der "linken" Kunst und der "Linken Front der Künste" (Lef)*, 1917-1925, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1976.

<sup>2</sup> Roman Jakobson, "On a Generation that Squandered its Poets", en Edward J. Brown (ed.), *Major Soviet Writers-Essays in Criticism*, Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 115. Sobre la estructura automatizada del *byt*, véase Serguéi Tretiakov, "Otkuda i kuda? (Perspektivy futurizma)", *Lef*, 1 (1923); traducido como "From Where to Where? (Futurism's Perspectives)", en Anna Lawton y Herbert Eagle, *Russian Formalism through its Manifestos, 1912-1928*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 219. El texto de Tretiakov describe los aportes de las diferentes corrientes de la vanguardia rusa a la plataforma de Lef.

<sup>3</sup> Serguéi Tretiakov, "Chto novogo?", *Novi Lef*, 9 (1928), p. 4. Traducido como "What's New?", en Lawton y Eagle, op. cit. (nota 2), p. 270.

<sup>4</sup> Ósip Brik, "Fiksatsiia fakta", *Novi Lef*, 11-12 (1927), p. 50.

<sup>5</sup> Véase Nikolái Chuzhak, "A Writer's Handbook", *October*, 118 (2006), p. 90 (traducción de Devin Fore del artículo original de 1929).

<sup>6</sup> "En busca de la forma necesaria" es el subtítulo empleado por Chuzhak en el ensayo citado en la nota anterior (p. 81). Sobre el problema de la desintegración de la forma, como lo describe Chuzhak, véase su extensa exposición sobre la literatura factográfica: "Literatura zhiznestroeniia", *Novi Lef*, 11 (1928), p. 17.

<sup>7</sup> Sobre la factografía, véase Devin Fore, "The Operative Word in Soviet Factography", *October*, 118 (2006), pp. 95-131. La fuente citada contiene la exposición más completa de los conceptos, las técnicas y los formatos de la literatura factográfica, con énfasis en las posiciones mantenidas por Tretiakov. Sobre la factografía como periodo del arte soviético, véase Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Factography", *October*, 30 (1984), pp. 82-119.

<sup>8</sup> Ósip Brik, op. cit. (nota 4), p. 150.

<sup>9</sup> Sin embargo, la pregunta sería central. Véase Serguéi Tretiakov, "C 'H ovym godom! C 'Hovym Lefom!", *Novi Lef*, 1 (1928), p. 1, donde Tretiakov afirma que "la ideología está en la forma".

<sup>10</sup> Véase Nikolái Chuzhak, op. cit. (nota 6), p. 15; y Ósip Brik, "Blizhe k faktu", *Novi Lef*, 2 (1927), p. 34.

<sup>11</sup> Véase Aleksandr Ródchenko, "Protiv summirovannogo portreta –za momental'nyi snimok", *Novi Lef*, 4 (1928), pp. 14-16. Sobre la relación entre la obra fotográfica de Ródchenko y el proyecto factográfico, véase Leah Dickerman, "The Fact and the Photograph", *October*, 118 (2006), pp. 132-152.

<sup>12</sup> Sobre el alcance de este tipo de reportaje masivo, Borís Malkin menciona el "préstamo de millones de cámaras" a los fotorreporteros y el hecho de que "en una de las plantas encontramos un grupo que logró tomar en el curso de un año 3.000 fotos que reflejaban todos los estadios del desarrollo de la fábrica". Esta descripción es esclarecedora en relación con el género factográfico que Tretiakov llamaría "la biografía del hecho", como se explica en la intervención de Malkin en la Academia Comunista, *Za bolshevitski plakati*, Moscú, Izogiz, 1932, p. 66.

<sup>13</sup> Nikolái Chuzhak, op. cit. (nota 5), p. 85. Devin Fore ofrece una lectura acuciosa de las ideas de Chuzhak sobre la capacidad constructiva de la literatura factográfica en op. cit. (nota 7), pp. 95-131.

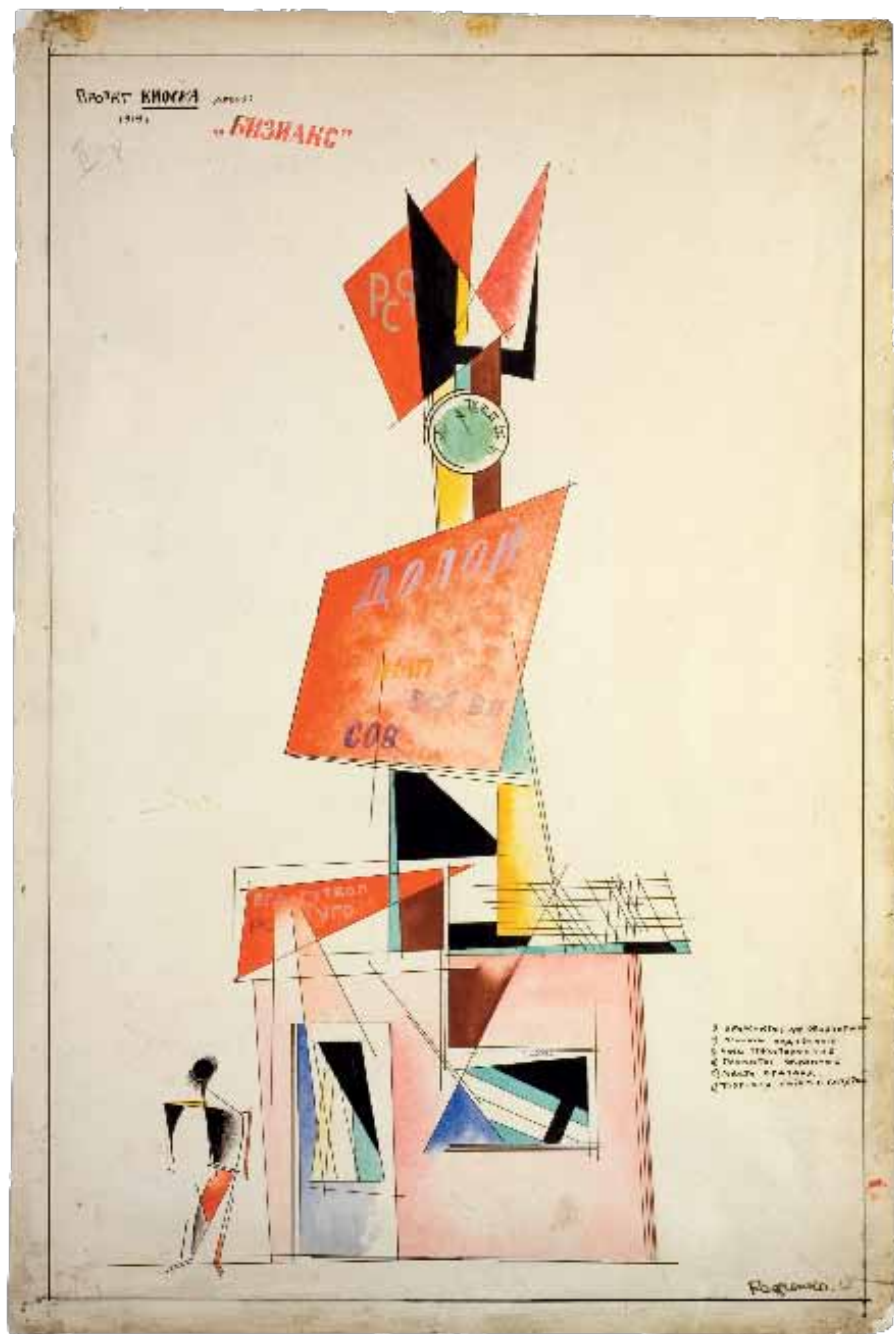
<sup>14</sup> Véanse las observaciones de Chuzhak sobre un tipo de trama que sería "puramente técnica", enfocada en "el magnetismo del objeto, en su organización", en op. cit. (nota 5), p. 90. Chuzhak hace mención del documento como parte de un equipamiento (*oborúдование*) social en "Literatura zhiznestroyeniia", op. cit. (nota 6), p. 18.

<sup>15</sup> Serguéi Tretiakov, "Obrazobórchestvo", *Novi Lef*, 8 (1928), p. 43.

<sup>16</sup> Serguéi Tretiakov, "The Biography of the Object", *October*, 118 (2006), p. 61 (traducción de Devin Fore). Publicado originalmente como "Biografía veshchi", en Nikolái Chuzhak (ed.), *Literatura fakta*, Moscú, Federatsiia, 1929, pp. 66-70.

<sup>17</sup> Dziga Vértov, "Speech at a Discussion of the Film *The Eleventh Year* at the ARK" y "The Kino-eyed Eleventh Year" (1928). Citado en Iuri Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Gemona, Le Giornate del Cinema Muto, 2004, p. 290.

<sup>18</sup> El debate tuvo como centro las tomas de (contra)picado y oblicuas que caracterizan las fotografías realizadas por Ródchenko entre 1926 y 1928. Véase Borís Kúshner, "Otkrítroye pismó", *Novi Lef*, 8 (1928), pp. 38-40; Aleksandr Ródchenko, "Putí sovremennoi fotografii", *Novi Lef*, 9 (1928), pp. 31-39; Aleksandr Ródchenko, "Predosterezhenie", *Novi Lef*, 11 (1928), pp. 36-37; y "Ot redaktsii", *Novi Lef*, 11 (1928), pp. 41-42 (texto escrito por Tretiakov). Entre los análisis del debate cabe destacar Victor Burgin, *Thinking Photography*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Macmillan Education, 1987; Leah Dickerman, *Aleksandr Rodchenko's Camera-eye: Lef Vision and the Production of Revolutionary Consciousness*, tesis doct., Nueva York, Columbia University Press, 1997; y Rosalinde Sartori, *Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda, 1925-1933*, Berlín, Osteuropa-Institut, 1981.



Cat. 100  
ALEKSANDR RÓDCHENKO *Biziaks*, 1919



Cat. 101  
ALEKSANDR RÓDCHENKO *Revolución en Egipto*, 1919



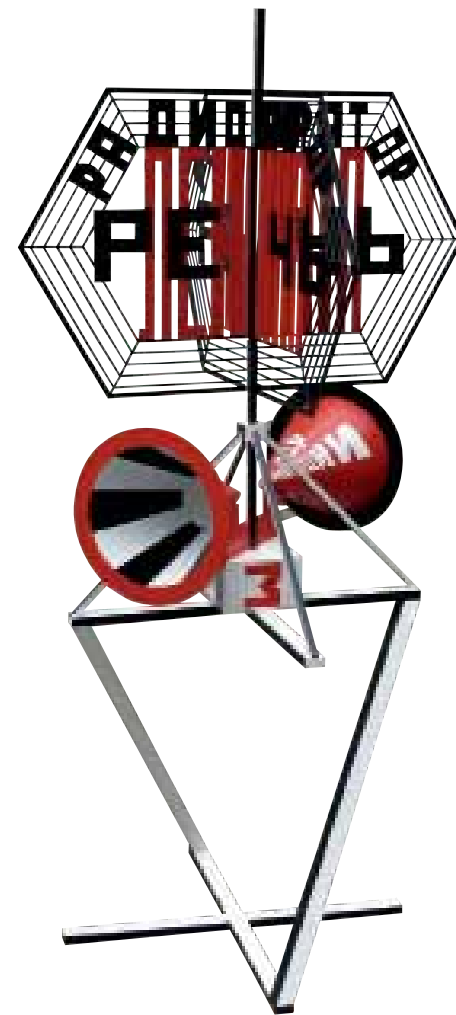
Cat. 59  
 EL LISSITZKY *Locutor de radio*, 1920-1921



Cat. 38  
 GUSTAVS KLUCIS *Diseños para radio-orador y quiosco de propaganda (n.º 1 y 2)*, 1922



Cat. 39 –  
*Pantalla*  
Maqueta realizada por Xabier Salaberria, Carles Guri y Carolina Casajuana en 2009  
a partir del diseño original de Klucis de 1922



Cat. 40 –  
*Radio-orador (n.º 3)*  
Maqueta realizada por Xabier Salaberria, Carles Guri y Carolina Casajuana en 2009  
a partir del diseño original de Klucis de 1922





MAYAKOVSKI Y RÓDCHENKO:  
LOS ANUNCIO-CONSTRUCTORES

Entre 1922 y 1923 Ródchenko pone los principios constructivistas al servicio de la "producción", con incursiones en el teatro, el cine y, sobre todo, en la imprenta. Mayakovski escribe versos laconicos, gráficos y llenos de humor para la publicidad comercial, que son ilustrados por Ródchenko: cajas de bombones, cigarrillos, galletas, pan, cerveza, pasta, manteca, charcutería, bombillas, libros, etc.

"Éramos la vanguardia del arte revolucionario y, cada uno en su especialidad, luchábamos por el nuevo arte soviético, incluso estando en contra del arte. Esta lucha perdura en distintas formas y va a perdurar en el arte por siempre jamás. El trabajo en la publicidad soviética, la creación de nuestra nueva publicidad, iba a toda marcha. Volodia escribía los textos al atardecer, sobre el piano, y recogía o entregaba los encargos. Yo, con dos estudiantes de los Vjutemas, dibujaba hasta la madrugada. [...] Todo Moscú estaba decorado con nuestras producciones [...] Los letreros del Mospelprom [...]. Todos los quioscos eran nuestros"

Aleksandr Ródchenko, 1924

Cat. 147  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI (idea y texto)  
y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)  
*Cómpralos, pueblo trabajador*, 1923

Cat. 72  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI (idea y texto)  
y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)  
*Al orujo y al matarratas la cerveza Triojgórnoye  
vencerá*, 1924

Cat. 148  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI (idea y texto)  
y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)  
*La prensa es nuestra arma: fábrica  
de armas Mospoligraf*, 1923



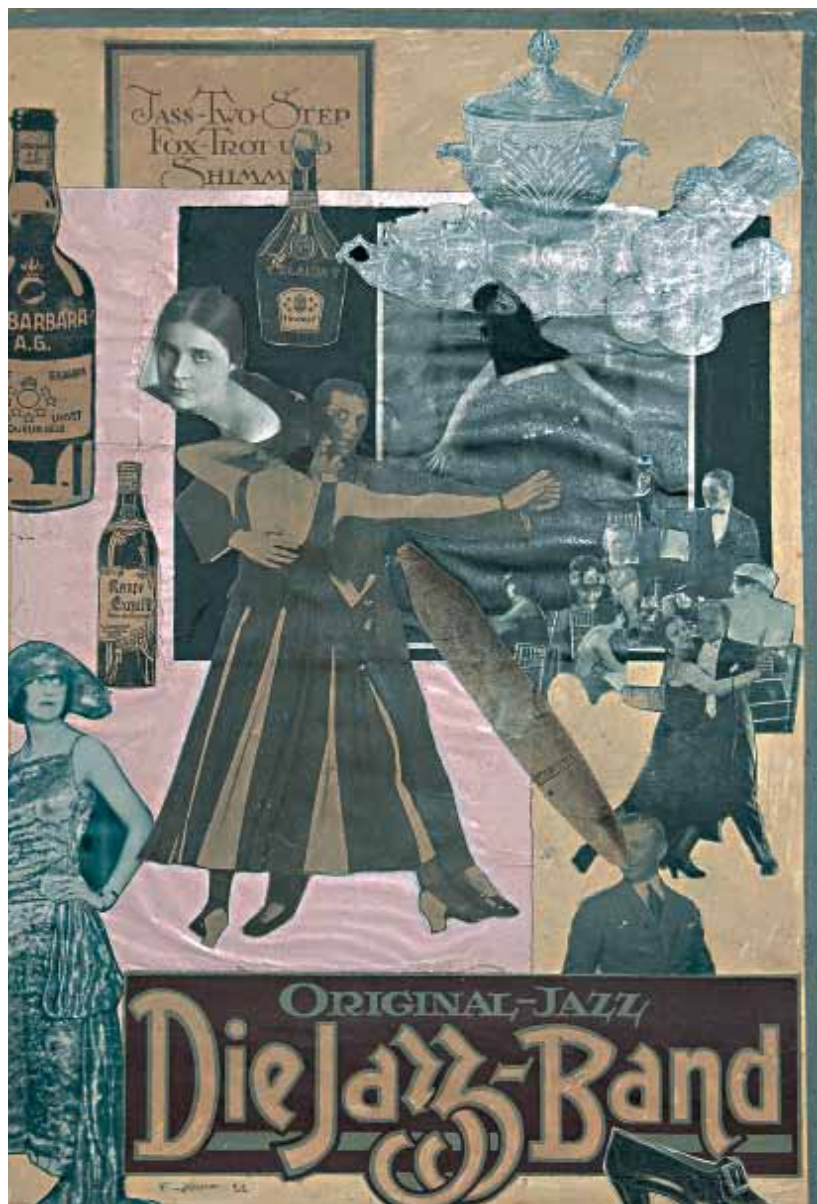
En *Acerca de esto*, Ródchenko aplica por primera vez la técnica del fotomontaje al diseño de libros. Las ilustraciones proporcionan un contrapunto divertido al largo poema de amor que Mayakovski escribió para su amante y musa Lilia Brik. El poema relata la desesperación de Mayakovski ante la ausencia de Lili Brik (cuyo retrato aparece en portada y su imagen, repetidamente, en los diferentes fotomontajes), comparando la intensidad de su amor con su fervor revolucionario, ambos opuestos al confort de lo material y al aburrimiento que éste trae consigo. Los cambios en escala y las sorprendentes yuxtaposiciones de las imágenes ilustran magistralmente los experimentos formales del poema de Mayakovski

Los amigos  
 ¿Y los huéspedes-cuervos?  
 El ala de la puerta  
 golpeó cien veces los costados del corredor.  
 Gargantismos de gargantas,  
 vociferación de voces,  
 cosas que solían ocurrirme tambaleándome de vino.  
 Una fisura,  
 Agujeros.  
 Un murmullo,  
 es todo:  
 "Anouchka,  
 ¡Que rojas tiene las mejillas!"  
 Pasteles...  
 El calor de la sartén...  
 Tus pieles...  
 Quítatelas...  
 El tiempo de los one-steps ahogó las palabras,  
 y calla de nuevo el tiempo de one-step.  
 "¿Por qué te regocijas tanto?  
 ¿Eh?"  
 Nada más  
 La fisura vuelve a dar a luz una frase.  
 Palabras indistintas  
 que se aplastan entre sí.  
 Palabras  
 (no lo digo por maldad):  
 "Alguien se rompió una pierna,  
 alguien se divierte a la buena de Dios,  
 se da el gusto de bailar un poco".  
 Sí,  
 son sus voces.  
 Sus gritos familiares.  
 Los reconozco.  
 Aplastado, mudo,  
 recreo frases a la medida de los gritos.  
 Sí—  
 son ellos,  
 hablan de mí.  
 Un roce,  
 parece que alguien hojea una partitura.  
 "¿Una pierna, dice usted?  
 ¡Es realmente cómico!  
 Y además,  
 brindis de las copas que se entrechocan,  
 y sus mejillas despiden chispas de vidrio.  
 Y además,  
 como borracho:  
 ¡Pero es apasionante!  
 ¿Dice usted doblado en dos?"  
 "Oh, debo cansarle a usted; es una lástima, realmente,  
 que no esté roto, como dicen,  
 sino solamente rajado".  
 Y además,  
 puertas que se cierran con estrépito, voces  
 que aumentan de volumen,  
 y además el baile, que descortezza los parques.  
 Y además,  
 las estepas incendiadas de las murallas  
 traen al oído un supiro de two-steps.  
 De pie, junto al muro,  
 estoy yo, sin ser yo.

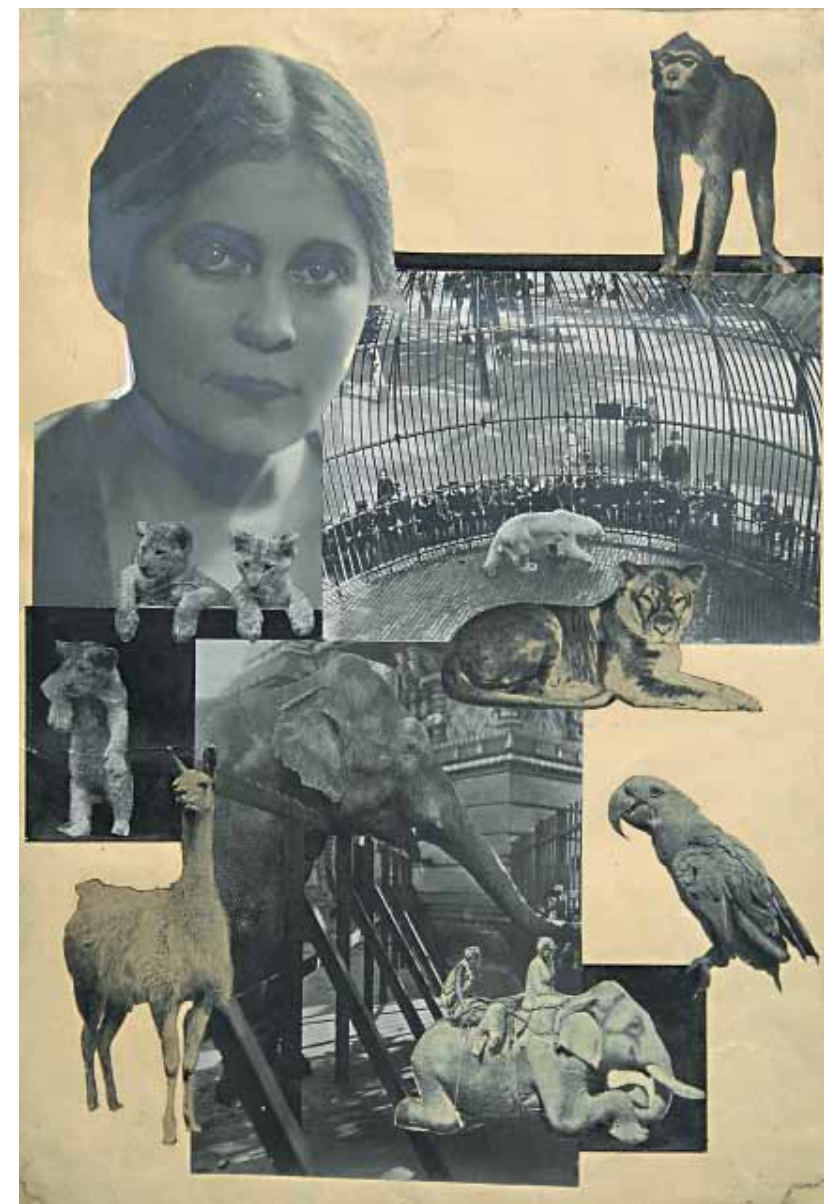


Ilustraciones de la primera edición de *Acerca de esto*





Cat. 105  
 ALEKSANDR RÓDKENKO "La víspera de Navidad: amigos. Y otra vez /  
 las estepas ardientes de las paredes...", 1923



Cat. 104  
 ALEKSANDR RÓDKENKO "Amor y ella / ella adora los animales...", 1923





Cat. 199  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI *Conversación con el inspector de Hacienda a propósito de la poesía, 1926*

*Conversación con el inspector de Hacienda a propósito de la poesía, 1926*

Ciudadano inspector:  
perdone la molestia...  
Gracias...  
No se preocupe,  
me quedaré de pie.  
Quiero tratar  
un asunto de naturaleza delicada:  
qué sitio ha de ocupar  
el poeta  
en las filas obreras.  
Igual que los que tienen  
tiendas y tierras  
también yo debo pagar  
impuestos.  
Usted me pide  
quinientos al semestre  
más veinticinco  
por no declarar a tiempo.  
Mi trabajo  
es igual  
a cualquier otro.  
Fíjese  
cuántas pérdidas,  
cuántos gastos  
invierto en materiales.  
Usted sabrá  
por supuesto  
qué es eso que llaman rima.  
Si la primera línea  
termina en "ajo"  
entonces, la tercera,  
repetiendo las sílabas  
dice algo así  
como "espantajo".  
En su idioma  
la rima vendría a ser un pagaré,  
cóbrese el verso alternado  
—esa es la regla—.

Y uno busca  
la calderilla con sufijos y prefijos  
en el cofre vacío  
de las declinaciones,  
de las conjugaciones.  
Empieza uno incrustando  
una palabra en un verso,  
pero no encaja y la aprietas,  
y se rompe.  
Ciudadano inspector:  
le juro  
que el poeta paga caras  
las palabras.  
En nuestro idioma  
la rima es un barril,  
un barril de dinamita,  
y la estrofa es la mecha.  
La estrofa se consume,  
y estalla la rima,  
y vuelan por el aire  
la ciudad

y la estrofa  
¿Pero dónde encontrar,  
y a qué precio,  
rimas que apunten  
y maten de un solo disparo?  
Quizá queden  
tan solo  
cinco o seis rimas  
sin estrenar, perdidas  
más allá  
de Venezuela.  
Me voy a buscarlas,  
haga frío, haga calor,  
atado por anticipos y préstamos.  
¡Ciudadano!  
Admítame los gastos de viajes.  
La poesía  
toda  
es un viaje a lo desconocido.  
La poesía  
es como la extracción de radio  
—Un año de trabajo  
para sacar un gramo.  
Sacar una sola palabra  
entre miles de toneladas  
de mineral verbal.  
Pero ¡qué abrasador  
el calor de estas palabras  
comparado  
con la humeante  
palabra bruta!  
Esas palabras  
van a mover  
millones de corazones  
durante milenios.  
Claro  
que hay poetas  
de distinto pelaje.  
Algún poeta  
de hábil mano,  
como prestidigitador,  
saca estrofas de la boca,  
suyas y de otros.  
¿Y para qué hablar  
de los castrados líricos?  
Ponen un verso ajeno  
y están felices.  
Eso es  
robo y despilfarro  
uno más entre los que azotan el país.  
Esos  
versos y odas  
aplaudidos  
hasta la saciedad  
entrarán en la historia  
como gastos extra  
por dos o tres buenos versos  
de los nuestros.  
Muchos kilos de sal  
habrás de comer  
como suele decirse,  
y fumar cien cigarrillos  
hasta sacar



la palabra preciosa  
de las profundidades artesianas  
de la humanidad.  
Rebaje por eso  
el total del impuesto,  
quítele  
una rueda  
a los ceros.  
Uno noventa  
cuestan cien cigarrillos.  
Uno sesenta  
la arroba de sal.  
Menudo formulario  
plagado de preguntas:  
¿Ha viajado  
o no ha viajado?  
Y si le respondo  
que en estos quince años  
he reventado  
decenas de Pegasos,  
¿qué?  
Póngase usted  
en mi lugar,  
piense en el servicio  
y propiedades.  
¿Qué ha de contestarme  
si le digo que soy  
caudillo popular  
y al mismo tiempo  
trabajo a su servicio?  
La clase obrera  
vibra en nuestras palabras,  
somos proletarios  
motores de la pluma.  
La máquina  
del alma  
se gasta con los años.  
Dicen entonces:  
estás acabado,  
fuera.  
Cada vez amas menos,  
te arriesgas menos  
y el embate  
del tiempo  
golpea tu frente.  
Entonces llega  
el desgaste mayor,  
el desgaste  
del alma, del corazón.  
Y cuando  
este sol,  
grande y cebado  
se alce  
en el futuro  
sin pobres ni tullidos,  
ya me habré  
podrido,  
muerto en la cuneta  
junto  
a decenas  
de mis colegas.  
Hago  
mi balance final. Afirmo,  
y no miento:

entre los vividores  
y actuales fulleros  
seré  
el único  
con deudas impagables.  
Nuestra deuda  
es aullar  
como sirenas de bronce,  
entre la niebla filistea  
y el fragor de la tormenta.  
El poeta  
siempre adeuda al universo,  
paga con su dolor  
las multas,  
los impuestos.  
Adeudo  
las calles de Broadway,  
los cielos de Bagdad,  
el ejército rojo,  
los jardines de cerezos del Japón,  
todo aquello  
sobre lo que aún  
no pude cantar.  
Al fin y al cabo  
¿para qué  
tanto jaleo?  
¿Para disparar rimas  
y atronar con el ritmo?  
La palabra del poeta  
es su resurrección,  
su inmortalidad,  
ciudadano inspector.  
Dentro de cien años,  
en un pliego de papel  
cogerán una estrofa  
y resucitarán este tiempo  
Y ese día  
surgirá  
con fulgor de asombros,  
y olor a tinta  
le envolverá en su vaho,  
señor inspector.  
Usted, habitante convencido  
del día de hoy  
saque en el Comisariado de Caminos  
un billete para la eternidad,  
calcule  
el efecto de mis versos,  
divida  
mi salario  
en trescientos años.  
Mas la fuerza del poeta  
no estriba  
en que le recuerden a usted en el futuro  
y se asusten.  
No.  
Hoy  
la rima del poeta  
es caricia también,  
consigna,  
látigo,  
bayoneta.  
Ciudadano inspector,  
pagaré cinco

quitando los ceros que van detrás.  
Por derecho  
yo  
reclamo un hueco  
entre las filas  
de los obreros  
y campesinos más pobres.  
Y si usted piensa  
que todo consiste  
en saber utilizar  
palabras ajenas,  
aquí tienen, camaradas,  
mi pluma,  
y escriban  
ustedes  
cuanto quieran.

Vladimir Mayakovski, *Conversación con el ins-  
pector de Hacienda a propósito de la poesía*  
(1926)



Cat. 198  
 VLADÍMIR MAYAKOVSKI *A Serguéi Yesenin*, 1926



Cat. 11  
 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
*El proletario volador*, 1925

En *El proletario volador* Mayakovski hace una de sus contadas incursiones en la ciencia ficción utópica (*Misterio bufo*, 1918, *La chinche*, 1929, y *La casa de baños*, 1930). Ambientada en el año 2125, las fuerzas aéreas capitalistas estadounidenses vencen al proletariado soviético en una fantástica batalla aérea. Pero un levantamiento de los trabajadores de Nueva York cambia el rumbo de los acontecimientos mundiales estableciendo un orden comunista universal que se rige por tecnologías futuristas que transforman la vida del trabajador. En Moscú las calles han sido sustituidas por aeropuertos. Los operarios sólo manejan limpias palancas en un sistema de trabajo totalmente mecanizado. Hasta las máquinas de afeitar y los cepillos de dientes son eléctricos. No existen las labores del hogar. El trabajador acude a las aerocafeterías, se divierte en salas de cine cósmico y practica el avio-polo (el fútbol ha caído en desuso por rudo y aburrido). Y, un detalle importante, el alcohol ya no se consume (solo tiene fines terapéuticos).



Cat. 200  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI *iBien! El poema de Octubre, 1927*



Cat. 197  
VLADÍMIR MAYAKOVSKI *Para la voz, 1923*



# **EL PAPEL DEL FOTOMONTAJE EN LA CONFIGURACIÓN DE LA POLÍTICA DE LA UNIÓN SOVIÉTICA. EL NUEVO ARTE DE PROPAGANDA DE GUSTAVS KLUCIS**

“Todos los intentos por convertir una pintura de caballete en una pintura de agitación son inútiles”, escribió Ósip Brik en 1924, en un momento en el que el fotomontaje ya había conquistado con éxito su privilegiada posición en la prensa y en los llamados libros de masas de la URSS, convirtiéndose en una de las principales expresiones artísticas de la propaganda. Los antepasados de la doctrina del realismo socialista de mediados de los años treinta demostraron que, en un cierto tipo de sistema político, la pintura podía utilizarse con éxito para fines propagandísticos. De ahí que no deba sorprendernos que, durante los años inmediatamente posteriores a la revolución, los líderes políticos se apresuraran a recurrir a artistas de la vanguardia para desarrollar la política cultural del nuevo Estado.

Si la Revolución de 1917 marcó un repentino y drástico cambio en las esferas sociales y económicas de Rusia, los artistas, que caminaban por la senda del arte vanguardista desde principios del siglo xx y ya habían acometido la revolución en el campo del arte, asociaron el éxito de la revolución política y sus aspiraciones a la absoluta libertad creativa.

En un principio pareció que sus anhelos artísticos por fin llegarían a cumplirse. Es más, la base estética de los constructivistas permitió desplegar con éxito nue-

vos enfoques políticos<sup>2</sup>, desarrollando la tarea que había surgido durante las búsquedas creativas postrevolucionarias de los artistas: el arte debía ser el medio elegido para propagar la ideología del Partido Comunista a las masas de la nación. Por supuesto, asociar el constructivismo exclusivamente con la propaganda política y el arte de masas sería absurdo, pero no hay duda de que los orígenes del fotomontaje político, que ocuparía un lugar en la cumbre de la jerarquía del arte de masas, constituyeron un paso lógico en el desarrollo del constructivismo.

En primer lugar, las teorías utilitarias y materiales de los constructivistas negaban la función del arte para satisfacer las necesidades decorativas y estéticas de un individuo, relacionando en su lugar el futuro del proceso creativo con el progreso técnico, la funcionalidad y la producción.

En segundo lugar, influenciados por los nuevos descubrimientos en el campo de la ciencia y la tecnología, los artistas redescubrieron la fotografía, que anhelaba ocupar un puesto junto a las formas tradicionales de las bellas artes, y en ocasiones incluso aspiraba a ocupar su lugar. La fotografía ofrecía la posibilidad de introducir en el arte cualidades como la rapidez en la preparación, la mecanización y la precisión de la imagen, además de aportar una reproducción de alta calidad, desarrollada al amparo de la modernización de las técnicas de impresión, y una corporeidad que la diferenciaba de la pintura. Y, lo que es más importante, la fotografía solucionaba uno de los problemas formales centrales del arte de vanguardia: la imposibilidad de representar el espacio sobre una superficie plana sin recurrir a la perspectiva lineal. A mediados de los años veinte, Aleksandr Ródchenko y Borís Ignatovich, entre otros constructivistas, optaron por la fotografía como forma independiente de arte<sup>3</sup>.

En tercer lugar, con la incorporación de las tareas ideológicas a las agendas de los artistas volvió a plantearse la interrogante sobre los contenidos de una obra de arte, que habían sido relegados a un segundo plano en las discusiones formales de la década anterior. Tras la revolución, la vida en sí fue declarada sustancia artística, lo que obligaba a encontrar un nuevo lenguaje visual



que, por una parte, introdujera en el arte una nueva dimensión de la actualidad y, por otra, se ajustara al principio de que el arte debía convertirse en un elemento diario en la vida de cada ciudadano soviético. La misión de conseguir que la sustancia artística resultara fácilmente comprensible por la audiencia final, tal y como definían los líderes revolucionarios al proletariado, finalmente exigió el regreso a un tipo de imagen visualmente reconocible.

La característica más relevante de la fotografía era su capacidad para plasmar eventos reales en el momento que sucedían, es decir, su capacidad para documentar, que fue especialmente bien recibida por los maestros del fotomontaje político soviético. Así pues, los principales constructivistas rusos, como Ródchenko, El Lissitzky, Gustavs Klucis y Serguéi Senkin, entre otros, entendieron el potencial que ofrecía la fotografía como técnica artística moderna capaz de crear un nuevo lenguaje visual. Y, al trasladar el énfasis del registro de la realidad, o factografía, al montaje —el método cinematográfico de construcción de la imagen—, transformaron éste en la principal forma de arte propagandístico soviético.

El legado creativo y teórico de Klucis<sup>4</sup>, el representante más importante de este enfoque artístico, manifiesta claramente la progresión del fotomontaje desde una técnica artística experimental de la vanguardia hasta un importante instrumento de las políticas de la URSS.

A finales de 1910, siendo aprendiz de Kazimir Malévich, y posteriormente de Antoine Pevsner en los Talleres Artísticos Libres (Svomas), Klucis experimentó con las formas de expresión de los movimientos artísticos modernos —cezanimismo, cubismo, futurismo, suprematismo—, explorando sus límites y buscando un lenguaje artístico único que se ajustara a los objetivos marcados por la revolución<sup>5</sup>. La evolución de Klucis en la práctica formal de las direcciones modernistas se produjo a una velocidad de vértigo; a menudo trabajaba simultáneamente en proyectos de distintos movimientos artísticos, que incluso combinaba libremente. En 1918–1919 inició el camino que le llevaría de la pintura postimpresionista al fotomontaje. En el verano de 1920 participó en la exposición de

aprendices de Naum Gabo y Pevsner celebrada en el Pabellón Musical del bulevar Tverskiy, en la que los dos maestros dieron a conocer su “Manifiesto realista”. Durante esta etapa, el interés de Klucis se centró en la construcción material, aunque muy pronto decidiera trabajar exclusivamente en el arte de la propaganda.

Aunque en el artículo “El fotomontaje como nuevo tipo de arte de propaganda”, publicado en 1931, Klucis se refería a su obra *Ciudad dinámica* (1919) como el primer fotomontaje realizado en la URSS<sup>6</sup>, ya en julio de 1918, mientras trabajaba en *Asalto. Fusileros letones* —obra relacionada con la represión del levantamiento de la izquierda durante el V Congreso de Soviets de Rusia—, integró fotografías de edificios recortados de publicaciones de prensa y la fotografía del zar Nicolás II cortada en tiras en una imagen realizada en la tradición del cubofuturismo, con un ritmo expresado en diagonales. Paradójicamente, este temprano ejemplo de fotomontaje, que el artista no consideró digno de mención en su artículo, debe considerarse no sólo como el primer ejemplo de fotomontaje, sino como el primer ejemplo de fotomontaje político en la URSS. Aunque Klucis mantenía que con *Asalto* buscaba una manera de transformar una composición temática en una abstracción<sup>7</sup>, más bien sería al contrario, pues son los elementos fotográficos los que hacen de *Asalto* una reflexión sobre la actualidad de los eventos políticos de aquel momento, añadiendo a la obra una importante carga ideológica.

No obstante, tanto en la estructura como en la idea de la composición de *Ciudad dinámica*, Klucis fue mucho más allá, superando el plano bidimensional para ofrecer una imagen de una ciudad liberada del plano gráfico, que rota libremente tanto sobre su eje como hacia la profundidad. Refiriéndose al uso de la fotografía en *Ciudad dinámica*, el artista reveló el conjunto de las principales formas de expresión, dando mayor forma al lenguaje visual de su fotomontaje: “Por primera vez la fotografía se ha usado como un elemento de textura e imaginaria y se ha montado siguiendo el principio de mayor o menor escala, destruyendo los antiguos cánones de representación, perspectiva y proporción”<sup>8</sup>. Para obtener la mayor impresión visual posible en sus composiciones, Klucis cambió



GUSTAVS KLUCIS

*Asalto. Fusileros letones*  
(*Asalto. Un golpe a la  
contrarrevolución*). 1918  
Boceto para un mural con  
motivo del V Congreso  
de los Soviets en Moscú  
Fotomontaje con recortes  
fotográficos, carbón y  
lápiz sobre papel,  
40,8 x 51,5 cm  
Museo Nacional de Arte  
de Letonia, Riga



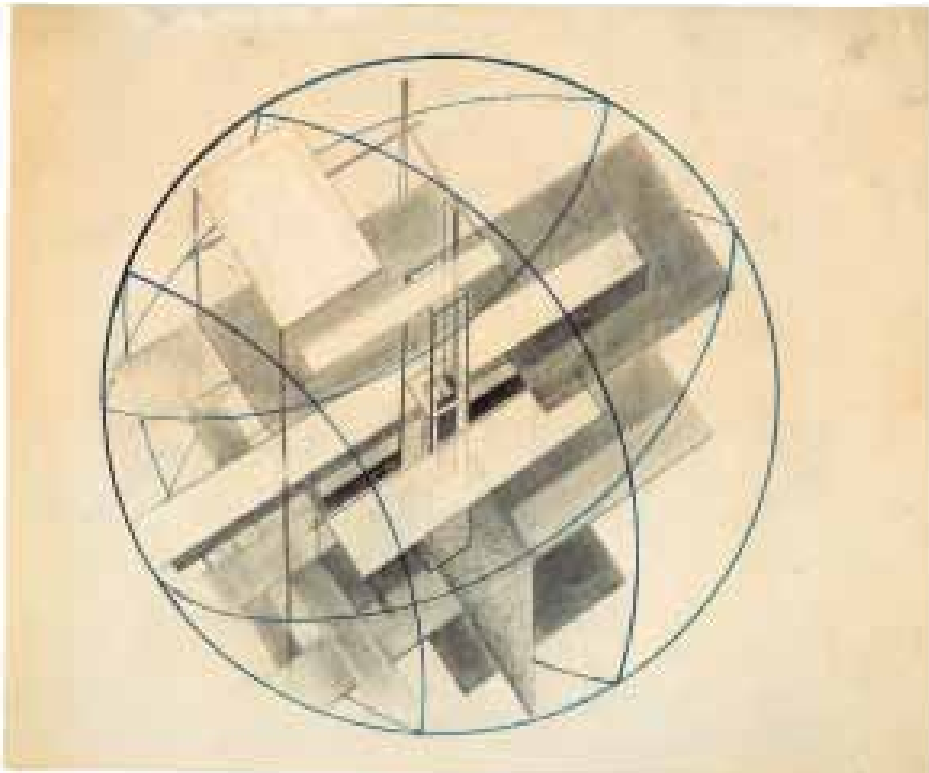
GUSTAVS KLUCIS

*Ciudad dinámica*, 1919  
Fotomontaje con recortes  
fotográficos, papel de  
plata, gouache y lápiz  
sobre papel, 37,6 x 25,8 cm  
Museo Nacional de Arte  
de Letonia, Riga

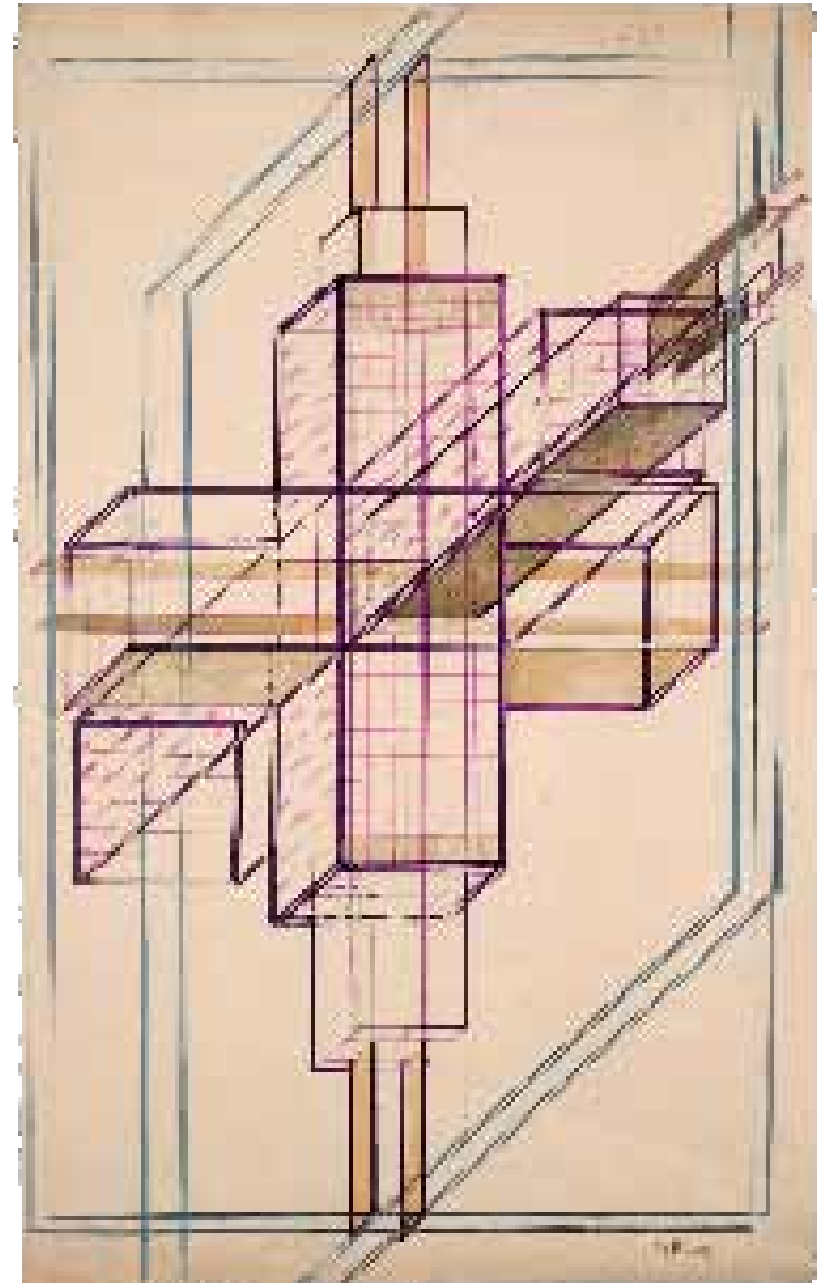


Cat. 36 GUSTAVS KLUCIS  
*Construcción*, 1919-1920

Cat. 37 GUSTAVS KLUCIS  
*Construcción*, 1920-1921



Cat. 36



Cat. 37



la escala de los elementos de la imagen y, en sus fotografías, recurrió con destreza a un punto de vista muy alto —o, al contrario, muy bajo—, cambiando así la perspectiva de la percepción de la imagen.

Los métodos técnicos usados por Klucis se caracterizaron por su amplia variedad. Al principio de su trayectoria trabajó principalmente con la técnica del *collage* tradicional, usando tanto imágenes impresas como fotografías, propias o de otros autores. El artista adquirió su propia cámara en 1924, lo que le permitió realizar las fotos que necesitaba para sus composiciones, al tiempo que le brindó la oportunidad de experimentar con ellas en el laboratorio fotográfico. A finales de la década de los años veinte comenzó a usar el método de doble exposición, combinando negativos y creando fotogramas.

Si analizamos con detalle la tradición histórica y religiosa rusa, a la que los ideólogos del Partido Comunista recurrieron con profusión a la hora de dar forma a las nuevas tradiciones soviéticas, entenderemos por qué la posición central del arte de masas soviético está dedicada a la iconografía de la imagen del líder<sup>9</sup>. Los contenidos de los fotomontajes de Klucis exponían el proceso al que se aspiraba en la construcción del Estado y la sociedad soviética, dirigido y controlado por los ideólogos del Partido Comunista, que fijó gradualmente el culto al líder durante los años del régimen de Stalin.

La despedida a Lenin, quien falleció el 21 de enero de 1924, fue un tema recurrente, una especie de ritual, en el arte soviético. Poemas como *Vladimir Ilich Lenin* (1924), de Vladímir Mayakovsky, entre otros muchos ejemplos, retrataban a las masas de ciudadanos afligidos. Klucis recurrió a la silueta de la figura de Lenin, con su característico brazo en alto, en muchas de sus composiciones, tanto en carteles como en cubiertas de libros. La imagen del revolucionario alzándose sobre las multitudes, llamando a la lucha o señalando el camino es un símbolo universal, el símbolo de una época, aceptado por la sociedad como una especie de canon.

*Kazimir Malévich y Gustavs Klucis, 1933*  
Fotografía de Valentina Kulágina, 9,4 x 10,7 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Archivo G. Costakis, Tesalónica, Grecia

GUSTAVS KLUCIS  
*Boceto para el cartel*  
Bajo la bandera de Lenin por la construcción socialista, 1930  
Fotomontaje con exposiciones múltiples, 57 x 46,5 cm  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga

Cat. 42 GUSTAVS KLUCIS  
*Reconstrucción socialista, 1927*



Cat. 42



RKP [Partido Comunista Ruso], 1924  
 Fotomontaje-eslogan para la revista *Molodaya gvardiya*, 2-3  
 Fotomontaje con recortes fotográficos, gouache y lápiz sobre papel montado sobre cartón,  
 34,2 x 24,7 cm  
 Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga

Sin embargo, más que mostrar el dolor de la nación, el objetivo de los sucesos de Lenin era asegurarse de que las ideas del líder —o las ideas atribuidas al líder— se extendiesen entre las masas. Klucis, por lo que escribe en su autobiografía, era muy consciente de ello:

Mi tarea era hacer que la lucha revolucionaria de la clase trabajadora y la sociedad soviética fueran los contenidos de mi producción creativa, transformándola en imágenes artísticas comprensibles para las masas [...]. Tenía ante mí el desafío de transformar el cartel, la ilustración de libros y las tarjetas postales, convirtiéndolos en vehículos masivos de las consignas del partido<sup>10</sup>.

Desde la perspectiva del desarrollo de los carteles políticos, merece especial mención la serie de carteles dedicados a Lenin publicados en 1924 en el segundo y tercer número de la revista *Molodaya Gvardiya*, que el propio Klucis describe como “foto-carteles-montajes”. Fue a partir de ese momento cuando el eslogan textual se convirtió en un componente importante del fotomontaje político.

A finales de 1928, con el anuncio del Primer Plan Quinquenal, el énfasis de la propaganda y del arte de masas abandonó la glorificación de la pasada revolución para centrarse en la construcción del socialismo. El hombre trabajador —el minero del carbón, el maquinista, el trabajador de la construcción, etc.— se convirtió en el nuevo héroe de la sociedad soviética. La nueva política de industrialización transformó, hablando en sentido figurado, todo el país en un enorme escenario de construcción. Todos los ámbitos de la vida —la industria, la energía, el transporte, la agricultura; incluso el deporte y la cultura— se convirtieron en estadios de la construcción socialista. Las series de postales dedicadas a la Espartaquiada de Moscú son un buen ejemplo de ello <sup>Cats. 43 - 45</sup>. Una de las tarjetas postales, en este caso dedicada al fútbol, mostraba un eslogan característico de la época: “Sólo en un país de dictadura proletaria la cultura física sirve completamente a los intereses de la gente trabajadora”.



Cat. 143

*El comunismo es el poder soviético más la electrificación en todo el país. La estación hidroeléctrica del Dniéper, la mayor conquista de la industria socialista.* 1932  
 Instalación-fotomontaje en la plaza Sverdlov de Moscú  
 Fotografía, 17,4 x 23,4 cm  
 Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga

El periodo de reconstrucción socialista evolucionó acompañado de estridentes eslóganes destinados a modelar la conciencia del nuevo, y colectivo, ciudadano soviético. Los carteles políticos de Klucis, de los que se imprimieron decenas de miles de ejemplares, estaban entre las armas más efectivas de la propaganda política de la época. Además de retratar la industrialización de la URSS, constituían vehículos propagandísticos de los temas más significativos de la ideología soviética, como la Revolución de Octubre y sus líderes, la defensa de la URSS y el movimiento internacional de trabajadores. Los carteles de Klucis se colgaban de los postes en las calles de las ciudades y se distribuían por las sociedades de trabajadores, en fábricas y plantas.

En 1932, Klucis introdujo el uso del fotomontaje en la propaganda monumental. Los inmensos paneles que realizó para decorar las calles durante las distintas festividades nacionales soviéticas —Primero de Mayo, Día de la Revolución de 1917, etc.— liberaron el fotomontaje de los límites de la hoja de papel, consolidando su papel en el arte de propaganda.

GUSTAVS KLUCIS  
*Aportemos millones de obreros especialistas a las 518 nuevas fábricas y plantas industriales.* 1931  
 Litografía sobre papel, 142,6 x 103 cm  
 Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga

Cat. 43 GUSTAVS KLUCIS  
*Deportes acuáticos.* 1928  
 Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartakiada de Moscú



Cat. 43

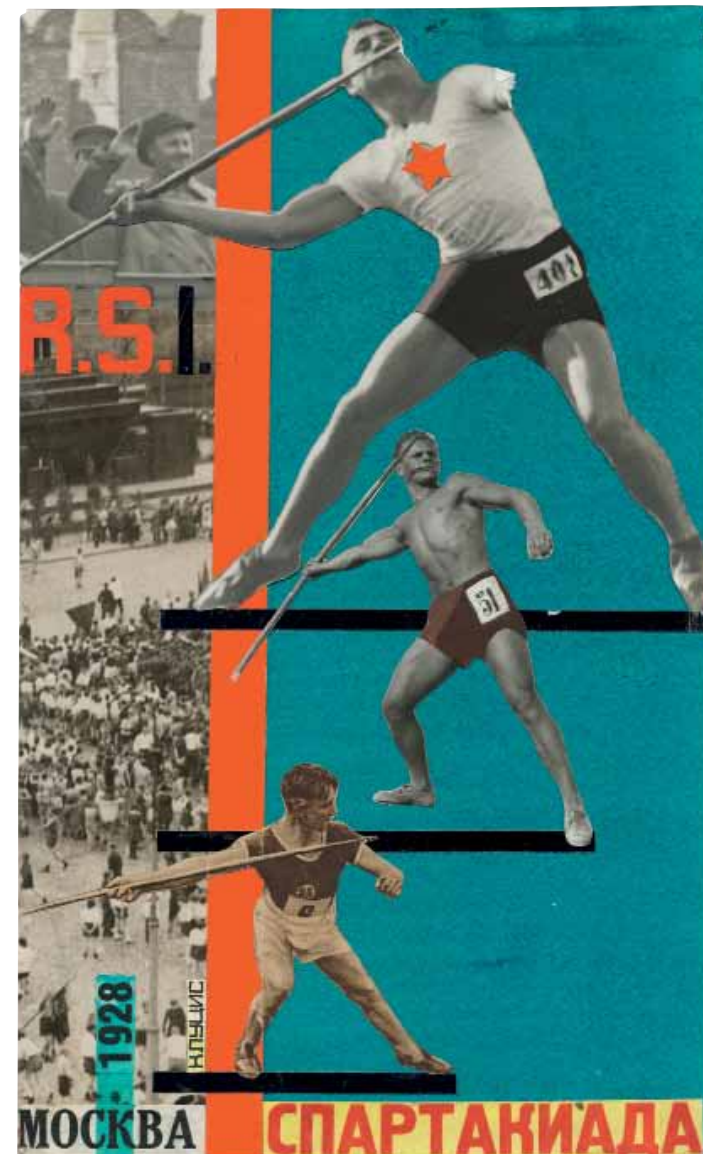




Cat. 45

Cat. 45 GUSTAVS KLUCIS  
*Pruebas de tiro, 1928*  
 Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartakiada de Moscú

Cat. 44 GUSTAVS KLUCIS  
*Lanzamiento de jabalina, 1928*  
 Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartakiada de Moscú



Cat. 44



Cat. 144 GUSTAVS KLUCIS  
*¡Trabajadores de choque  
del campo en la lucha por  
la reconstrucción socia-  
lista de la agricultura!*,  
1932

Durante los primeros años de la década de 1930 los logros industriales se asociaron a la imagen de Stalin. Su monumental imagen, elevada sobre el gentío y andando al ritmo de los trabajadores, se representaba como un retrato a tamaño real en los fotomontaje de la época, sustituyendo la imagen de Lenin, que encarnaba los ideales de la década anterior. A partir de 1930, Stalin no sólo se representaba como el implementador de las ideas de Lenin, sino como el líder de la última fase de la resurrección de la teoría marxista. El cartel de Klucis *Alzad más arriba la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin* (1933) ilustra este nuevo enfoque.

Es evidente que Klucis no elegía la temática de sus carteles. Desde 1929 colaboró con la editorial estatal Izoguz<sup>11</sup>, para la que, en 1935, ya había creado al menos setenta carteles. Como líder de la unidad de fotomontaje del grupo Octubre<sup>12</sup>, también utilizó sus publicaciones para defender las ventajas de su estilo artístico en el campo del arte de propaganda:

Al sustituir el dibujo de una mano con una fotografía de la misma, el artista representa este o aquel momento de manera más realista, con más vitalidad, y de forma más comprensible para las masas. El fundamento tras esta sustitución es que la fotografía no es un borrador del hecho visual, es su fijación precisa. Esta precisión, unida a las fotografías documentales, tiene una capacidad de influencia sobre el espectador que una representación gráfica nunca podrá lograr<sup>13</sup>.

Las críticas dirigidas al arte de vanguardia en 1932, y en especial a los miembros del grupo Octubre, hicieron estallar un proceso que tuvo consecuencias trágicas para muchos artistas que habían servido al régimen comunista desde sus inicios. A partir de ese momento, con el auge del realismo social, ya no había lugar en la URSS para los medios de expresión innovadores que ofrecía el fotomontaje, ni tampoco para Klucis, su máximo exponente.



Cat. 144

Cat. 46 GUSTAVS KLUCIS  
*¡Alza más arriba la  
bandera de Marx, Engels,  
Lenin y Stalin!*, 1933



Cat. 46

*Gustavs Klucis en la cárcel*  
Museo Nacional de Arte  
de Letonia, Riga

Klucis fue arrestado el 17  
de enero de 1938 y ejecutado  
el 26 de febrero del mismo año



<sup>1</sup> Ósip Brik, "Ot kartini k sitsu", *Lef*, 6 (1924), pp. 30-31 y 34. Citado en Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell, 1992, pp. 324-328.

<sup>2</sup> Ya en 1922, el izquierdista Grupo de Trabajadores Constructivistas formado por Aleksandr Ródchenko, Varvara Stepánova, Alekséi Gan, Konstantín Medunetski, los hermanos Gueorgui y Vladímír Stenberg y Kárlis Johansons, entre otros, formuló en su programa los nuevos principios de la construcción material y definió su papel en el campo de la ideología y la propaganda. Véase Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova, "Programa del primer grupo de trabajo de constructivistas" (1922), en *Fundamentos del diseño gráfico*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2001, pp. 38-39.

<sup>3</sup> Para más información respecto al papel de la fotografía en las transformación de las bellas artes en la vanguardia rusa, véase John E. Bowlt, "The Art of Actuality: Photography and the Russian Avant-Garde", en Steve Yates (ed.), *Poetics of Space. A Critical Photographic Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995 (prólogo de Dore Ashton). Ed. en español, *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

<sup>4</sup> Gustavs Klucis nació en 1895 en el norte de la actual Letonia, por aquel entonces parte del imperio ruso. Estudió dos años en la Escuela Municipal de Arte de Riga, antes de ser llamado a filas por el ejército ruso. Tras la Revolución de 1917, fue destinado al Batallón de Fusileros Letones Unidos de Petrogrado. En marzo de 1918, cuando el Gobierno se trasladó de Petrogrado a Moscú, la nueva capital del país, formó parte de la guardia de Lenin. De 1918 a 1921, Klucis estudió en los Svomas —más tarde Vjutemas— y, tras graduarse en Pintura, continuó trabajando en éstos como profesor de Técnicas del Color. Ese mismo año se afilió al Partido Comunista y, posteriormente, se convirtió en miembro del Instituto de Cultura Artística (Injuk). En 1928 fue uno de los fundadores de la asociación de artistas de vanguardia Octubre y, con el tiempo, se convertiría en el artista soviético más destacado en el campo del fotomontaje aplicado a carteles. El 17 de enero de 1938 Klucis fue arrestado bajo falsas acusaciones de "pertenencia a un grupo terrorista armado letón" y el 26 de febrero del mismo año fue fusilado en Moscú, sufriendo un destino similar al de otros muchos millones de personas que murieron durante las "operaciones étnicas" de Stalin.

<sup>5</sup> Véase la autobiografía de Klucis, *Sovétskie judózhniki*, Moscú, Izoguiz, 1937, vol. 1, pp. 115-116.

<sup>6</sup> Véase Gustavs Klucis, "Fotomontazh kak novi vid aguitatsiónnogo iskusstva", en *Izofront. Klassovaya borba na fronte prostránstvennij iskusstv*, Moscú, OGIZ, 1931, pp. 119-132.

<sup>7</sup> Bajo la composición se conserva un fragmento de un escrito a tal efecto de Klucis.

<sup>8</sup> Gustavs Klucis, op. cit. (nota 6).

<sup>9</sup> Un ejemplo sintomático son las llamadas "esquinas rojas", salas o postes instalados en lugares de trabajo donde se colocaba el material propagandístico. Colocando los retratos de los héroes de la revolución en el lugar de honor, el poder soviético transformaba el tradicional altar familiar de la Rusia ortodoxa en la "esquina roja".

<sup>10</sup> Gustavs Klucis, op. cit. (nota 5).

<sup>11</sup> Izoguiz también ejercía el papel de censor.

<sup>12</sup> Los coetáneos de Klucis en la unidad de fotomontaje del grupo Octubre incluían a su pareja, Valentina Kuláguina, y a los artistas Serguéi Senkin, Vasili Elkin y Natalia Pinus, entre otros.

<sup>13</sup> Gustavs Klucis, op. cit. (nota 6), p. 120.



En 1929, el Museo Ruso de Leningrado prepara una gran retrospectiva del artista Pável Filónov (1883-1941). Vera Anikíyeva, conservadora del museo, se encarga del catálogo, para el que escribe un texto. Pero pronto surgen las primeras reticencias por parte de las instancias políticas y culturales, contrarias al arte del maestro, que se oponen a la celebración de la muestra. Se ordena la reimpresión del catálogo, para sustituir el texto original de Anikíyeva por otro que cuestiona determinados aspectos del trabajo de Filónov, y las obras permanecen un año colgadas en las paredes del museo sin que se inaugure la exposición. Mientras la prensa le dedica duras críticas, algunos le defienden y presionan para que se abra la muestra: los trabajadores del museo le apoyan e Isaak Brodski, que representa una estética opuesta a la de Filónov, lo califica como el mayor artista contemporáneo, no sólo de Rusia, sino incluso de Europa y Estados Unidos<sup>1</sup>. Aun así, la exposición nunca llega a inaugurarse. Filónov tiene 46 años.

Pintor, poeta y teórico, Filónov es una de las figuras más interesantes y, al mismo tiempo, más desconocidas de la vanguardia rusa. Artista de peculiar personalidad, ascético, meticuloso e idealista, este gran maestro fue uno de los artistas más acosados por su

“formalismo” en la década de 1930, años durante los que se vería paulatinamente marginado de la vida artística. Tras su muerte, las autoridades silenciaron por completo su legado y sólo sus alumnos mantendrían viva su leyenda.

Filónov tuvo una infancia difícil. Nacido en Moscú en 1883, después de quedarse huérfano en 1897 se trasladó a San Petersburgo, donde estudió en varias escuelas de arte. Tras ser rechazado en reiteradas ocasiones, en 1908 finalmente consiguió ingresar en la Academia de Bellas Artes, donde sólo pudo estudiar dos años, pues en 1910 fue expulsado por ejercer una influencia negativa sobre los otros alumnos con su concepto no academicista del arte. A continuación ingresó en Unión de Juventud, grupo creado por Mijaíl Matiushin y su esposa, Elena Guro, que reunía a artistas futuristas y a otros defensores de un arte nuevo: escritores, músicos y críticos como Kazimir Malévich, Vladímir Mayakovski, Alekséi Kruchónij, Velimir Jlébnikov y los hermanos David y Vladímir Burliuk. Con la Unión de Juventud, Filónov expuso por primera vez, contribuyó como ilustrador a publicaciones de poetas del grupo y se hizo cargo de la puesta en escena de la tragedia *Vladímir Mayakovski* (1913), escrita por el propio Mayakovski, que se representó en el Teatro Luna Park.

En 1912, Filónov anuncia en su artículo “El canon y la ley” los principios del arte analítico a los que siempre permanecería fiel. Se manifiesta contrario al cubofuturismo, al que acusa de representar el objeto utilizando únicamente dos elementos superficiales: la forma y el color (más tarde acusará también al constructivismo de la misma comprensión superficial de la realidad). La verdadera pintura no debe imitar las formas de la naturaleza, sino los procesos, el modo en que la naturaleza actúa. En 1915 escribe el poema “Canción de la floración universal”, en el que inventa palabras y prescinde de signos de puntuación. Recibido con elogios por los dos grandes poetas futuristas del momento, Kruchónij y Jlébnikov, se trata de un oscuro canto épico, plagado de imágenes de la violencia y la muerte que había traído consigo la Primera Guerra Mundial. Por otra parte, aplica a su pintura —el único lenguaje artístico universalmente inteligible— el concepto de “floración universal”, que implica la representación de las formas del mundo material y de sus procesos orgánicos, haciendo visible lo que en principio permanece oculto; la realidad es pues un todo orgánico en el que cada forma es sustancia viva que debe crecer desde lo particular a lo general.

Tras combatir entre 1916 y 1918 en el frente de Besarabia, en Rumanía<sup>2</sup>, Filónov regresa a Petrogrado, donde, como la mayoría de sus compañeros, abraza la Revolución bolchevique con entusiasmo y una profunda convicción, que nunca perderá. Participa activamente en las nuevas instituciones artísticas y educativas, haciéndose cargo de la sección ideológica del Injuk de Petrogrado y ejerciendo como profesor de la Academia de las Artes. En 1919 presenta 22 obras en la exposición colectiva del palacio de Invierno; uno de los temas fundamentales de sus pinturas es el rechazo del carácter deshumanizador del progreso maquinista, pues Filónov contrapone la energía constructiva de las fuerzas primigenias de la naturaleza al sufrimiento de la ciudad frenética: el organismo frente a la máquina. En 1923 escribe:

Soy el artista de la floración universal. Soy proletario. Yo califico mi principio de naturalista, porque es un método científico para conceptualizar el objeto, un método que es capaz de ver de forma suficientemente exhaustiva a través de las cosas, que detecta intuitivamente todos sus predicados mediante cálculos sub y supraconscientes y revela el objeto como una solución que coincide con la percepción del mismo<sup>3</sup>.

Con su “intuición analítica”, Filónov deconstruye el mundo y lo reduce a sus formas primarias para alcanzar imágenes complejas que se relacionan a través del caos. Su técnica, minuciosa y obsesiva, es fruto de la devoción por el trabajo, al que subordina toda su vida. En el transcurso de largas jornadas, aborda grandes lienzos con el propósito de conocer todas las cualidades del objeto pintado, de lo visible y lo invisible: “Piensa persistente y cuidadosamente en aquello de lo que están hechas las cosas. Dibuja cada átomo persistente y cuidadosamente”<sup>4</sup>. “Mi principio presupone la órbita no como mero espacio sino como entidad biodinámica en la cual la realidad del objeto y su órbita forma y transforma eternamente su contenido colorístico y formal y sus procesos (esta es la visión analítica absoluta)”<sup>5</sup>. “[La pintura] es el resultado de la aplicación del intelecto y la energía en los materiales de los que está hecha. Una imagen es el reflejo de la representación de mundos interiores y exteriores en el modo en que un artista entiende estos fenómenos”<sup>6</sup>.

Comprometido con la enseñanza, Filónov se convierte en el mentor del llamado grupo de los filonovitas y, a partir de 1925, cuando establece el Colectivo de Maestros de Arte Analítico (MAI)<sup>7</sup>, su estudio se torna en un gran taller donde el maestro trabaja al menos con

cuarenta discípulos. La principal exposición del grupo tiene lugar en la Casa de la Prensa en 1927. El poeta futurista y director teatral Ígor Teréntiev, que dirige en la Casa de la Prensa un laboratorio teatral, encarga a Filónov y a su escuela la creación del vestuario y decorados de *El inspector general* de Nikolái Gógol <sup>Cats. 260, 285 y 286</sup>. El director de la Casa de la Prensa, que acababa de instalarse en el palacio Shuválov, junto al canal Fontanka, encarga también a Filónov y a su colectivo la decoración de las salas del vestíbulo, el *foyer* y el pequeño auditorio de la nueva sede. Los filonovitas trabajaron durante cuatro meses en una importante exposición de pinturas sobre el tema de *La muerte del capitalismo*.

La obra de Filónov se exhibe por última vez en 1932, cuando el Museo Ruso de Leningrado organiza la exposición titulada *Los artistas de la URSS durante los últimos 15 años* para celebrar el aniversario de la revolución.

---

Cat. 29 PÁVEL FILÓNOV  
*Fórmula del periodo*  
*de 1904 a junio de 1922*  
*(El cambio universal a*  
*través de la Revolución*  
*rusa hacia el florecimiento*  
*universal), 1920-1922*



Cat. 29



A partir de entonces, el artista trabaja en la más extrema pobreza; al no disponer ni siquiera del dinero suficiente para comprar lienzos tiene que pintar sus óleos y acuarelas sobre papel. No obstante, rechaza vender obras a particulares, pues todo su arte debe reunirse en el Museo del Arte Analítico con el que sueña. Asimismo, rechaza la pensión que le ofrece la Unión de Artistas, pues considera que no le es asignada por méritos artísticos sino por caridad. Finalmente, Filónov muere de hambre en diciembre de 1941, durante los primeros meses del asedio del ejército nazi a la ciudad de Leningrado.

La mayoría de las obras de Filónov fueron preservadas por su hermana Yevdokiya Glebota, quien finalmente las donó al Museo Ruso. No obstante, el trabajo de Filónov no se mostró al gran público hasta la década de 1980.

Igor Teréntiev (1892-1937), nacido en una familia aristócrata y abogado de formación, fue un artista multifacético que trabajó en condiciones muy difíciles. Poeta, teórico, pintor y director teatral, en los primeros años veinte fundó con Alekséi Kruchónij en Tbilisi —ciudad en la que vivió la Revolución bolchevique— el grupo futurista 41°. En 1923 se trasladó a Petrogrado, donde trabajó en el Teatro Rojo antes de dirigir con gran audacia un laboratorio de teatro experimental en la Casa de la Prensa. Precisamente allí llevó a escena en 1924, con cierto éxito, una adaptación de la novela de John Reed *Los diez días que estremecieron al mundo*. También dirigió un laboratorio de poesía del sonido en el Guinjuk de Petrogrado, al que asistieron Daniil Jarms y Aleksandr Vvedenski. Pero el verdadero reconocimiento de público le llegaría con la puesta en escena de la obra de Gógol *El inspector general*, de la que realizó una adaptación polémica, al límite de la parodia, que hacía hincapié en los detalles más crudos, incluso escatológicos. Aunque la respuesta de la crítica fue hostil, el público respondió con entusiasmo a su representación, tanto en Leningrado como en Moscú. Teréntiev intentó emigrar de Rusia sin éxito. Finalmente, y debido a sus problemas económicos, se trasladó a Ucrania, donde organizó un grupo teatral para trabajadores. En 1931 fue detenido y condenado en virtud del famoso Artículo 58 sobre Actividades Contrarrevolucionarias. Tras un año en la cárcel, fue condenado a trabajos forzados en el Belomorkanal, donde organizó una brigada cultural de *agitprop*. En contraprestación a su actividad propagandística, Teréntiev obtuvo cierta libertad para seguir creando. Posteriormente fue trasladado al campo de trabajos forzados del canal Moscú-Volga, donde permaneció hasta 1935. Arrestado nuevamente en mayo de 1937, durante el momento álgido de las purgas estalinistas, fue fusilado el 17 de junio de 1937 en la prisión moscovita de Butírka.



Cat. 285



Cat. 284

Cat. 285 NIKOLÁI YEVGRÁFOV Diseños de vestuario para  
Traje del director de  
Correos, 1927 la comedia de Nikolái  
Gógol *El inspector general*

Cat. 284 NIKOLÁI YEVGRÁFOV  
Traje de policía, 1927



Cat. 260

Cat. 260 ARTHUR LANDSBERG  
Diseño descartado de  
escenografía para la  
comedia de Nikolái Gógol  
El inspector general, 1927

<sup>1</sup> Véase Yevgueni Koptun, "Filonov and the Masters of Analytic Art", en *Avantgarde in Russia, 1920-1930*, cat. exp., Bonemouth y San Petersburgo, Parkstone, 1996, p. 136. Las palabras de Brodski en su defensa pueden consultarse en Isaak Brodski, "I. Brodski Pismo v redaktsiyu", *Krásnaya gazeta*, 25 de noviembre de 1930.

<sup>2</sup> Las imágenes de muerte y violencia de su experiencia en el campo de batalla son recurrentes en la creación pictórica de Filónov.

<sup>3</sup> Pável Filónov, "Deklaratsia Mirovogo iskusstva", *Zhizn iskusstva*, 20 (1923). Citado en Yevgueny Koptun, op. cit. (nota 1), p. 130.

<sup>4</sup> Darra Goldstein, "Zabolotskii and Filonov: The Science of Composition", *Slavic Review*, 48-4 (invierno 1989), p. 586. Citado en Yevgueny Koptun, "Iz istorii rússkogo avangarda", en *Yezhegódnik rukopísного otdeła Púshkinskogo doma*, Leningrado, Naúka, 1979, p. 220.

<sup>5</sup> Pável Filónov, op. cit. (nota 3), pp. 13-14. Citado en John E. Bowl, "Pavel Filonov: His Painting and His Theory", *Russian Review*, 34-3 (Julio 1975), p. 285.

<sup>6</sup> Pável Filónov, "The Ideology of Analytic Art and the Principle of Craftedness", *Leonardo*, 10-3 (verano 1977), p. 227.

<sup>7</sup> Fenómeno importante en la vida cultural de Leningrado, la "Escuela de Filónov" —uno de los últimos experimentos de la vanguardia, junto con el formado por sus colegas y amigos del grupo Oberiu— funcionó como colectivo hasta 1933. Algunos de sus miembros más destacados fueron Alisa Poret, Tatiana Glebova, Mijaíl Tsibásov, Pável Kondrátiev, Yuri Jrzhanovski, Aleksandr Sazhin, Borís Gúrvich, Rebecca Leviton y Nikolái Yevgráfov.



Observaba a las grullas jóvenes aprendiendo a volar. Compré algunas grullas y fui a la escuela con ellas. Las grullas jóvenes están tan indefensas contra el viento como los seres humanos.

Vladímir Tatlin (1932)<sup>1</sup>

En 1929, en el clímax de la producción industrial soviética a gran escala, Vladímir Tatlin (1885-1953) empezó a experimentar con un “objeto nuevo” de uso individual y tecnología básica, una “bicicleta aérea”, de estructura similar a la de un pájaro, que permitiría al hombre acercarse a la sensación de volar. La llamó *letatlin*, juego de palabras entre su apellido y el verbo volar en ruso (*letat*).

Partiendo del estudio de la estructura ósea y la musculatura de las jóvenes grullas, Tatlin calculó la proporción de masa de las alas respecto al total del cuerpo para poder reproducir así la resistencia y flexibilidad de las primeras. Gracias al uso de materiales naturales —como cuero, seda, madera, corcho y huesos de ballena—, consiguió la resistencia y la flexibilidad adecuadas para un aparato sin motor que funcionaba por impulso, siguiendo el principio de vuelo de las aves.

El usuario se colocaba apoyando el torso en el centro, con pies y manos en unos estribos, y hacía batir las alas con los brazos. “Deseo devolver al hombre la sensación del vuelo. Nos ha sido arrebatada por el vuelo mecánico del aeroplano. No sentimos el movimiento de nuestro cuerpo en el aire”<sup>2</sup>.

Paradigma de la idea de diseño de Tatlin, al fusionar lo artístico y lo utilitario, el *letatlin* aspiraba a convertirse en un nuevo medio de transporte, de uso cotidiano e individual, que permitiría al nuevo hombre soviético moverse libremente por el aire. Este ornitóptero, que recuerda a la máquina voladora de Leonardo da Vinci, se fabricó en la torre del monasterio de Novodévichi, en Moscú, con la ayuda de los alumnos de los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica (Vjutemas). En el proceso, Tatlin consultó a diversos especialistas, entre otros a un cirujano y a un instructor de vuelo, y aprendió de la náutica el tratamiento de la madera.

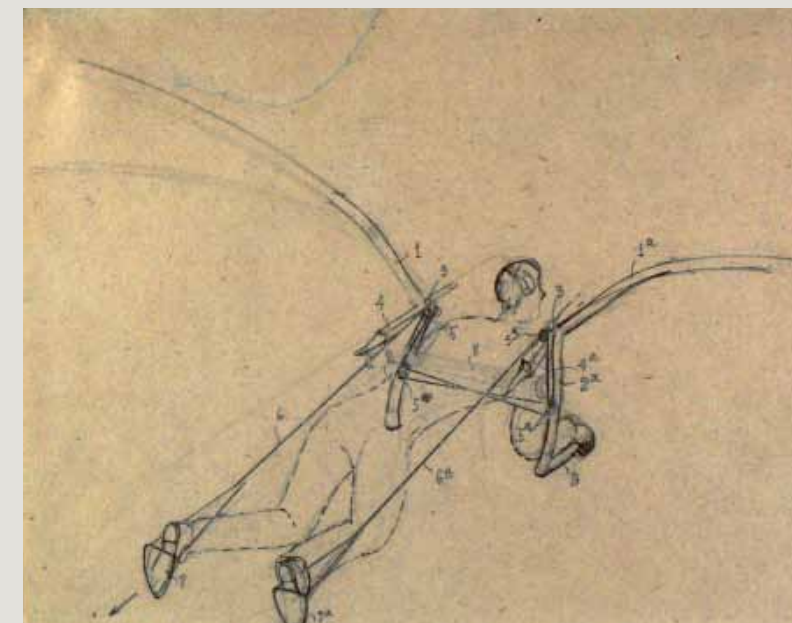
---

Cat. 120 VLADÍMIR TATLIN  
Estudio para ala  
de letatlin, s.f.

Cat. 121 VLADÍMIR TATLIN  
Posición del piloto durante  
el vuelo del letatlin,  
s.f.



Cat. 120



Cat. 121

Con sus formas orgánicas, curvas y suaves, la máquina voladora ponía de manifiesto el rechazo de Tatlin a las formas angulosas y abruptas de los aviones de la época. “Los ingenieros han creado formas duras, malas, con ángulos, que se pueden romper fácilmente. El mundo es redondo y suave”<sup>3</sup>. El *letatlin* ejemplifica pues el sueño de Tatlin, un diseño alternativo al desarrollo vertiginoso que se producía en la industria aeronáutica de la época.

De carácter muy independiente, Tatlin no sentía gran interés en afiliarse ni en liderar un grupo artístico, como harían Kazimir Malévich o Aleksandr Ródchenko. No obstante, mantuvo productivos debates teóricos con éstos durante los años inmediatamente posteriores a la revolución —cuando ocupó importantes cargos públicos—, especialmente en torno al concepto de *faktura* pictórica. Tatlin fue un gran maestro e impartió clases en los Vjutemas, en el Instituto Estatal de Cultura Artística (Guinjuk) y en el Instituto Superior de Arte y Técnica (Vjutein).

Aunque fue uno de los impulsores del constructivismo —sus tempranos relieves y contrarrelieves, realizados a partir de 1914, suponen un camino hacia este movimiento, y su torre, el *Monumento*

a la III Internacional (1920), es un emblema y paradigma del mismo—, su visión se distancia de la de otros artistas del movimiento. Dado su interés por contribuir a la mejora de la vida cotidiana de la gente corriente, y bajo el lema constructivista de “el arte para la vida”, a partir de 1921 Tatlin trabajó en objetos que fusionaban arte y utilidad, diseñando vajillas de cerámica, mobiliario, vestuario, estufas, objetos para los trabajadores... Pero estos objetos no pasaron de ser prototipos y nunca entraron en la cadena de producción industrial.



*Vladimir Tatlin*  
Fotografía, 23,8 x 16,9 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Archivo G. Costakis, Tesalónica, Grecia

*Construcción del Monumento para la III Internacional, 1920*  
Fotografía, 14,9 x 10,2 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Archivo G. Costakis, Tesalónica, Grecia

*Libro de Nilokái Punin sobre el Monumento para la III Internacional, 1920*  
Colección particular



En un principio, la torre estaba destinada a ser un monumento dedicado a la revolución en el marco del Plan de Propaganda Monumental que lanzó Lenin en 1918, pero Tatlin acabó dedicándola a la III Internacional. La maqueta se exhibió en Moscú en 1920, durante el VIII Congreso de los Soviets, como parte de una presentación pública del plan para la electrificación del país.

La torre actuaría como estación transmisora de propaganda revolucionaria y contendría un edificio destinado a albergar las oficinas del Komintern, salas de lectura, gimnasio, “espacios de agitación” y un garaje. Fue diseñada para ser construida en hierro y cristal. La estructura externa de soporte se componía de dos espirales separadas que se movían en la misma dirección en torno a un eje diagonal. Dentro tenían que suspenderse tres volúmenes transparentes que se moverían a diferentes velocidades.



El volumen inferior en forma de cubo completaría su giro en un año, representando la revolución anual de las asambleas legislativas. El segundo volumen, piramidal, completaría el giro en un mes y albergaría los órganos ejecutivos. El cilindro de la parte superior, reservada a los servicios de información, completaría la revolución en un día. Una pantalla al aire libre, iluminada de noche, transmitiría las últimas noticias y un proyector especial lanzaría al cielo mensajes de luz, con un lema diario. Se trataba pues de una torre para la generación de la revolución mundial, de un monumento que conmemoraba el futuro, no el pasado. Mayakovski la bautizó como “el primer monumento sin barba”.

Tatlin rechazaba firmemente algunas de las tendencias generalizadas de la práctica constructivista: la tiranía de la geometría elemental, el rechazo a las formas complejas, especialmente las curvilíneas, y el uso monótono y poco expresivo de los materiales. Asimismo, se lamentaba del hecho de que muchos artistas se centraran en las artes gráficas para soslayar las dificultades de los procedimientos de la arquitectura o de la creación de objetos para la vida cotidiana. Para Tatlin, ese era precisamente el origen del estancamiento del constructivismo, que en sus últimos años se desarrolló casi exclusivamente en el diseño de publicaciones y carteles. De ahí que se refiriese a los grafistas como “constructivistas en comas invertidas”<sup>4</sup>. No se oponía al uso artístico de instrumentos y materiales tecnológicos, pero, a diferencia de los constructivistas del Instituto de Cultura Artística (Injuk), rechazaba la mecanización de los procesos creativos y su reducción a operaciones racionales<sup>5</sup>.

Tatlin tenía un acercamiento casi místico al diseño, a veces próximo a la artesanía en cuanto a los métodos, y siempre abogó por el respeto a los materiales, alejándose de la figura del ingeniero: “El artista debe con-

frontar la tecnología con las nuevas interrelaciones del material y sus procesos, los cuales no pueden ser ignorados [...]. He llegado a la conclusión de que la aproximación del artista a la tecnología puede y debe infundir nueva vida en el antiguo método tecnológico”<sup>6</sup>.

En la gran exposición celebrada en honor a Tatlin, en 1932, en el Museo de Bellas Artes de Moscú, actualmente Museo de Bellas Artes Pushkin, se expusieron tres versiones del *letatlin*, así como fotografías y dibujos de los diseños. En esta muestra el maestro apuntaba el camino a seguir por el constructivismo, tal y como él lo concebía: al ser un objeto que reunía a partes iguales arte y tecnología, la máquina voladora constituía una vía de exploración en este sentido. Dicha exposición fue una de las últimas manifestaciones del “arte de izquierdas” celebrada en la década de 1930. Unos días antes de su inauguración, el Gobierno había dictado la resolución “sobre la reorganización de las asociaciones literarias y artísticas”, que supuso la clausura de todas las sociedades creativas y la imposibilidad de cualquier autonomía artística.

Tatlin diseñó varias versiones de su máquina. No obstante, y aunque en 1933

realizó con éxito una prueba de vuelo, el invento nunca se llevó a producción. Aun así, Tatlin siguió experimentando en la máquina voladora, su proyecto más personal, hasta su muerte, en 1953.

El *letatlin* se ha interpretado como una subversiva declaración sobre la necesidad de recuperar la posibilidad de volar con alas propias y, por extensión, de recuperar la libertad individual en un momento en que la urgencia por una industrialización a cualquier coste generaba una violencia deshumanizadora que dominaba la política y la cultura —que eran ya una sola cosa— y, en definitiva, toda la sociedad soviética.

Tatlin, visionario de las palas,  
cantor severo de la hélice,  
del grupo de tramperos del sol.  
Ató con la mano muerta  
el valle de telaraña de las jarcias  
a una herradura de hierro.  
En la visión, unas tenazas  
miran lo que ha mostrado,  
como ciegos enmudecidos.  
Tan inauditas son las cosas,  
las cosas de lata a cepillo.

Velimir Jilénikov (1916)<sup>7</sup>



Cat. 122

Cat. 122 VLADÍMIR TATLIN  
*Ni lo nuevo ni lo viejo.*  
*lo necesario, década de*  
*1920*

<sup>1</sup> Véase Korneli Zelinski, "Letatlin", entrevista con Vladímir Tatlin en *Vechéniaya Moskvá*, 6 de abril de 1933. Citado en *Vladímir Tatlin*, cat. exp., Estocolmo, Moderna Museet, 1968, p. 76; y en Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p. 210.

<sup>2</sup> Véase Christina Lodder, op. cit. (nota 1), p. 210.

<sup>3</sup> Véase A. Bicheva, "Vospominania o Tátline. Do kontsá ne razgadái", manuscrito, archivo particular, Moscú, p. 18. Citado en *Art into Life. Russian Constructivism, 1914-1932*, cat. exp., Nueva York, Rizzoli, 1990, p. 116.

<sup>4</sup> Véase *Vístakva rabot zaslužennogo deyátel'ia iskusstv V.E. Tátlina*, Moscú y Leningrado, Ogiz-Izogiz, 1932, p. 6. Citado en *Art into life...*, op. cit. (nota 3), p. 39.

<sup>5</sup> Sobre este tema es de gran interés el ensayo de Hubertus Gassner. "The Constructivists. Modernism on the Way to Modernization", en *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, cat. exp., Nueva York, Guggenheim Museum, 1992.

<sup>6</sup> Véase *Vístakva rabot...*, op. cit. (nota 4), p. 39.

<sup>7</sup> Poema dedicado a Tatlin. Véase Velimir Jlébnikov, "Tatlin: The Organizer of Material into Object", en Larissa Zhadova, *Tatlin*, Nueva York, Rizzoli International Publications, 1988, p. 336; y Laurel Fredrickson, "Vision and Material Practice: Vladímir Tatlin and the Design of Everyday Objects", *Design Issues*, 15-1 (1999), p. 57.



En 1922, el artista Piotr Mitúrich (1887-1956) destruyó la mayoría de sus construcciones<sup>1</sup>. No obstante, algunas, como el *Alfabeto gráfico* de 1919 —la interpretación gráfica del “alfabeto” compuesto por el poeta futurista Velimir Jlébnikov (1885-1922)—, se salvaron milagrosamente <sup>Cat. 75</sup>.

Mitúrich había conocido a Jlébnikov en 1916 en San Petersburgo y su estrecha amistad duraría hasta la muerte de este último, en 1922. Hasta tal punto fue así que Mitúrich cuidó del poeta en los momentos finales de su enfermedad y, tras su muerte, se casó con su hermana Vera Jlébnikova, también artista.

Jlébnikov —que en realidad se llamaba Víktor Vladimirovich— formó parte del grupo de poetas moscovitas Hylaea, con algunos de cuyos integrantes, como Vladímir Mayakovski, Alekséi Kruchónij y David Burliuk, firmó en 1912 el famoso manifiesto “Una bofetada en la cara del gusto del público”. Uno de sus primeros poemas, el famoso, intraducible y divertido “El encantamiento de la risa” (1909), desarrolla una serie de brillantes variaciones morfológicas y sonoras a partir de la raíz de la palabra *smekh* (risa).

La principal contribución de Jlébnikov se centra en la investigación del lenguaje. Junto a Kruchónij, elaboró una compleja teoría sobre el valor semántico de los sonidos, dándole significado emocional a las raíces de las palabras y a ciertas combinaciones de fonemas, morfemas y léxico en su *zaum*, o lenguaje transracional; una propuesta poética generadora de neologismos, de juegos humorísticos y de cadenas de asociaciones metafóricas y etimológicas. Pues Jlébnikov creía en el poder mágico y demiúrgico de la palabra: “Las palabras incomprensibles han tenido siempre el máximo poder sobre el hombre, en la magia de los encantamientos y en la influencia directa sobre su destino”<sup>2</sup>.

El concepto de lenguaje transracional postula que un grupo de sonidos deliberadamente carente de significado racional y supuestamente dotado de un poder evocador apela directamente al inconsciente de una persona. Jlébnikov pretendía crear un discurso que llegara a la vez a los sentidos y a la razón. Esta idea de los universales superracionales sin referentes en un objeto real, que proponía el *zaum* como la base para el lenguaje universal que la humanidad necesitaba, tuvo una enorme



Cat. 75



---

Cat. 75 PIOTR MITÚRICH  
*Alfabeto gráfico*, 1919

influencia en la concepción del supremacismo de Kazimir Malévich<sup>3</sup>. En esta línea, Jlébnikov trabajó en la creación de un “alfabeto de las verdades universales”, basado en el cirílico, en el que las letras expresarían conceptos o “unidades de razón”, mientras que los sonidos representarían “términos relacionados con el espacio”.

A diferencia de otros futuristas que, como Mayakovski, recurrieron a la tradición occidental para su temática al tiempo que manejaban un léxico urbano, las imágenes de Jlébnikov y las fuentes de sus neologismos se inspiraban en la tradición eslava; fundamentalmente en el folclore ruso, en la historia y la vida campesina, aderezados con referencias a la magia y la mitología. Según Jlébnikov, el poeta es un profeta que debe ejercer de maestro para iluminar y llevar la felicidad a la gente. Y, en su condición de profeta, se impuso la tarea de identificar el conjunto de leyes que rigen el universo, en particular aquellas que rigen el tiempo.

Jlébnikov, que se había formado en matemáticas, ciencias naturales, biología y filología eslava, y que se calificaba a sí mismo como el “rey del tiempo”, creó una numerología de los hechos históricos mezclando ideas contemporáneas, como el darwinismo, con la ornitología y la idea de la resurrección de Nikolái

Fiódorov. “He descubierto las leyes puras del tiempo”<sup>4</sup>, escribe en 1920. “Quise encontrar la clave del reloj de la humanidad. Convertirme en el relojero de la humanidad y establecer una base para predecir el futuro”<sup>5</sup>.

Estaba convencido de que los acontecimientos históricos capitales —las grandes batallas, la formación e implosión de los imperios, etc.— se suceden con una determinada periodicidad; descubriéndola, se podría predecir el futuro y evitar las guerras. Esta idea impregna toda su obra, incluidos sus dos últimos trabajos, *Zangezi*<sup>6</sup> (1922) y *Las tablas del destino* (1922). Durante un largo periodo de tiempo, los cálculos de Jlébnikov le llevaron a la conclusión de que los grandes acontecimientos sucedían con intervalos de 317 años, aunque posteriormente estudiaría la temporalidad de los hechos sobre múltiplos del dos y del tres.

Dos años más joven que Jlébnikov, Piotr Mitúrich nació en San Petersburgo en 1887. Estudió en la Escuela de Arte de Kiev y, posteriormente, en la Academia de Arte de San Petersburgo. Combatió en la Primera Guerra Mundial y, tras la revolución, permaneció en el ejército, donde destacó como oficial de comunicaciones, hasta 1921.

Durante los primeros años de la revolución, Mitúrich formó parte de los círculos de vanguardia de Petrogrado. Partiendo del dibujo, hacia 1918 llegó a la experimentación con formas tridimensionales, pintando sobre materiales como el cartón, la madera o el papel. El resultado fue una serie de relieves y construcciones, con influencias del cubismo y el futurismo, a los que llamó “gráficos espaciales”, “carteles espaciales” y “pinturas espaciales”. Siguiendo la estela de los contrarrelieves de Vladímir Tatlin, y en paralelo a las construcciones presentadas por Aleksandr Ródchenko en la exposición de la Obmoju de 1921, las construcciones tridimensionales realizadas por Mitúrich entre 1918 y 1921 son un juego experimental entre la línea, el plano y el volumen.

Mitúrich fue un ferviente admirador de la personalidad y la poesía transracional de su amigo Jlébnikov, quien le proporcionó la inspiración conceptual para las piezas volumétricas con las que Mitúrich anhelaban crear el equivalente visual a la poética “jlébnikoviana”: “He acompañado los poemas de Velimir con mis composiciones, esforzándome en servirle con todos los medios a mi alcance”<sup>7</sup>. Un importante ejemplo de esta equivalencia es el *Alfabeto gráfico*, formado por 174 cubos de cartón, reciclados a partir de impresos bancarios y pintados a lápiz,

tinta china y pincel, que, en su mayoría, sólo cuentan con tres caras.

Conocemos las construcciones espaciales desaparecidas de Mitúrich gracias a las fotografías que el artista tomó en su estudio —reproducidas en el libro *El constructivismo ruso* de Christina Lodder<sup>8</sup>— y a las reconstrucciones realizadas posteriormente por el artista Mai Mitúrich-Jlébnikov, hijo de Mitúrich.

Pero Mitúrich no sólo buscaba plasmar en sus obras la poesía de Jlébnikov, sino que, como comenta Christina Lodder:

Basaba explícitamente su aproximación artística en [las ideas de éste]. Partiendo del concepto de Jlébnikov *bolshoe chuvstvo mira* (gran sentimiento hacia el mundo), que incluía los “cinco sentidos y más”, Mitúrich desarrolló su propia teoría de un sexto sentido, que denominó sencillamente *chuvstvo mira* (sentimiento hacia el mundo). Este *chuvstvo mira* estaba concebido como un “poder esencial de percepción” que daba al hombre una visión intensificada de los fenómenos naturales y lo habilitaba para trascender las limitaciones de la percepción por medio de cinco sentidos y ver el mundo con mayor claridad.





Cat. 110

Cat. 110 OLGA RÓZANOVA  
Anuncios de libros de  
Alekséi Khruchónij, 1913





Como tal, era un elemento esencial en la aproximación del hombre a la naturaleza. [...] Las percepciones obtenidas mediante el *chuvstvo mira* permitían hacer descubrimientos en la ciencia y en el arte. Era de hecho esta fuerza la que creaba nuevas imágenes en el arte, nuevos conocimientos en la ciencia y nuevas formas en la tecnología. [...] En opinión de Mitúrich, sólo el arte y el artista que poseyeran un sentimiento hacia el mundo eran verdaderamente creativos e innovadores. Podían revelar por completo nuevos aspectos del mundo<sup>9</sup>.

En paralelo a su obra tridimensional, Mitúrich continuó pintando y dibujando. En el campo del dibujo, en el que era un maestro, destacan los impresionantes retratos de Jlébnikov en su lecho de muerte<sup>10</sup>. Por otra parte, y al igual que algunos de sus contemporáneos, diseñó objetos útiles de uso cotidiano.

Mitúrich investigó incesantemente el movimiento ondulatorio —mediante la observación de diferentes animales, tanto terrestres como acuáticos y voladores—, cuyo principio sostiene que la línea curva conserva y genera más energía que la recta. Mitúrich diseñó un objeto que, en palabras de Lodder:

[...] se componía de tres piezas de madera, cada una de un metro de longitud y con dos desniveles. Uno de éstos era completamente horizontal y el otro tenía una curva de un centímetro, empezando y terminando al mismo nivel que el horizontal. Las tres piezas se unían resultando dos desniveles, cada uno de tres metros de longitud. Se dejaban caer dos bolas de metal que recorrieran el aparato en toda su longitud. Aunque la bola del nivel horizontal tenía que recorrer una distancia menor, la del desnivel curvo completaba las tres partes de la trayectoria mientras la otra sólo completaba dos. La bola del desnivel curvo se movía una velocidad aproximadamente una vez y media superior a la de la otra bola<sup>11</sup>.

En 1922 Mitúrich anunció que había creado un aparato sin motor que podía volar siguiendo el principio del movimiento ondulatorio. Además, aplicó el principio del movimiento ondulatorio al diseño de varios otros vehículos, a los que llamó *volnoviks* (ondulantes), que permitirían viajar por tierra, mar y aire. Se conserva una maqueta del

---

Cat. 76 PIOTR MITÚRICH  
*Construcción espacial*, década de 1920  
Reconstrucción de Mai  
Mitúrich, 1997



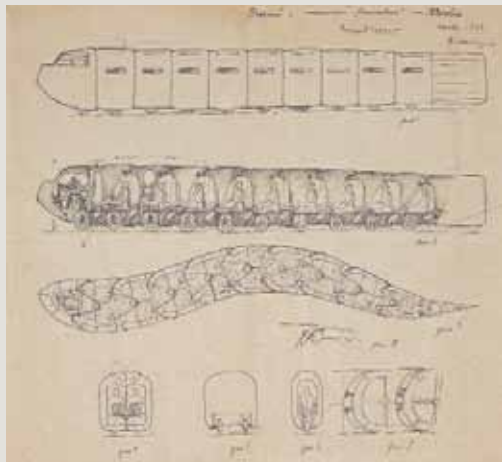
Cat. 76



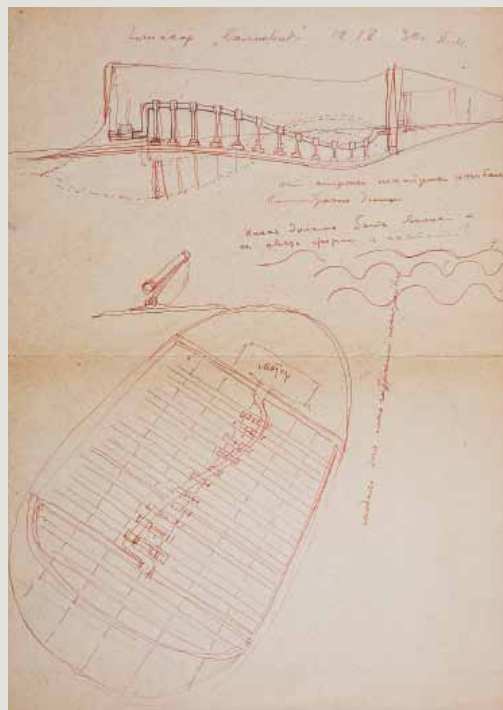
*volnoviki* aéreo llamado *letun* (volador), un aparato con tres series de alas que se accionaban gracias al impulso de un complejo sistema de palancas. Basándose en el movimiento de los peces, también diseñó *volnoviks* acuáticos y sus variantes anfibias, así como un planeador y vehículos terrestres en forma de oruga, entre otros aparatos. Mitúrich trabajaría hasta su muerte en diferentes modificaciones y adaptaciones de sus *volnoviks* y llegó incluso a diseñar la organización de una ciudad partiendo del principio de la ondulación<sup>12</sup>.

Aunque Mitúrich no puede ser considerado un artista constructivista, sus experimentos volumétricos y sus diseños de nuevos medios de transporte se relacionan directamente con los experimentos de los constructivistas, especialmente con el *letatlin* de Tatlin. Mitúrich y Tatlin encontraron en la naturaleza el enlace entre arte y tecnología y lo emplearon para darle al hombre la facultad de volar. Sus inventos y experimentos personifican el impulso visionario que impregnó los primeros años de la creación soviética.

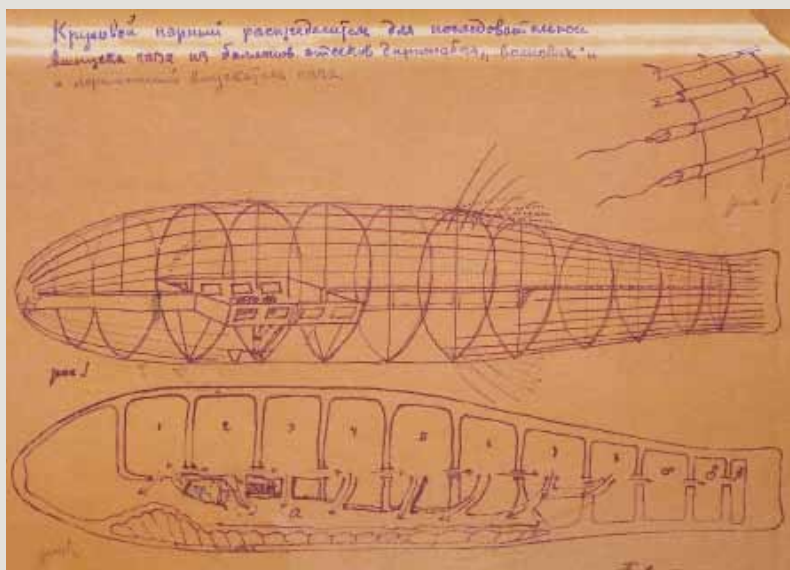




Cat. 80



Cat. 79



Cat. 82

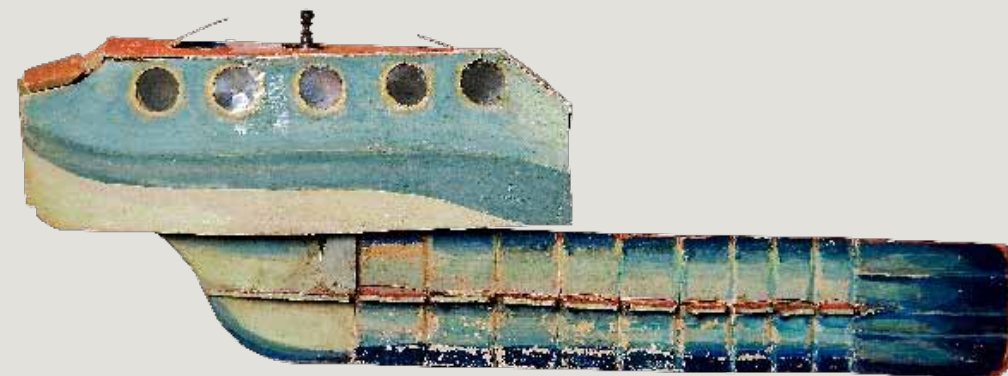
Cat. 80 PIOTR MITÚRICH  
*Volnovik terrestre  
y acuático, 1933*

Cat. 79 PIOTR MITÚRICH  
*Volnovik de superficie  
acuática, década de 1930*

Cat. 82 PIOTR MITÚRICH  
*Distribuidor circular  
de vapor, década de 1930*

Cat. 78 PIOTR MITÚRICH  
*Volnovik, década de 1930*

Cat. 81 PIOTR MITÚRICH  
*Volnovik, 1935*



Cat. 78



Cat. 81

<sup>1</sup> “No mucho antes de marcharnos destruí todas mis construcciones espaciales. Hechas de papel y cartón, no eran duraderas; se habían descolorido rápidamente por el humo y habían perdido su forma. No quería que continuaran llevando esa existencia fuera quien fuese su dueño” (citado en Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p. 32). Mitúrich escribe estas palabras antes de viajar a Santalovo con Velimir Jlébnikov, que había desarrollado una enfermedad a consecuencia de la malnutrición sufrida en el frente durante la Primera Guerra Mundial, por la que finalmente fallecería el 28 de junio de 1922.

<sup>2</sup> Velimir Jlébnikov, “O stikhakh”, en *Tvoreniia*, p. 633. Citado en Bernice Glatzer (ed.), *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 236.

<sup>3</sup> En diciembre de 1913 el grupo cubofuturista puso en escena una obra que suponía un experimento radical: *Victoria sobre el sol*, con música de Mijaíl Matiushin, escenografía y vestuario de Malévich, libreto de Kruchónij y prólogo de Jlébnikov.

<sup>4</sup> Velemir Jlébnikov, “Tables of Destiny”, en *Collected Works of Velemir Khlebnikov. Volume 1: Letters and Theoretical Writings*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, p. 417. Véase también Willem G. Weststeijn (ed.), *Velemir Khlebnikov, 1885-1922: Myth and Reality*, Amsterdam, Rodopi, 1986; y Raymond Cooke, *Velemir Khlebnikov: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

<sup>5</sup> Velemir Jlébnikov, op. cit. (nota 4), p. 418.

<sup>6</sup> En 1923, Vladímir Tatlin diseñó, dirigió y protagonizó una adaptación de esta obra en el Museo de la Cultura Artística de Petrogrado como homenaje póstumo a Jlébnikov, por quien sentía gran admiración. La puesta en escena de Tatlin pretendía establecer una correspondencia con el modo de construir palabras de Jlébnikov, estableciendo relaciones significativas entre ciertas combinaciones de colores y formas y determinados sonidos.

<sup>7</sup> Extracto de las memorias de Piotr Mitúrich citado en Christina Lodder, op. cit. (nota 1), p. 32.

<sup>8</sup> Christina Lodder, op. cit. (nota 1), pp. 29-34.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 213-214.

<sup>10</sup> Como muchos artistas de su época, Mitúrich acabó por abandonar la experimentación formal de su primera etapa para consolidarse en la pintura figurativa. Fue profesor de Dibujo en los Vjutesmas de Moscú entre 1923 y 1930 —el año de su clausura— y expuso con el grupo Cuatro Artes, de tendencia realista moderada, entre 1925 y 1929.

<sup>11</sup> Christina Lodder, op. cit. (nota 1), pp. 215-216.

<sup>12</sup> Para una explicación sobre la ciudad diseñada por Mitúrich, véase “Mitúrich y el entorno del ritmo dinámico”, en Christina Lodder, op. cit. (nota 1), pp. 218-219.

# LOS PIONEROS RUSOS DEL ARTE DEL SONIDO EN LOS AÑOS VEINTE

El lapso de tiempo que transcurre entre las décadas de 1910 y 1930 quedó marcado en Rusia por una serie de cataclismos que afectaron a todos los ámbitos de la vida. El país, que a lo largo de su historia siempre importó su sistema de valores y su cultura oficial, elaboró durante este periodo unas concepciones absolutamente originales para la puesta en marcha de diversas tecnologías en multitud de ámbitos científicos y artísticos.

Durante los primeros años de la década de 1920 la cultura se rigió en buena medida por principios anárquicos. Entre 1917 y 1924, con el Estado tradicional prácticamente en ruinas, la sociedad estaba estructurada como una especie de desordenada “cultura reticular”, sustentada en “unidades creativas” entrecruzadas: artistas, universitarios, políticos, etc.

En su manifiesto de 1918, la Federación Volante de Futuristas, exigía lo siguiente: “1. La separación del arte y del Estado. La abolición del patronazgo, de los privilegios y del control en el terreno del arte. Basta de diplomas, títulos, encargos y grados oficiales. [...] 3. Enseñanza artística generalizada”. Esta utopía artística coexistía con la brutal política del “comunismo de guerra” que el Estado aplicó mientras duró la guerra civil y que, en 1921, sustituyó por la Nueva Política Económica (NEP), periodo durante el cual los enfoques socialistas se abrieron a ciertas libertades en materia económica.

Lenin odiaba a los futuristas —término que, tras la revolución, se extendió a la práctica totalidad de las artes de vanguardia—, y aun así los toleró, pues el Estado debía alentar un arte que rompiese con las tradiciones y que emprendiese derroteros totalmente desconocidos. En octubre de 1918, Anatoli Lunacharski, comisario popular de Instrucción, proclamó oficialmente que las artes debían desarrollarse sobre una base experimental<sup>2</sup>. Como le dijo al compositor Serguéi Prokófiev: “Tú eres revolucionario en la música como nosotros somos revolucionarios en la vida; debemos trabajar juntos”<sup>3</sup>.

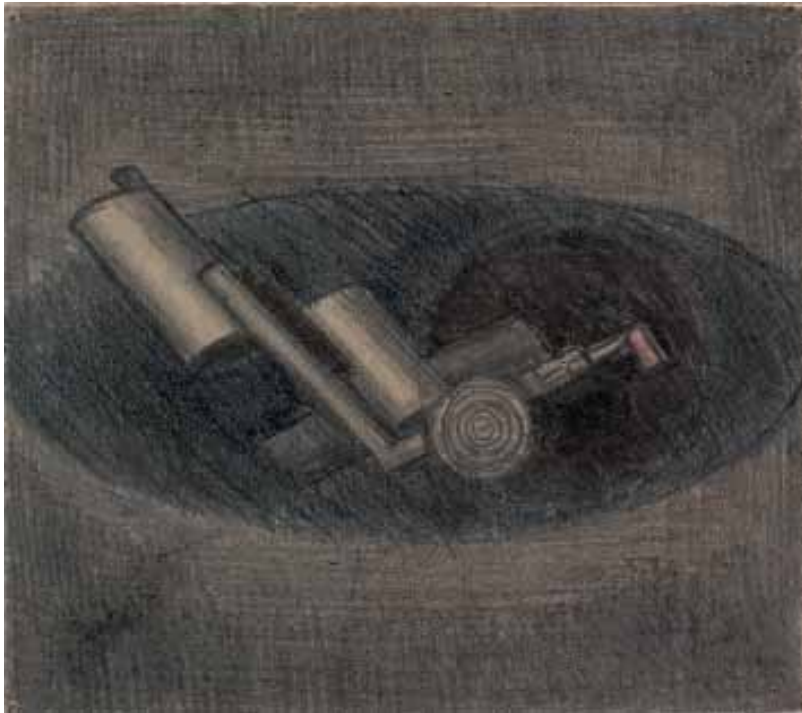
Los creadores, que vivían en unas condiciones extremas de pobreza, soñaban con un futuro en el que todo sería completamente diferente, en el que se desarrollarían un hombre perfecto y un lenguaje universal y los ciudadanos serían verdaderas máquinas. Artistas, poetas, músicos y arquitectos se entregaron con entusiasmo a forjar esa nueva realidad: estudiaron física y matemáticas, abarcaron las ciencias que estudian la naturaleza de la luz y del sonido y desarrollaron teorías acerca de lo que acabó conociéndose como “el arte del futuro”, inspirándose en muchos casos en los pensadores analíticos del Renacimiento.

Las ideas, los proyectos y las obras de arte del periodo comprendido entre los últimos años de la década de 1910 y el final de la siguiente década suelen ser tildados de utópicos. Sin embargo, no existe ninguna definición general ni ningún estilo que pueda considerarse específico del arte de esa época, como tampoco encaja este intervalo en ningún sistema de representación sobre la unidad cultural o su progresivo desarrollo.

## **PROYECCIONISMO**

Este término, que pretende captar la esencia de la época, fue propuesto por el filósofo y artista Solomón Nikritin (1898–1965). El proyccionismo (del latín *projectus*) pretendía reflejar la urgencia de la precipitación hacia delante o, más exactamente, hacia el futuro. Nikritin aplicó este término no sólo a los nuevos enfoques en la pintura y en la metodología crítica del arte, sino también a la metodología de construcción de la nueva sociedad a la que se consideraba necesario aspirar. De acuerdo con esta filosofía, la esencia racional de la naturaleza es el objetivo último de la tecnología y de la cultura. En su manifiesto, Nikritin aseguraba: “El artista no es un productor de bienes de consumo (un aparador, un cuadro), sino de un MÉTODO (de PROYECCIONES). La organización de la materia”<sup>4</sup>. Así pues, el método, inventado por el artista, se convirtió en el propósito del proceso creativo. La intención era que las nuevas ideas transfirieran energía creativa para desarrollos futuros. En el contexto de “proyectar el método”, incluso los fallos o las paradojas adoptaban un sentido constructivo y un valor nuevo. En los primeros años de la década de 1920





Cat. 86

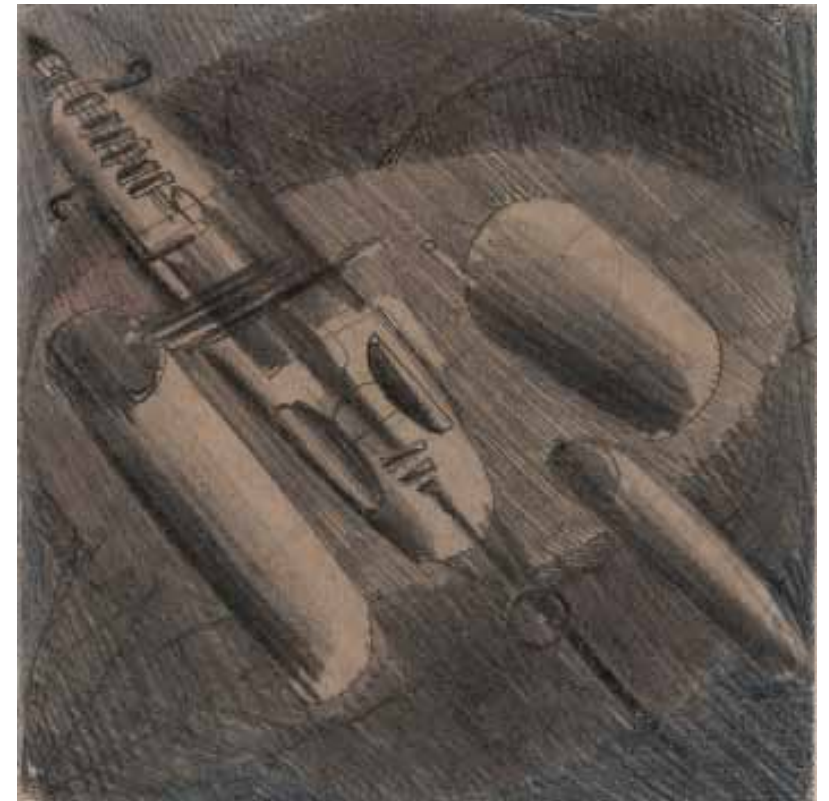
se llevaron a cabo numerosas investigaciones con estos fundamentos, que pueden considerarse parte del marco del proyeccionismo. Entre ellas hay que destacar las exposiciones de arte del movimiento de Alekséi Gástev, los conciertos-lectura de Lev Theremin y *Música del futuro*, la serie de conciertos de Arseni Avraámov en los que el autor, más que presentar piezas musicales terminadas, hacía una demostración práctica de sus ideas respecto al futuro de la armonía y las técnicas musicales.

De hecho, las ideas de Nikritin constituían una reminiscencia del proyecto tectológico de Aleksandr Bogdánov: ambos tenían en común el deseo de desarrollar una ciencia universal de la organización y del análisis mediante la búsqueda de similitudes estructurales en todos los campos del conocimiento. Al rechazar las artes tradicionales, Nikritin proclamaba principios universales comunes para todas las artes del futuro, relacionando ámbitos como el sonido, la imagen, la biomecánica o la ingeniería social al tiempo que fundamentaba el nuevo lenguaje del arte en conceptos como corriente, dinámica y densidad.

Nikritin intentó desarrollar una tipología y un sistema taxonómico de los movimientos y gestos humanos, los colores de la paleta, los sonidos —fundamentalmente los relacionados con la voz humana—, los estados emocionales —basándose en los principios y conceptos de la biomecánica—, la armonía

Cat. 86 SOLOMÓN NIKRITIN  
*Construcción*, 1924

Cat. 85 SOLOMÓN NIKRITIN  
*Construcción*, 1924



Cat. 85

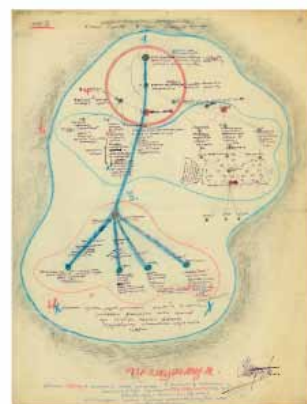
musical y la acústica. Por ejemplo, desarrolló escalas y temperamentos biomecánicos para los movimientos corporales e introdujo varios neologismos, combinando el lenguaje de la acústica con el de la biomecánica. En 1924 llegó incluso a intentar crear un gráfico del proceso de evolución de la consciencia y de la energía creativa de la sociedad, desde los estadios más simples y primitivos al de la perfección de una futura sociedad sin clases, basada en una red humana creativa que carecería de cualquier autoridad central. Anticipándose a los enfoques cibernéticos, llamó a su diagrama “cartograma del programa”, en lo que suponía un sinónimo del término algoritmo. De acuerdo con el diagrama, la evolución del sistema se lograría mediante el paso de la sociedad por una serie de puntos, llamados estadios, análogos a los estados de equilibrio, o atractores de algún tipo, en un sistema dinámico. La evolución, que incluía una tipología de la energía creativa humana, estaba pues basada en los principios del proyeccionismo y sus agentes eran las influencias culturales.

## **LEV THEREMIN**

Mientras que la dramática historia de la vanguardia pictórica y musical postrevolucionaria ha sido, en términos generales, bien estudiada, los nombres y los destinos de la pequeña comunidad de investigadores dedicados al campo del sonido —adeptos de la “música mecánica” y creadores de nuevas tecnologías musicales— constituyen, hasta la fecha, una página prácticamente desconocida de la vida artística rusa de principios del siglo xx. El único representante de renombre mundial es el inventor Lev Theremin (1896–1993)<sup>5</sup>, que hacia 1919 creó el thereminvox —también llamado theremin—, el primer instrumento electrónico que se comercializó en el mundo<sup>6</sup>. Theremin trabajó en multitud de proyectos, esforzándose por reunir en una sola tecnología la música, la luz, el gesto, el olor y las percepciones táctiles<sup>7</sup>. Hoy en día, sus inventos todavía perduran en los campos más diversos, desde las técnicas de espionaje a la acústica y a las tecnologías musicales interactivas más innovadoras.

**SOLOMÓN NIKRITIN**  
Borrador de manuscrito que ilustra un intento de desarrollar una tipología y un sistema taxonómico de los movimientos humanos según los principios y los conceptos de la biomecánica y la acústica, 1922  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú

**SOLOMÓN NIKRITIN**  
Cartograma del programa, 1924  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú



*Lev Theremin tocando su thereminvox en Kazán*  
Centro Theremin, Colección Andréi Smirnov, Moscú

*El primer theremin, dado a conocer públicamente por Lev Theremin en 1921*  
Archivo del Centro Theremin, Moscú

Aun así, para tomar plena conciencia del verdadero alcance de la explosión intelectual y artística que se produjo en el campo del sonido a partir de la década de 1920, es necesario leer los documentos y los diarios personales que se conservan en archivos particulares, hojear los álbumes y los catálogos de exposiciones hoy olvidadas y desempolvar en las bibliotecas los planos y descripciones de los asombrosos inventos de la época. Los nombres de sus autores son prácticamente desconocidos en todo el mundo y en Rusia, lamentablemente, han caído en el olvido. Y, sin embargo, aún hoy, casi cien años después, las investigaciones realizadas en aquella época siguen pareciéndonos extraordinarias.

## **LA ORQUESTA MECÁNICA**

En 1914, el compositor y periodista musical Arseni Avraámov (1886–1944) llegó al convencimiento de que era necesaria una revolución en el campo de la música. Con este objetivo en mente, Avraámov desarrolló su teoría de la música ultracromática<sup>8</sup> en los artículos que publicó entre 1914 y 1916 en los principales medios musicales. En su opinión, Johann Sebastian Bach fue “un gran criminal de la Historia, que ha frenado dos siglos la evolución lógica de la percepción del sonido, deformando el oído de millones de personas”<sup>9</sup>. En esta línea, poco después de la Revolución de Octubre, Avraámov propuso al comisario popular de Instrucción que se quemaran todos los pianos, aunque la propuesta no tuvo éxito.



En 1916, en su artículo “La ciencia musical por venir es una nueva era de la historia de la música”<sup>10</sup>, Avraámov predijo algunas aproximaciones a la sintetización del sonido y presentó una modelización matemática de los procesos acústicos que recuerda a la técnica, hoy plenamente extendida, de modelaje físico.

En la primavera de 1917, Avraámov, Serguéi Dianin y Yevgueni Sholpo fundaron en Petrogrado la Sociedad Leonardo da Vinci, cuyos miembros comulgaban con la fe de éste en el poder de la ciencia y de las matemáticas y aspiraban a un conocimiento objetivo de las leyes del arte. Según Sholpo:

el trabajo iba en el sentido de una revolución en la teoría musical y en la técnica, basada en el estrecho vínculo entre arte y ciencia. Los conceptos de teoría del Conservatorio eran declarados escolásticos y la técnica, artesanal: en el siglo xx, una y otra estaban caducas. Los miembros de la sección musical estaban todos convencidos de la necesidad de un análisis científico de los fenómenos musicales, tanto en lo que respecta a la creación como a la ejecución y a la percepción<sup>11</sup>.

En el verano de 1917 Sholpo redactó el ensayo “El enemigo de la música”, en el que describía la orquesta mecánica, una máquina musical capaz de sintetizar automáticamente los espectros sonoros más complejos y de transcribirlos sobre una partitura. De acuerdo con la descripción de Sholpo, el instrumento incorporaba un conjunto de osciladores de ondas sinusoidales, conformando una escala discreta que cubría todo el espectro de sonidos audibles con intervalos entre tonos imperceptibles para el oído humano. El control sobre el sistema y el proceso de síntesis de los sonidos se realizaba mediante una notación especial. El diagrama representaba el espectro de un sonido mediante tiras transparentes recortadas con formas y curvas apropiadas que debían leerse mediante un sistema electro-óptico especial y que permitían un conjunto completo de tonos sinusoidales susceptibles de ser activados de manera

sincronizada e independiente mediante el control del sonido a nivel espectral, la manipulación directa de los sobretonos y la eliminación de la diferencia entre las estructuras armónicas basadas en tonos y la textura espectral de un sonido. De hecho, este instrumento se basa en los mismos principios que el sintetizador ANS que, 35 años más tarde, construiría Yevgueni Murzin.

En la misma senda de renovación absoluta de las teorías musicales, Sholpo construyó y patentó<sup>12</sup> en 1927 un aparato llamado melógrafo, que conseguía registrar los matices rítmicos de un intérprete. Avraámov, por su parte, llevaba a cabo sus experiencias con pianos y armonios preparados mediante un afinado específico, instrumentos ruidosos y una orquesta sinfónica, calculando las relaciones de los armónicos y sintetizando conjuntos sonoros complejos, ruidos de motores de avión y carrillones. A su vez, Dianin investigó nuevos timbres que permitían que la cuerda vibrara sin tener en cuenta las leyes de la mecánica.

## **EL TEATRO PROYECCIONISTA: BIOMECÁNICA**

La implementación de la teoría proyeccionista tuvo lugar en el Teatro Proyeccionista, fundado por Nikritin y el pintor Serguéi Luchishkin el 10 de enero de 1922 en el marco de los Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica (Vjutemas), y que, desde octubre de 1923, funcionó en estrecha colaboración con el Instituto Central del Trabajo (TsIT), fundado por el poeta Gástev. El propósito del Teatro Proyeccionista era enseñar al conjunto de la sociedad a dominar la mente y el cuerpo humano. De esta forma, para conseguir las más complejas partituras de sonidos, gestos, movimientos y estados emocionales, los actores se comprometían a una rutina diaria de ejercicios y entrenamiento psicológico.

Luchishkin describía así la preparación del espectáculo abstracto *Tragedia AOU* (1923):

Empezamos a realizar nuestros proyectos experimentales elaborando partituras de la acción por analogía con una obra musical, componiéndolas a base de fragmentos

SOLOMÓN NIKRITIN

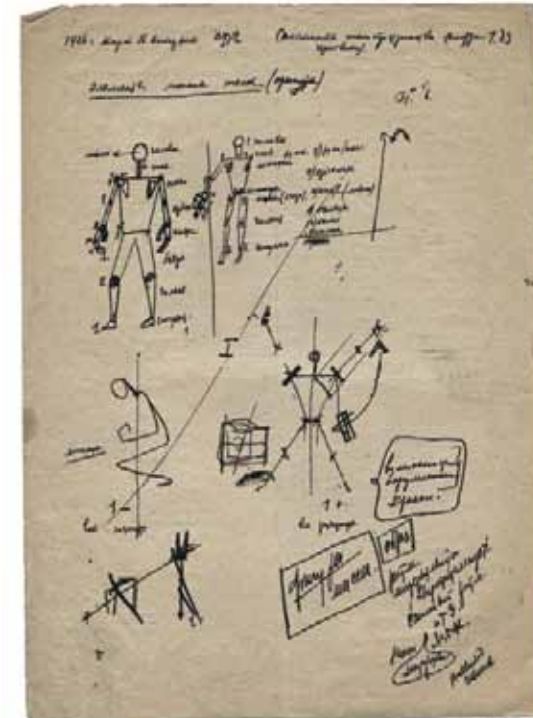
Diagramas de movimientos realizados por actores del Teatro Proyeccionista basados en los principios de la biomecánica, c. 1925  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú

Trayectorias físicas de los cables de conexión corporal al pianista, 1925  
Imágenes en estéreo, TsIT, Moscú (N. Bernshtein y T. Popova)  
Archivo Andréi Smirnov

con diferentes características rítmicas y dinámicas. Luego, buscamos para cada parte una forma de expresión plástica mediante el movimiento del cuerpo, buscamos el desarrollo de este movimiento, sus matices y sus transiciones, incluida la resonancia vocal, todo ello teñido de una partitura emocional que se convertía en la base de toda la acción<sup>13</sup>.

Las ideas de Nikritin eran apoyadas por Gástev, que había elaborado en 1921 el concepto de biomecánica utilizado, tanto en el ámbito del teatro como en el de la psicología del trabajo<sup>14</sup>. En 1923, el Teatro Proyeccionista se instaló en la sede del TsIT y se convirtió en centro de experimentación para el desarrollo del “Hombre del Futuro” ideal. A partir de ese momento incorporó métodos del TsIT y trabajó las partituras biomecánicas inscribiendo en ellas gestos, movimientos, sonidos y emociones mediante ejercicios cotidianos y entrenamiento psicológico; se suponía que los actores debían encarnar modelos vivientes de la futura “máquina humana”, producto de la alianza de la humanidad y la ingeniería.

Al margen del aparato gimnástico y de la “orquesta de ruidos”, el Teatro Proyeccionista hacía uso de una escenografía cambiante, con construcciones móviles diseñadas por Nikolái Triaskin. La producción teatral *Presión e impacto* (1923) incluía proyectores especiales y grandes pantallas situadas detrás del escenario en las que se proyectaba una película como parte del espectáculo; de hecho, los personajes virtuales de la película interactuaban con los actores en escena<sup>15</sup>. En la década de 1920, los espectáculos del Teatro Proyeccionista ya exploraban la utilización de tecnologías multimedia, tan habituales en nuestros días.





## LOS MAQUINÓLATRAS

Entre 1921 y 1923, los espectáculos moscovitas del Teatro Proyeccionista y del Teatro-taller (Mastfor) de Nikolái Foregger y los experimentos sonoros del Primer Teatro Obrero del Proletkult, dirigido por Serguéi Eisenstein, dieron lugar a una moda que perduraría toda la década: la música y las orquestas de ruido.

En palabras del historiador René Fulop-Miller:

La misma idea alentaba la música proletaria: también ésta enfatizaba los ritmos que correspondían a lo universal y a los elementos impersonales de la humanidad. La nueva música tenía que abrazar todos los ruidos de la edad mecánica, el ritmo de la máquina, el estrépito de la gran ciudad y de la fábrica, el zumbido de las correas de transmisión, el traqueteo de los motores y las estridentes notas de las bocinas. Así pues, pronto los bolcheviques empezaron a construir instrumentos de ruido especiales para formar orquestas de ruido, con objeto de ofrecer al público “una música nueva realista”, en vez del acostumbrado y anticuado *patchwork* individualista burgués, y preparar así el alma colectiva para la revelación de lo más sagrado. Imitaban, pues, todos los sonidos concebibles de la industria y de la tecnología, que unían en peculiares fugas, cargadas de un universo de ruido ensordecedor. La nueva “máquina de música” fue ampliando ámbitos para hacerse oír, y pronto se compusieron sinfonías de ruido, óperas de ruido y espectáculos festivos de ruido<sup>16</sup>.

La pasión por los instrumentos de ruido fue tan exacerbada que muchos inventores patentaron nuevas máquinas sonoras —hoy ya olvidadas—, destinadas

Y. PAJUCHI  
Diseño para aparato electro-musical con patente 19.675, depositada el 26 de diciembre de 1929 Registro Ruso de Patentes

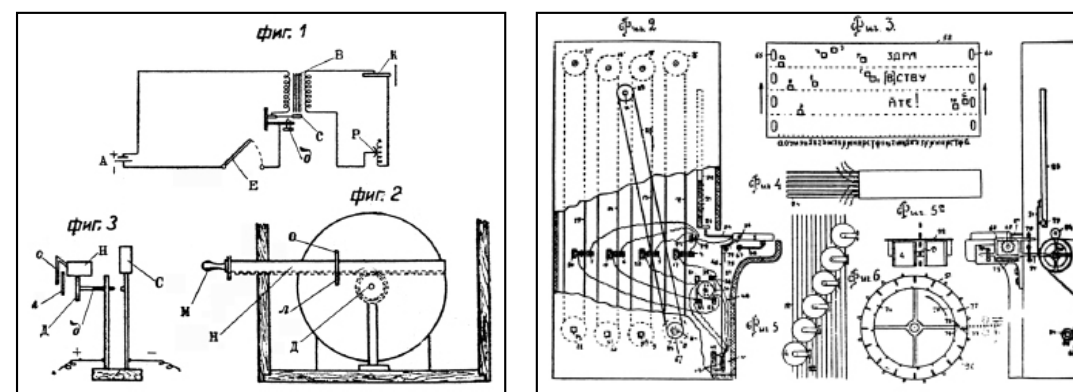
La invención de este objeto tiene como fin principal dotar al sonido de la orquesta de un aparato electro-musical usando un timbre y un pedal reóstato para cambiar la intensidad de un sonido. Dicho pedal está compuesto de una varilla para los altos y una palanca para los medios que cambia la intensidad de un sonido a través de una rueda montada sobre un tornillo que hace contacto con el timbre, cambiando la duración

D. TAMBÓVTSEV  
Diseño de un instrumento para la reproducción de sonidos y del habla con patente 6.309, depositada el 9 de mayo de 1925 Registro Ruso de Patentes

Este teclado mecánico para la reproducción del habla, el canto y otros sonidos es un tipo de protosampler muy similar al famoso Mellotron, popular en los años setenta. Contiene un sistema de bucles infinitos en cintas metálicas con sonidos pregrabados que se mueven contra los polos electromagnéticos (cabezales magnéticos) que se corresponden con cada tecla del teclado. En la segunda versión del instrumento, patentado en 1929, el sonido fue pregrabado en infinitos bucles de películas con bandas sonoras ópticas. El instrumento fue también diseñado para sintetizar el habla y las voces artificiales. Incorpora un secuenciador especial —el mecanismo del programa— basado en una cinta agujereada capaz de reproducir secuencias preprogramadas y fonemas del habla para formar palabras y frases. Es un teclado especial sensible a la presión que controla la altura y el volumen de los sonidos permitiendo así imitar el canto

especialmente a la ejecución de la música de ruido. Muchos de estos aparatos se adelantaron en varias décadas a su época. Entre ellos se pueden citar el aparato electromusical de Y. Pajuchi<sup>17</sup> para orquestas de ruido, el de I. Serguéyev<sup>18</sup> —antecedente del ritmicón de Theremin—, las diversas instalaciones acústicas y electro-ópticas de A. Machkov, etc. Especial interés reviste el invento de D. Tambóvtsev, un “instrumento para la reproducción de sonidos y del habla”<sup>19</sup>, prototipo directo del melotron<sup>20</sup> y de los *samplers* de nuestra época, así como de todas las instalaciones multimedia que antecedieron a la actual televisión.

Uno de los principales proyectos de la época de la música de ruido fue la legendaria *Sinfonía de las sirenas* de Avraámov, interpretada por primera vez el 7 de noviembre de 1922 en Bakú con ocasión de la celebración del quinto aniversario de la Revolución de Octubre. El grandioso espectáculo abarcaba toda la ciudad: los motores de los hidroplanos, las sirenas de las fábricas y los barcos y los silbatos de las locomotoras constituían una orquesta gigantesca y las metralletas y la artillería pesada hacían las veces de tambores y bombos. Sobre una plataforma especialmente diseñada, el director de orquesta dirigía la acción mediante banderas de colores. La máquina sonora central, llamada “magistral”, estaba compuesta por cincuenta silbatos de locomotora accionados por una multitud de músicos que seguían unas partituras especiales, las “texto-notas”. El contenido de la sinfonía no estaba fijado de forma estricta y dependía del contexto de la representación, como pudo observarse en la segunda representación, que tuvo lugar en Moscú el 7 de noviembre de 1923.



*Arseni Avraámov dirigiendo su Sinfonía de las sirenas en Bakú, 1922*  
Fotografía tomada de un periódico alemán  
Museo Estatal Central Glinka de Cultura Musical, Moscú



## **DEL AUDIO-LABORATORIO A LA SINFONÍA DE RUIDOS**

En 1916, Denis Kaufman (1896–1954), un estudiante del Instituto Neurológico de Petrogrado también conocido como Dziga Vértov, experimentaba con lo que hoy llamaríamos poesía del sonido y audioarte. Así lo explicaba él mismo:

Decidí incluir el universo del sonido en el concepto de audio. Fue en la época en que quería anotar los sonidos de un aserradero. [...] Intenté describir la impresión auditiva de un aserradero de la manera en que una persona ciega la percibiría. Al principio, anotaba palabras, pero luego conseguí captar todos aquellos ruidos con letras. [...] También tenía que ver con mis experimentos de grabación para gramófono, en los que creaba una nueva composición a partir de fragmentos separados de grabaciones en discos para gramófono. Pero no me satisfacía la experimentación con sonidos previamente grabados. En la naturaleza oía muchos más sonidos diferentes, no sólo canto o un violín del repertorio habitual de los discos para gramófono<sup>21</sup>.

Como Vértov señalaba:

Si no fuera por las vocales y consonantes que suenan, se podrían oír diferentes melodías, motivos. Había que anotarlos como signos musicales. Pero los correspondientes signos musicales no existían. Llegué a la convicción de que con los medios que había sólo podía conseguir onomatopeyas, pero no podía realmente analizar la fábrica que oía o una cascada. [...] El inconveniente estribaba en la carencia de una herramienta que me permitiera registrar y analizar estos sonidos<sup>22</sup>.

Frustrado en su intento, Vértov se pasó finalmente al cine para organizar no ya el mundo audible, sino el visible. En 1929 realizó los primeros registros de sonidos sobre el terreno —calles, tranvías, fábricas...— con la ayuda de un equipo creado ex profeso por el inventor Aleksandr Shorin para el rodaje de la película *Entusiasmo (Sinfonía de Donbás)* (1931). La banda sonora de dicha película fue la primera experiencia de música concreta, corriente cuya creación se atribuyó veinte años más tarde al compositor Pierre Schaeffer.

A semejanza de los tempranos pioneros de la música electrónica de la década de 1950, a Vértov no le interesaba la utilización de instrumentos imitativos para recrear sonidos; de hecho le irritaron enormemente las imitaciones de ese tipo realizadas en las primeras películas sonoras. *Entusiasmo (Sinfonía de Donbás)* está estructurada como una sinfonía programática de cuatro movimientos en la que los temas y los estribillos van desarrollando una narración musical. Es interesante señalar que la película también constituye un documental excepcional sobre el entrenamiento de los cadetes del TsIT de Gástev, un “*ballet biomecánico*” que recuerda los espectáculos del Teatro Proyeccionista de Nikritin.

En 1931, cuando tuvieron lugar los primeros visionados públicos en Europa, la película alcanzó un éxito enorme en distintos países. En una nota que envió a Vértov desde Londres, Charlie Chaplin le escribe: “Nunca pensé que estos sonidos mecánicos pudieran arreglarse para sonar tan bellamente, la considero una de las más sublimes sinfonías que he oído. El señor Dziga Vértov es un músico”<sup>23</sup>. No obstante, y a pesar del éxito y de las alabanzas, por motivos de índole política, Vértov nunca volvió a la estética de la música concreta.

## **EL CINE SONORO Y EL SONIDO GRÁFICO**

En el transcurso de su trabajo en una de las primeras películas sonoras soviéticas, *Un plan para grandes obras* (1930), Avraámov, Sholpo y el pintor Mijaíl Tsejanovski llegaron simultáneamente a la idea del sonido gráfico, método único de síntesis del sonido mediante la luz y la grabación de pistas que, apo-

yándose en datos acústicos y en la matemática, permitía sintetizar obras polifónicas complejas sin recurrir a intérpretes. A raíz de estas investigaciones, pronto se crearon los laboratorios que servirían de prototipo para los futuros centros de investigación de música asistida por ordenador.

Las primeras experiencias son las de Avraámov, realizadas en 1930 con la técnica del sonido ornamental, parecida en muchos aspectos a los ornamentos sonoros de uno de los pioneros del cine abstracto, el director alemán Oskar Fischinger, que presentó sus experiencias al público en 1932. En otoño de 1930, Avraámov fundó en Moscú el laboratorio Miltzvuk, del que formaron parte, además de un dibujante, el operador jefe Nikolái Zhelinski, el animador Nikolái Voinov y el operador de sonido y pintor Borís Yankovski.

Por las mismas fechas, en Leningrado, Sholpo patenta<sup>24</sup> el principio de un sintetizador electro-óptico, el variofono<sup>25</sup>. Esta técnica permite una inmensa variedad de timbres nuevos.

De 1932 a 1949 se crearon, con la ayuda del variofono, gran cantidad de fonogramas artificiales, como los de la *Suite Carburación* de Gueorgui Rimski-Kórsakov<sup>26</sup>, el *Vals* de Nikolái Timoféyev, *La Walkiria* (1870) de Richard Wagner y la *Sexta Rapsodia* de Franz Liszt, entre otros. Pese a sus similitudes con las experiencias posteriores de Wendy Carlos<sup>27</sup> (de soltera Wendy Walter) y a su sonido, que recuerda la música en ocho *bits*<sup>28</sup> de nuestra época, el ritmo de aquellos trabajos era totalmente distinto. Sholpo utilizaba aparatos inventados por él mismo, como el melógrafo y el autopianoógrafo, que le permitían modelizar los matices rítmicos más sutiles de la interpretación en vivo: *rubato*, *rallentando* y *accelerando*.

En 1932, decepcionado por la técnica del sonido ornamental, Yankovski dejaba el Miltzvuk y fundaba su propio laboratorio, el Sintonfilm, donde trabajaría en la elaboración de métodos de análisis espectral y de síntesis del sonido, basada en principios a los que la tecnología musical no habría de llegar hasta mediada la década de 1980<sup>29</sup>. Yankovski creía firmemente en la posibilidad de



Yevgeni Sholpo y su variofono  
Archivo Marina Sholpo

Diagrama para la construcción de la tercera versión del variofono, finales de la década de 1930  
Archivo Marina Sholpo

ARSENI AVRAÁMOV  
Diseño de bandas sonoras gráficas  
Centro Theremin. Colección Andréi Smirnov, Moscú

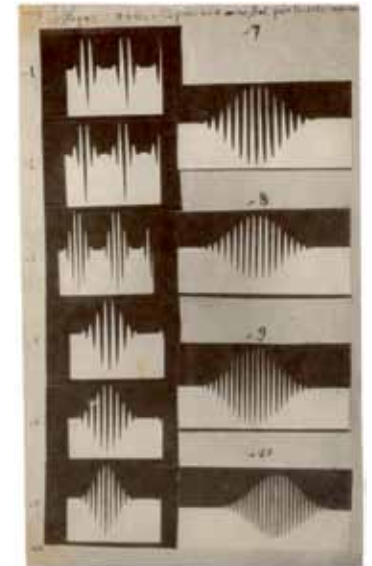
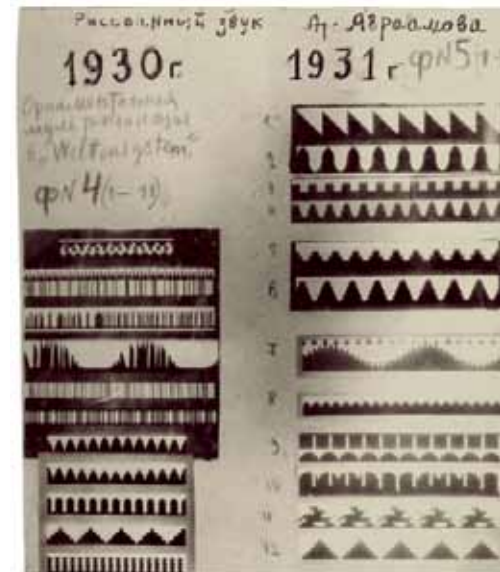
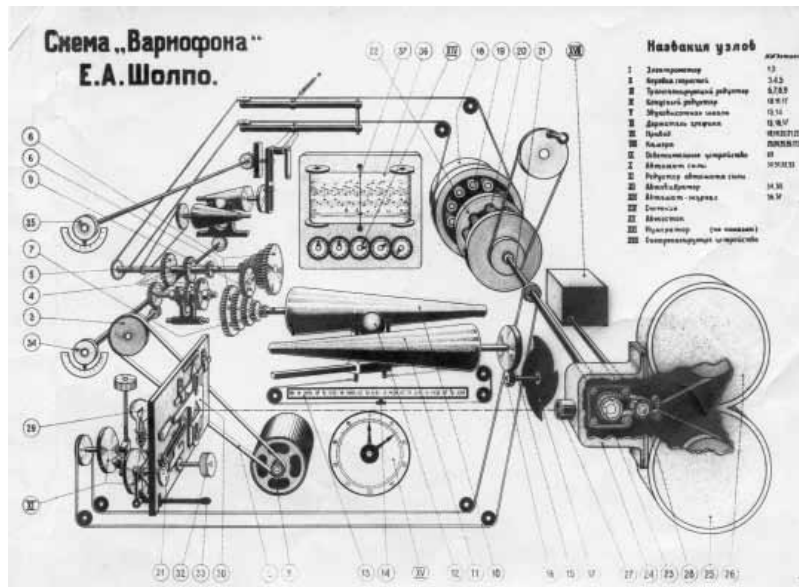
En 1930 Avraámov presentó el primero de sus experimentos sobre gráficos sonoros usando la técnica del sonido ornamental. Fundó el Laboratorio MultZvuK en Moscú, donde uno de sus colaboradores principales fue el experto en acústica Boris Yankovski

BORÍS YANKOVSKI  
Diagrama de ondas de sonido calculadas matemáticamente mediante un sintetizador de frecuencia de resonancia del conducto vocal, 1935-1936  
Centro Theremin, Colección Andréi Smirnov, Moscú

crear una biblioteca universal de los elementos sonoros, que estaría basada en el modelo de la tabla periódica de Mendeléyev. Sus curvas gráficas, los "espectro-estándares", eran unidades semióticas que, en combinación, formaban nuevos híbridos sonoros. También desarrolló varios métodos de procesamiento de sonido, incluidas la modulación del tono y la expansión temporal basadas en la separación del contenido y los formantes del espectro, algo análogo a las técnicas actuales de síntesis cruzada y del vocodificador de fase, ampliamente utilizadas en la música generada por ordenador. Para llevar sus trabajos a la práctica, Yankovski desarrolló un instrumento especial, el viproexponator, cuya construcción pensaba haber culminado en 1940. La Segunda Guerra Mundial, no obstante, puso término a sus proyectos.

Tras la evacuación de la ciudad, Yankovski volvió a Moscú en 1949, pero ya no proseguirá sus investigaciones sobre el sonido gráfico.

El laboratorio Multzvuk había cerrado en 1934 por falta de rentabilidad. Los archivos, dos mil metros de película, fueron a parar al apartamento de Avraámov, donde, durante una larga ausencia de este último<sup>30</sup>, quedaron destruidos al utilizar sus hijos la película de nitrato inflamable como combustible para fabricar cohetes.





A finales de la década de 1930, en la Rusia estalinista, las ideas de Avraámov ya no estaban de actualidad. El 19 de mayo de 1944 moría en una indigencia casi absoluta el gran renovador ruso de las teorías musicales.

En 1941, durante el asedio de Leningrado, Sholpo sonorizó la película de animación *Los carroñeros* en colaboración con el compositor Ígor Bóldirev. Desgraciadamente, el variofono que utilizaban fue destruido por uno de los obuses enemigos que cayeron sobre la ciudad durante los últimos días del cerco. A pesar de que el laboratorio de Sholpo siguió disponiendo del local y de ayuda económica tras la guerra, la última versión del variofono nunca llegaría a terminarse. En 1948<sup>31</sup> el laboratorio se reorganizó y se trasladó a Moscú y Sholpo fue destituido de su cargo de director. En 1950 se clausuró finalmente el laboratorio. En 1951, Sholpo murió tras una larga enfermedad. La historia de su gráfico tardaría muchos años en volver a salir a la luz.

## **EL ANS**

En 1938, Yankovski conoció a Murzin, un joven ingeniero obsesionado con la idea de un nuevo sintetizador de sonidos. A pesar de que la concepción del futuro instrumento empezó un año más tarde, Murzin no acabaría de construir el sintetizador electro-óptico ANS —iniciales del compositor Aleksandr Nikoláyeovich Skriabin— hasta 1957, casi veinte años después<sup>32</sup>.

El instrumento se basaba en los mismos principios que el variofono, pero en este caso su disco óptico contenía 144 sonidos que resonaban simultáneamente. El primer aparato —que no se ha conservado— estaba construido en madera, tenía cuatro discos y generaba 576 sonidos de onda sinusoidal. La segunda versión, terminada en 1964, generaba 720 sonidos que, por la frecuencia de las vibraciones, cubren todo el diapasón sonoro.

En el plano conceptual, el sintetizador se aproximaba de forma sorprendente al concepto de la orquesta mecánica de Sholpo. A diferencia de todos los instrumentos electrónicos que existían hasta entonces, en el sintetizador ANS

el compositor no utilizaba sólo una onda, sino el espectro del sonido. El gran invento de Murzin fue una partitura gráfica especial. En un gran panel de vidrio cubierto con masilla negra, el compositor trazaba un sonograma o espectro dinámico del sonido futuro desarrollado en el tiempo recortando tiras transparentes con las formas y las pendientes apropiadas y haciendo que un sistema electro-óptico especial las leyera. De este modo, podía actuar sobre el conjunto de tonos sinusoidales de manera sincrónica e independiente, controlar el sonido en el nivel espectral, manipular directamente los sobretonos y eliminar la diferencia entre las estructuras armónicas tonales y la textura espectral de un sonido.

El instrumento se basaba en la escala de 72 tonos por octava propuesta por Yankovski e incorporaba un conjunto de osciladores ópticos de ondas sinusoidales, de frecuencia fija, formando una escala discreta que cubría todo el espectro audible con intervalos entre tonos imperceptibles para el oído humano. El control sobre el sistema y el proceso de síntesis de sonidos se realizaba mediante una notación especial; el diagrama representaba el espectro de un sonido mediante tiras transparentes dibujadas, con formas y curvas apropiadas, que permitían operar todo el conjunto de tonos sinusoidales, de manera sincronizada e independiente, mediante el control del sonido a nivel espectral, la manipulación directa de los sobretonos y la eliminación de la diferencia entre las estructuras armónicas basadas en tonos y la textura espectral de un sonido.



El principio del que se partía sería utilizado en el legendario sistema informático UPIC de Iannis Xenakis, creado en 1977 en el Centro de Estudios de Matemática y Automática Musicales (CEMAMu) de París<sup>33</sup>. En 1967<sup>34</sup> se fundó en Moscú un estudio de música electrónica para el uso del sintetizador ANS y los compositores Alfred Schnittke, Sofia Gubaidúlina, Edisón Deníssov, Eduard Artémiev y Stanislav Kreichí, entre otros, trabajaron con este instrumento. También se utilizó en la sonorización de numerosas películas, especialmente en las primeras obras de Andréi Tarkovski.

Pese a su buena fortuna, el sintetizador ANS fue la última creación original —no basada en prototipos occidentales— de la tecnología musical soviética. La última época de la era estalinista fue absolutamente estéril y todo lo que se produjo en dicho periodo no fueron sino desarrollos que tenían su origen en la época anterior. Así, la nueva generación de ingenieros, que lo ignoraba todo de la historia censurada de su país, se dedicó principalmente a copiar, intentando utilizar elementos electrónicos soviéticos en la reproducción de tecnologías musicales occidentales.

## EPÍLOGO

Aunque durante los años postrevolucionarios la relación entre el Estado y los pioneros ya había sido bastante complicada, la consolidación de la dictadura de Stalin supuso un cambio político radical que se concretó en un incremento gradual de la presión vertical sobre las redes horizontales en las que se articulaba la sociedad y la cultura. Como consecuencia de ello se produjo un periodo de control, antagonismo y represión de los elementos mejor formados, más innovadores y más destacados de la sociedad rusa, un destino sumamente desgraciado para la comunidad artística y científica. Su inherente incompatibilidad con los mandatos del Estado selló su suerte. Algunos decidieron emigrar y muchos perdieron la vida en las cámaras de tortura estalinistas. De los que sobrevivieron, la mayoría lo consiguió haciendo desaparecer de su currículo cualquier relación con actividades excesivamente innovadoras. No obstante, con el tiempo, muchos de estos nombres, así como sus logros, pasaron a formar parte de la historia "oficial" como representantes de la "Cultura Soviética". Sea como fuere, el transcurso del tiempo ha confirmado lo certero de sus previsiones, pues muchas de sus ideas e invenciones, consideradas en su día utópicas, fueron reinventadas fuera de la URSS conforme pasaban las décadas y hoy en día se utilizan sin que se sepa cuál fue su origen. Y muchas otras aún esperan el momento de ser recogidas de nuevo para germinar definitivamente.

<sup>1</sup> "Deklaratsia Letuchei Federatsi Futurístov", en *Gazeta Futurístov*, 1 (15 de marzo de 1918). Ed. en español, Ángel González et al. (eds.), *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Akal, 1999, p. 174.

<sup>2</sup> Véase Anatoli Lunacharski, "Chem dolzhen bit visshi institut iskusstv", *Iskusstvo*, 3 (octubre 1918), p. 17.

<sup>3</sup> Véase S. A. Morózov, *Prokófiev*, Molodaya Gvardia, Moscú, 1967, p. 64.

<sup>4</sup> Véase *Pérvaya diskussiúnaya vstavka obyedineni aktivnogo revoliútsiúnnoogo iskusstva*, cat. exp., Moscú, Tverskaya, 1924, p. 9.

<sup>5</sup> La vida de Lev Theremin es digna de una novela. En 1922 presentó su instrumento a Lenin quien, según se cuenta, lo probó personalmente. En 1928 se instaló en Estados Unidos, donde prosiguió con sus investigaciones mientras, según algunas fuentes, espía para la URSS. A finales de 1938 regresó en secreto a la Rusia soviética y en Estados Unidos se le dio por muerto. En 1939 fue arrestado y condenado a ocho años de internamiento en una *sharashka* (laboratorios pertenecientes al sistema de gulags donde se recluía a científicos, como el que describe Aleksandr Solzhenitsin en *El primer círculo* [1968]), donde continuó sus investigaciones, principalmente en el ámbito militar. En 1947 fue rehabilitado y galardonado con el Premio Stalin. En la década de 1980, con más de noventa años, realizó una gira por Europa y Estados Unidos. En 1994 el realizador norteamericano Steve M. Martin realizó un *biopic* de su vida titulado *Theremin. An Electronic Odyssey*. Como broche de oro, en vísperas del desmembramiento de la URSS, se afilió al Partido Comunista, asegurando cumplir así la promesa que le había hecho a Lenin.

<sup>6</sup> El thereminvox, módulo electrónico equipado con dos antenas, produce sonidos sin necesidad de que lo toque el intérprete, que controla la tonalidad con la mano derecha y el volumen con la mano izquierda (nota del traductor).

<sup>7</sup> Véase el folleto de la exposición *Generation Z*, Moscú, OSA Archivum at Central European University, 2011, pp. 9-11.

<sup>8</sup> El mexicano Julián Carrillo, el checo Alois Haba y el francés de origen ruso Iván Wyschnegradsky fueron, en la década de 1920, los verdaderos pioneros y primeros teóricos de la música ultracromática, caracterizada por el empleo de microintervalos (nota del traductor).

<sup>9</sup> Arseni Avraámov, "Ultrajromatizm ili omnitónálnost", *Muzikalni sovreménnik*, 4-5 (1915), p. 158.

<sup>10</sup> Arseni Avraámov, "Griadúshchaya muzikálnaya náuka i nóvaya era istori muzik", *Muzikalni sovreménnik*, 16 (1916), pp. 84-85.

<sup>11</sup> Yevgueni Sholpo, "Iskústvennaya fonogramma na kinoplonke kak tejnícheskoye sredstvo múziki", *Kinovédcheskie zapiski*, 53 (2001), pp. 334-335.

<sup>12</sup> "Mecanismo para el registro del rendimiento de teclados", patente 7.162, class 51c, 5, depositada el 11-4-1927.

<sup>13</sup> Serguéi Luchishkin, *Ya ochen liubliú zhizn, stranitsi vospominani*, Moscú, Sovetski judózhnik, 1988, pp. 78-79.

<sup>14</sup> Véase el folleto de la exposición *Generation Z*, op. cit. (nota 7).

<sup>15</sup> El libreto de *Presión e impacto (Nazhim i udar)* se conserva en el RGALI (Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte), Moscú, fond 2.717, opus 1, khr. 12.

<sup>16</sup> René Fulop-Miller, *The Mind and Face of Bolshevism*, Nueva York, Harper & Row, 1962, pp. 183-184. Ed. original, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Viena, Amalthea-Verlag, 1926.

<sup>17</sup> "Aparato electro-musical", patente 19.675, depositada el 26-12-1929.

<sup>18</sup> "Aparato electro-musical", patente 16.438, depositada el 8-8-1928.

<sup>19</sup> "Instrumento mecánico con teclado para la reproducción de sonidos varios y del habla", patente 6.309, depositada el 9-5-1925.

<sup>20</sup> Instrumento de música polifónica con teclado que lee sonidos grabados en bandas magnéticas. Fue muy utilizado en la década de 1970 (nota del traductor).

<sup>21</sup> Dziga Vértov, "Kak eto nachalós?", en *Iz Nasledia*, Moscú, Eisenstein Centre, 2008, vol. 2, p. 557.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Véase D. Vertov, "Charli Chaplin. Gámburgskie rabochie i prikazi dóktora Virta", *Proletárskoye kinó*, 3 (1932).

<sup>24</sup> "Método y mecanismo para la producción de banda sonora periódica", patente 22.312, depositada el 19-5-1930.

<sup>25</sup> El primer ejemplar, de madera, fue construido en 1931. El varifono permite modular la altura de la nota, efectuar *glissandos* y *vibratos*, modificar el volumen y crear una polifonía. A diferencia de Avraámov, Sholpo no utilizó un marco. El instrumento utilizaba discos rotatorios con recortes que adoptaban la forma de la onda sonora. Atravesados periódicamente por el rayo de luz, éstos iban trazando los contornos de una banda sonora sobre una película que avanzaba de forma sincronizada.

<sup>26</sup> Gueorgui Rimski-Kórsakov, músico y físico acústico ruso, era nieto de Nikolái (nota del traductor).

<sup>27</sup> Entre sus obras se cuenta la banda sonora de *La naranja mecánica* (1971) de Stanley Kubrick (nota del traductor).

<sup>28</sup> Estilo de música electrónica inspirado en las primeras consolas.

<sup>29</sup> Véase Andréi Smirnov, "Graphical Sound and Audio Computing in 1930's", en Daniel Gethmann (dir.), *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, Hainburg y Bielefeld, IMA y Transkript, 2010, pp. 97-120.

<sup>30</sup> Había sido enviado a Nálchik, en el Cáucaso Norte, para estudiar y desarrollar el patrimonio musical de las poblaciones locales, práctica común en aquella época (nota del traductor).

<sup>31</sup> En 1948 el Partido Comunista inició una serie de purgas entre los músicos, conocidas comúnmente como lucha contra el formalismo. La presión ejercida sobre los compositores Dmitri Shostakóvich, Serguéi Prokófiev, Nikolái Miaskovski y Vissarion Shebalin, entre otros, alcanzó su máxima intensidad con la resolución del partido de 1948 y el infame auto de fe del I Congreso del Sindicato de Compositores, celebrado entre el 19 y el 25 de abril de 1948. El compositor Tijon Jrénnikov fue elegido por Zhdánov y Stalin para el puesto de secretario general, cargo que ocupó hasta el colapso de la Unión Soviética en 1991. El Laboratorio de Sonido Gráfico se cerró finalmente tras la resolución del 23 de octubre de 1950, firmada, entre otros, por Jrénnikov.

<sup>32</sup> Patente 118.695, depositada el 24-06-1957.

<sup>33</sup> Unidad Poliagógica Informática del CEMAMU: primer sistema informático interactivo, con mini ordenador, para la composición musical y visual (nota del traductor).

<sup>34</sup> De hecho, el estudio de música electrónica existía desde 1959, fecha en que el Museo Skriabin ofrece un espacio para el sintetizador ANS, pero no se reconoció oficialmente hasta 1967.



Cat. 97  
KLIMENT REDKÓ *Luminismo: desarrollo sintético de la luz*, 1923



Cat. 96  
KLIMENT REDKÓ *Dinamita*, 1922



Cat. 48  
IVÁN KUDRIASHOV *Sin título*, 1921





Cat. 64  
MIJAÍL MATIUSHIN *Construcción pictórico-musical*, 1918



Cat. 87  
SOLOMÓN NIKRITIN *Movimiento de color*, c. 1924

Anthony Anemone

# UTOPIÍA, DISTOPÍA Y CIENCIA FICCIÓN. EL IMPULSO ESPECULATIVO EN LA PRIMERA CULTURA SOVIÉTICA

La utopía, la distopía y la ciencia ficción tienen en común que cada una imagina un futuro, mejor o peor que el presente, para alabar, criticar o extrapolar las tendencias —científicas, sociales, políticas, etc.— del mundo en el que vivimos. Cuando se piensa que las tendencias del momento conducirán a un futuro mejor, el resultado es la utopía; la distopía surge cuando la predicción del autor sobre el futuro es pesimista. La ciencia ficción, que se define normalmente como la ficción ambientada en el futuro y centrada en los efectos que la ciencia y la tecnología tienen en la vida humana y la sociedad, puede ser utópica o distópica, dependiendo de la actitud del autor hacia el presente. En otras palabras, más que tres géneros independientes, la utopía, la distopía y la ciencia ficción forman parte de un género más amplio que podríamos denominar ficción especulativa.

Un aspecto crucial que es fácil pasar por alto al hablar de la ficción especulativa es que, en esencia, el futuro ofrece al autor la posibilidad de dirigir la atención del lector a tendencias especialmente gratificantes o aterradoras del presente, ya sean filosóficas, políticas, sociales, tecnológicas, etc. Para especular libremente sobre lo que está por venir, los escritores deben ser capaces de reflexionar con franqueza sobre el modo de vida, la sociedad y el Gobierno de su época. Y, sin embargo, en Rusia existía una censura que impedía tal reflexión crítica sobre el estado real de las cosas. De ahí que, aunque algunas obras del siglo xix —de autores como Faddéi Bulgarin o Vladímir Odóyevski— tuvieran algunos de los sellos característicos de la ficción especulativa —por ejemplo, la representación de un mundo futuro transformado por la tecnología—, éstas se vieran limitadas por la imposibilidad de reflexionar de una forma sincera y crítica sobre el presente. El resultado fueron utopías futuras curiosamente conservadoras en las que algunos de los elementos distintivos de la

Rusia del siglo xix —como la supremacía de la civilización aristocrática, la estructura jerárquica de clases o las grandes disparidades entre ricos y pobres— se proyectaron en el futuro remoto<sup>1</sup>. El nacimiento de una verdadera ficción especulativa, una que pudiera aunar una visión franca del presente con la especulación sobre futuros alternativos, tendría que esperar al inicio del siglo xx y a la desaparición de la censura.

La ficción especulativa moderna nació en Rusia de los sueños y las pesadillas surgidos de las revoluciones sociales y políticas de 1905 y 1917. La primera revolución, la de 1905, estableció una monarquía constitucional con una asamblea legislativa electa y representativa —la Duma— y libertad de prensa<sup>2</sup>. Además, se vio acompañada por una etapa de una creatividad sin precedentes en la literatura y las artes, que hoy en día asociamos con la vanguardia rusa. Liberados de los grilletes de la censura zarista, por primera vez poetas y escritores pudieron retratar los horrores del pasado reciente y especular sobre posibles futuros alternativos. El primer escritor ruso en asumir este desafío probablemente fuese Aleksandr Kuprín (1870–1938), cuyo relato *Un brindis*<sup>3</sup> (1906) puede considerarse como el inicio de la temática utópica revolucionaria en la literatura rusa moderna. Esta brevísima historia de Kuprín narra la celebración de un brindis con motivo del segundo centenario del día en el que la última nación de la Tierra se incorporó a la Unión Anarquista de Hombres Libres del Mundo Entero, en el año 2906 d. C. El retrato que Kuprín hace del futuro remoto anticipa los temas centrales que se desarrollarán en la obra de todos los escritores rusos del siglo xx enmarcados en el género de la ficción especulativa. Kuprín muestra primero cómo la tecnología resolverá los principales problemas que afligen a nuestro mundo: mediante el tendido de cables de acero aislados por todo el planeta, los ingenieros del futuro han convertido la Tierra en una “gigantesca bobina de inducción electromagnética” que genera suficiente energía para dar impulso a la vida tal y como la conocemos. Lo importante aquí, por supuesto, no es la plausibilidad de la solución —la ficción especulativa no es una predicción futurológica<sup>4</sup>—, sino la presunción de que la tecnología futura transformará la industria, la vida privada e incluso el planeta. De hecho, Kuprín va más lejos y muestra cómo la tecnología remodelará tanto

la naturaleza humana como la vida política que hoy conocemos: la comunicación audiovisual entre personas que se encuentran en lugares remotos ha creado un sentimiento de hermandad mundial que ha llevado a la desaparición de las naciones y ha hecho posible la Unión Anarquista de Hombres Libres del Mundo Entero. En efecto, los aspectos más privados de la vida humana se han transformado, ya que las personas del futuro han superado la necesidad de la religión y han dejado atrás el miedo a la muerte:

porque nos vamos de la vida sin que la vejez nos haya desfigurado, sin que se pinte en nuestros ojos un horror salvaje y sin que la maldición brote de nuestros labios, porque nos vamos de la vida hermosos, semejantes a dioses, sonrientes. No nos asimos desesperadamente a nuestros últimos días, sino que, a la manera de viajeros cansados, cerramos dulcemente los ojos<sup>5</sup>.

En la segunda parte de *Un brindis*, la mirada de Kuprín viaja desde el futuro hasta el presente, es decir, al pasado distante según la visión de los habitantes del siglo xxx. En unas pocas pinceladas enérgicas, Kuprín describe los horrores de la vida a principios del siglo xx: la ignorancia, la violencia, la corrupción y la codicia que atormentaban a los habitantes de esa época, dividiéndolos en amos y esclavos:

Tan inverosímil, tan estúpida, tan llena de horror me parecía la vida de nuestros antepasados. Sí, amigos míos: aquellas gentes de quienes nos separan nueve siglos parecían serpientes venenosas encerradas en la misma jaula. Viciosas, sucias, infectadas de morbos, feas, cobardes, se mataban unas a otras sin cesar, se robaban un pedazo de pan y lo escondían en los escondrijos más oscuros para que un tercero no se lo

llevase; se quitaban la tierra, el agua, los bosques, las casas, hasta el aire. Hatajos de gandules ávidos, apoyándose en hipócritas religiosos, en ladrones y en impostores, enviaban muchedumbres de miserables esclavos a matarse mutuamente, y vivían como parásitos sobre la podredumbre de la descomposición social. Y la Tierra, tan grande, tan bella, era para aquellos hombres angosta como una prisión, y el aire en ella era pesado como en una caverna<sup>6</sup>.

Por último, Kuprín explica cómo un mundo tan sumido en la ignorancia pudo dar lugar al mundo perfecto del futuro:

Héroes de alma noble, independientes, dispuestos al sacrificio. No acierto a explicarme cómo podían nacer en tal época vil, vergonzosa. En aquellos tiempos sanguinarios, cuando ni el hogar era un abrigo seguro para nadie, cuando la violencia y el asesinato eran pagados con largueza, aquellos héroes, en su santa locura, gritaban: “¡Abajo los tiranos!”<sup>7</sup>.

La utopía del futuro nació de los sacrificios altruistas de incontables revolucionarios rusos en nombre de un futuro mejor:

Y su sangre teñía las piedras de las calles y las losas de las aceras; los infelices perdían la razón en los calabozos; morían ahorcados, fusilados, renunciaban gustosos a todas las alegrías de la vida, salvo a la de morir por la libertad de las generaciones futuras<sup>8</sup>.

El relato utópico de Kuprín es, pues, un canto de alabanza a los revolucionarios rusos cuya lucha contra el zarismo hizo posibles las victorias de 1905.

Cat. 209 ALEKSEI TOLSTOI  
*La rebelión de las máquinas:  
escenas fantásticas*

Cat. 28 ALEKSANDRA EKSTER  
*Aelita, reina de Marte,*  
1924



Cat. 209



Cat. 28



Dos escritores que, siguiendo los pasos de Kuprín, pusieron sus vivencias de la revolución de 1905 al servicio de la creación de importantes obras de ficción especulativa son Aleksandr Bogdánov y Valeri Briúsov. En ellas imaginan simultáneamente el futuro por extrapolación de las tendencias sociales y políticas de la época. *Estrella roja* (1908), de Bogdánov, “la primera utopía bolchevique”, nos presenta una sociedad futura basada en la tecnología avanzada —televisión, teléfono, fonotipo, aeroplanos, cohetes interplanetarios—, en la organización racional y eficiente de la mano de obra y la industria y en la igualdad plena de todas las personas<sup>9</sup>. Con un nivel de detalle muy superior al de Kuprín, Bogdánov, un revolucionario profesional, sugiere el modo en que la aplicación de una filosofía racional y materialista puede corregir los fallos de la sociedad capitalista. En esta obra, Bogdánov tiene el acierto de admitir las dificultades psicológicas derivadas de adaptar la psicología humana al sistema ético puramente racional y utilitario de la utopía marciana y, a pesar de ello, defiende la idea de que el interés de la comunidad no invalida la libertad individual.

Sin embargo, el optimismo de Kuprín y Bogdánov sobre los efectos futuros de las revoluciones científico-tecnológicas y sociopolíticas distaba mucho de ser compartido universalmente. En *La república de la Cruz del Sur* (1907), Briúsov muestra el desastroso fracaso de una utopía futura completamente lógica y racional. Siguiendo la línea de la crítica realizada por Fiódor Dostoyevski al utilitarismo progresista de los revolucionarios rusos del siglo XIX, que éste considera esencialmente incompatible con la naturaleza y la libertad humanas<sup>10</sup>, Briúsov concluye que una sociedad perfectamente racional no puede sobrevivir, porque la razón pura no puede dar cabida a la compleja y, en parte, incognoscible configuración psicológica de los seres humanos. Una vez eliminada de las vidas de los habitantes de la Ciudad de las Estrellas, la libertad individual reaparece como una enfermedad neurótica (*mania contradicens*) que casi siempre resulta fatal:

Una víctima de la enfermedad dice “sí” en lugar de “no”; cuando desea pronunciar palabras de afecto, vomita maldiciones, etc. La mayoría de las víctimas empiezan también a actuar de formas contradictorias; cuando pretenden girar a la izquierda, giran a la derecha [...]. Al progresar la enfermedad, estas contradicciones se extienden a toda la vida física y mental de la víctima [...]. El habla de la víctima se vuelve incomprensible y sus acciones, absurdas. Las funciones fisiológicas también pasan a ser desordenadas. Consciente de la falta de lógica de sus acciones, la víctima sufre una agitación extrema, en ocasiones hasta el límite de la histeria. Muchas víctimas se quitan la vida, a veces en un raptó de locura; a veces, en cambio, en un momento de lucidez. Otras mueren de hemorragias cerebrales. La enfermedad termina, casi siempre, en la muerte; los casos de recuperación son extremadamente inusuales<sup>11</sup>.

Estas dos visiones opuestas del futuro esbozaban las reacciones futuras a la Revolución de 1917 y a los primeros años del poder soviético. En este caso, la visión utópica fue abrazada en primer lugar por Vladímir Mayakovski, cuyo *Misterio bufo* (1918–1921), la primera obra soviética de este género, satirizaba salvajemente el viejo mundo y presentaba la victoria de los bolcheviques frente a una lucha inmemorial entre los gobernantes y el pueblo llano o, en palabras del propio autor, los impuros y los puros. Mayakovski combina en seis actos el relato bíblico de Noé y su arca con el viaje medieval a través del purgatorio, el infierno y el cielo, creando una parábola blasfema de la Revolución bolchevique, que en la visión del autor abre el camino a un futuro de igualdad y armonía: el paraíso de los trabajadores. Siete pares de puros e impuros —es decir, obreros por un lado y políticos, caballeros burgueses e intelectuales por otro— reviven la historia de la Revolución de 1917 desde el punto de vista de los bolcheviques. Una vez derrocada la monarquía, se establece un orden



Cat. 65

Cat. 65 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
*El arca*, 1919

Cat. 66 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
*La inundación*, 1919

Diseños para la escenografía  
de la obra *Misterio bufo*



Cat. 66

pseudodemocrático cuyos amos burgueses, sin embargo, dominan a los pobres y a los trabajadores con tanto rigor como lo hicieran antaño sus señores aristócratas. Con el tiempo, los obreros abandonan a sus enemigos de clase, pues se dan cuenta de que si quieren vivir en un mundo justo tendrán que construirlo ellos mismos. Este viaje refleja la historia de la revolución, desde el derrocamiento de la soberanía de los Románov y el establecimiento del Gobierno provisional hasta el golpe de Estado bolchevique de 1917 y el final victorioso de la guerra civil. En la burlona utopía comunista de *Misterio bufo* no hay ni políticos ni sacerdotes ni jefes, tan sólo obreros que viven en condiciones de igualdad absoluta. La comida abunda, las herramientas y las máquinas cobran vida y se presentan a los trabajadores listas para ser usadas. En síntesis, todas las injusticias del mundo capitalista han sido eliminadas y el reino celestial de los obreros ha quedado establecido.

La visión opuesta del significado que 1917 tuvo para el futuro se puede encontrar en la novela de Yévgueni Zamiatin *Nosotros*<sup>12</sup> (1920), uno de los libros más importantes escritos en ruso en el siglo xx. *Nosotros* describe cómo D-503, el diseñador de la primera nave espacial interplanetaria, *Integral*, cuya misión es llevar el mensaje de la utopía racional a otros planetas, comprende gradualmente la trágica incompatibilidad existente entre la felicidad universal y la libertad individual. Como tan convincentemente ha demostrado Richard Gregg, un mundo perfecto es una imposibilidad lógica, ya que la felicidad de la comunidad depende de la eliminación de todo deseo y libertad de voluntad individual<sup>13</sup>. Este era, por supuesto, el mismo problema diagnosticado por Dostoyevski en sus *Memorias del subsuelo* (1864) y por Briúsov en *La república de la Cruz del Sur*, y sugiere el lugar central que las obras de Dostoyevski ocupan en la tradición distópica de la literatura rusa<sup>14</sup>. La historia de la Unión Soviética y de la literatura rusa proporciona una sólida base para la visión distópica de Zamiatin sobre la transformación del mundo y de los hombres que viven en él.

Cat. 7 YURI ÁNNENKOV  
Retrato de Yévgueni  
Zamiatin, 1921

Cat. 259 ALEKSANDR  
JVOSTENKO-JVOSTOV  
*Teíón*, 1921  
Diseño para la escenografía de la obra *Misterio bufo*



Cat. 7



Cat. 259



Cats. 113 y 114 DMITRI SHOSTAKÓVICH  
*La chinche*, 1929  
 Partituras originales

Mayakovski, antaño entusiasta utópico, mostró una visión psicológica y filosóficamente mucho más compleja del intento de crear un mundo perfecto en *La chinche* (1929), una de sus últimas obras —en este caso fundamental— antes de su suicidio en 1930. En el primer acto (escenas 1-4), Mayakovski mostraba cómo, tan solo una década después de la Revolución de 1917, los ideales revolucionarios corrían el peligro de corromperse por culpa de personajes vulgares, interesados e ignorantes como Prispikin. Aunque este retrato de la revolución en peligro era muy común a finales de la década de 1920, lo novedoso en este caso es el giro que Mayakovski da en el segundo acto (escenas 5-9), retratando un mundo futuro “perfecto” en el que la revolución ya ha alcanzado su objetivo de transformar la sociedad según un plan totalmente lógico y racional. Cuando resucita milagrosamente, Prispikin, el egocéntrico filisteo de los años veinte que se ve transportado al mundo perfecto creado por el sueño utópico de la felicidad perfecta para todos, descubre por sí mismo la verdad de la visión de Zamiatin y Dostoyevski: que la felicidad universal es incompatible con la libertad individual. La genialidad de la obra de Mayakovski radica en mostrar que los deseos más vulgares, e incluso antisociales, del peor espécimen humano pueden parecer valiosos cuando la alternativa es la eliminación de toda posibilidad de deseo independiente e individual, es decir, el final de la naturaleza humana propiamente dicha. Como Dostoyevski, Briúsov y Zamiatin, Mayakovski rechaza pues una utopía que niega la libertad humana en nombre de la felicidad universal.

Como sugieren las afirmaciones anteriores, la ficción especulativa ocupa un lugar fundamental en las inquietudes temáticas, ideológicas y estilísticas de la literatura rusa, soviética y postsoviética. Más que ofrecer un plano del futuro, los mejores ejemplos de ficción especulativa se basan en los hechos históricos y en las polémicas ideológicas de la época en la que vivían sus autores. La utopía rusa representa la posición ideológica según la cual el mundo actual —la sociedad, la tecnología, etc.— ha descubierto los secretos de una



Cat. 113



Cat. 114

*Shostakóvich, Mayakovski, Meyerhold y Ródchenko durante los ensayos de la obra de Mayakovski La chinche*, Moscú, 1929  
 Fotografía de A. Temerin  
 Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú



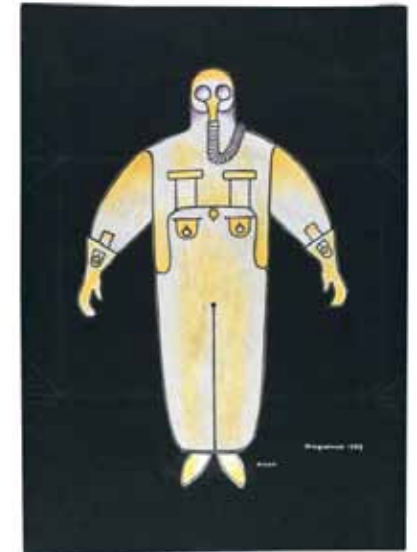
*Mayakovski y Meherhold en los ensayos de la obra de Mayakovski La chinche*, 1928  
 Fotografía de A. Temerin  
 Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú



Cat. 275 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Trabajador con mono y máscara antigás*, 1929

Cat. 274 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Trabajador con mono con la imagen de la chinche*, 1929

Cat. 273 ALEKSANDR RÓDCHENKO  
*Director del Parque Zoológico*, 1929



Cat. 275



Cat. 274



Cat. 273

Diseños de vestuario para la obra de Mayakovski *La chinche*



vida mejor, ya se imagine ese secreto como la autocracia y la cultura tradicional rusa, la revolución proletaria o, en buena parte del realismo socialista, la doctrina del estalinismo. Los peligros de la distopía, descritos por primera vez por Dostoyevski, surgen cuando el futuro se identifica con un mundo totalmente racional y lógico en el que la libertad para actuar de forma irresponsable, irracional, e incluso autodestructiva, se ha eliminado en aras de un bien común. Tras los pasos de los pioneros de principios del siglo xx, como Briúsov, Zamiatin y Mayakovski, escritores soviéticos como Andréi Platónov, disidentes como Aleksandr Solzhenitsin, autores de ciencia ficción como los hermanos Strugatski o escritores postsoviéticos decepcionados con el régimen como Víktor Pelevin y Vladímir Sorokin, entre otros muchos, han seguido defendiendo las cualidades esenciales de la libertad y el individualismo frente a los peligros de una ingeniería social radical en nombre de un futuro perfecto.

<sup>1</sup> Véase John Fetzter (ed.), *Pre Revolutionary Russian Science Fiction. An Anthology: Seven Utopias and a Dream*, Ann Arbor, Ardis, 1982.

<sup>2</sup> Véase Richard Pipes, *The Russian Revolution*, Nueva York, Knopf, 1990, pp. 157-160.

<sup>3</sup> Original en ruso en [http://azlib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1780](http://azlib.ru/k/kuprin_a_i/text_1780). Ed. digital en español: [www.revistas.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7244/7069](http://www.revistas.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7244/7069)

<sup>4</sup> Ésta es una de las grandes diferencias entre la ficción especulativa rusa y la ciencia ficción occidental, que demuestra un serio interés por imaginar cómo la ciencia y la tecnología del futuro transformarán nuestro modo de vida.

<sup>5</sup> Op. cit. (nota 3).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Véase Aleksandr Bogdánov, *Krásnaya zvezdá*, Leningrado, Kniga, 1925. Ed. en español, *Estrella Roja*, Madrid, Nevsky Prospects, 2010.

<sup>10</sup> Véase Fiódor Dostoyevski, "Zapiski iz podpolia", en *Pólnoye sobranie sochineni*, Leningrado, Nauka, 1973, vol. 5, p. 113. Ed. en español, *Memorias del hombre del subsuelo*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1969, parte 1, p. 38: "Pero aunque el hombre no fuese otra cosa que una tecla de piano, aunque tal cosa se le pudiera demostrar por métodos matemáticos, no volvería en sí, sino que utilizaría alguna de sus tretas, por pura ingratitude, nada más que para salirse con la suya [...]. Pero se puede decir que también esto es posible calcularlo de antemano [...] y que la posibilidad misma del cálculo lo impediría, de forma que predominaría la cordura. ¡Oh, no! En ese caso el hombre enloquecería adrede, nada más que para inmunizarse a la razón".

<sup>11</sup> Valeri Briúsov, *Ízbrannaya proza*, Moscú, Sovreménnik, 1989, p. 77 (traducción al inglés en John Fetzter op. cit. (nota 1), p. 232).

<sup>12</sup> Prohibida por la censura soviética, la novela se editó primero en su traducción inglesa en 1924 y sirvió como modelo para *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *1984* de George Orwell. No se publicó en Rusia hasta 1988.

<sup>13</sup> Véase Richard Gregg, "Two Adams and Eve in the Crystal Palace: Dostoevsky, The Bible and We", *Slavic Review*, 24-4 (1965), pp. 680-687.

<sup>14</sup> Véase Robert Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, La Haya, Mouton, 1958; y Gary Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, University of Texas Press, 1981.

## REFERENCIAS

Bogdánov, Aleksandr, *Krásnaya zvezdá*, Leningrado, Kniga, 1925. Ed. en español, *Estrella Roja*, Madrid, Nevsky Prospects, 2010.

Briúsov, Valery, *El ángel de fuego*, Barcelona, Obelisco, 2003.

Briúsov, Valery, *Izbrannaya proza*, Moscú, Sovremennik, 1989.

Briúsov, Valery, "La República de la Cruz del Sur", *Delirio*, 2 (junio 2008).

Briúsov, Valery, *The Republic of the Southern Cross and other Stories*, Westport, Connecticut, Hyperion Press, 1977.

Dostoyevski, Fiódor, *Great Short Works of Fyodor Dostoevsky*, Nueva York, Perennial Classics, 2004.

Dostoyevski, Fiódor, *Memorias del subsuelo*, Madrid, Cátedra, 2002.

Dostoyevski, Fiódor, "Zapiski iz podpolia", en *Pólnoye sobranie sochineni*, Leningrado, Nauka, 1973, vol. 5, pp. 99-179.

Fetzter, John (ed.), *Pre Revolutionary Russian Science Fiction. An Anthology: Seven Utopias and a Dream*, Ann Arbor, Ardis, 1982.

Gregg, Richard, "Two Adams and Eves in the Crystal Palace: Dostoevsky, The Bible and We", *Slavic Review*, 24-4 (1965), pp. 680-687.

Jackson, Robert Louis, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, La Haya, Mouton, 1958.

Kuprin, Aleksandr, "toast", edición digital: [http://azlib.ru/k/kuprin\\_a\\_i/text\\_1780.shtml](http://azlib.ru/k/kuprin_a_i/text_1780.shtml). Ed. digital en español, "Un brindis": [www.revistas.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7244/7069](http://www.revistas.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7244/7069)

Mayakovski, Vladímir, "Klop", en *Sobranie sochineni*, Moscú, Pravda, 1973, vol. 5, pp. 186-244. Ed. en español, *La chinche*, Vigo, Maldoror, 2009.

Mayakovski, Vladímir, "Misteria-Buff", en *Sobranie sochineni*, Moscú, Pravda, 1973, vol. 2, pp. 3-118.

Mayakovski, Vladímir, *The Complete Plays of Vladimir Mayakovsky*, Nueva York, Simon and Schuster, 1968.

Morson, Gary Saul, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, University of Texas Press, 1981.

Pipes, Richard, *The Russian Revolution*, Nueva York, Knopf, 1990.

Stites, Richard, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Nueva York, Oxford, 1989.

Zamiatin, Yevgueni, "Mi", en *Sochinenia*, Múnich, Niemanis Buchvertrieb, 1986, vol. 3, pp. 113-263. Ed. en español, *Nosotros*, Barcelona, Tusquets, 1991.

Tras arrancarme mares, el impulso, el vuelo,  
y atar mis pies al peso de vuestro desfilar,  
¿qué habéis logrado? Un perfecto cero:  
mis labios inquietos no me podéis quitar.

Ósip Mandelstam (mayo de 1935)

A semejanza de la llamada Edad de Oro de la literatura rusa —el periodo comprendido entre 1810 y 1830, que vio florecer a Aleksandr Pushkin y a sus contemporáneos—, el momento de máxima eclosión cultural en Rusia, a caballo entre los siglos XIX y XX, se conoce como la Edad de Plata.

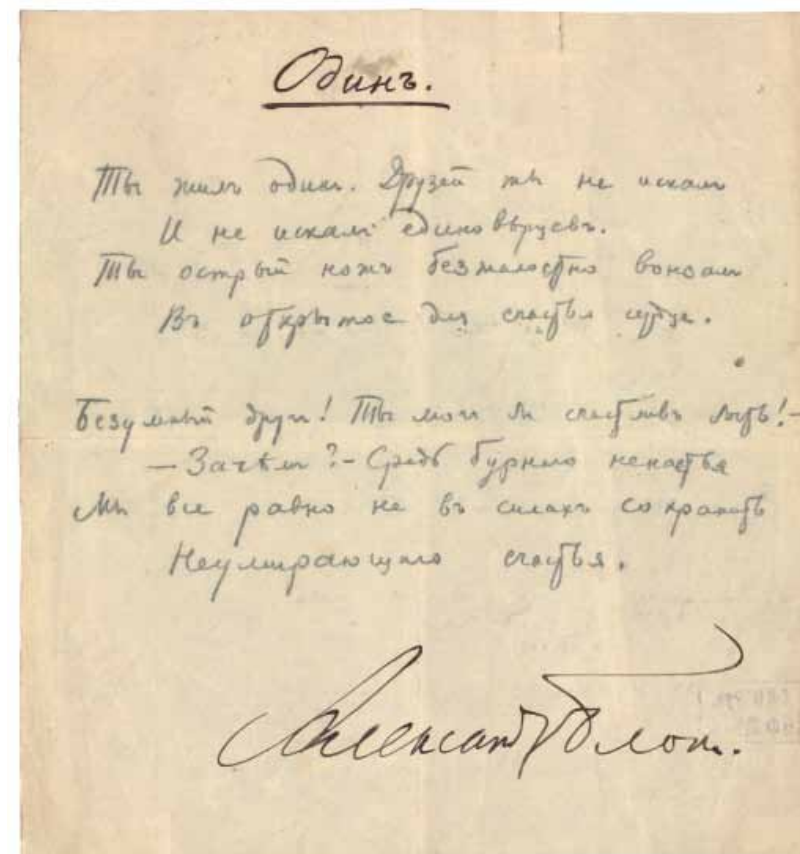
Entre los innumerables poetas que surgieron a la estela de Aleksandr Blok y de los simbolistas, o, mejor dicho, que pasaron como una locomotora por encima de los gemidos agonizantes del siglo XIX, destacan varias figuras, cuyo resplandor ha llegado hasta nuestros días. Anna Ajmátova, Borís Pasternak, Ósip Mandelstam o Marina Tsvetáyeva crearon y vivieron intensamente durante aquellos años, engendrando una obra explosiva y sutil en la que el “eternismo” se fundía con el buceo abisal en el alma del poeta: lo eterno convivía con el instante, lo sublime con lo íntimo; y la conciencia de compartir la eternidad con griegos y sumerios, con clásicos y modernos, se solapaba con el interés por los oscuros callejones del alma. Pero, al mismo tiempo, estos poetas sufrieron, incluso con mayor rigor que el resto del pueblo ruso, los efectos devastadores de un cataclismo del que eran a la vez víctimas e hijos: la Revolución rusa de Octubre de 1917 y su onda expansiva.

Tal vez sea el choque trágico de dos fuerzas opuestas el rasgo específico de aquel tiempo: por un lado, una revolución triunfante y devastadora, primero gozosa y luego asesina, y por otro una explosión creativa que, a modo de nueva religión, venía a proclamar —al igual que la revolución— un nuevo modo de ver el mundo y al hombre.

La revolución, que, salvo raras excepciones, fue recibida con los brazos abiertos por la intelectualidad rusa, que la veía como la realización de un sueño

Cat. 216 **ALEKSANDR BLOK**  
“Solo”, 26 de agosto  
de 1914

Cat. 4 **NATÁN ALTMAN**  
Retrato de Serguéi  
Yesenin, 1926



Cat. 216



Cat. 4

aplazado durante largos siglos, se convirtió muy pronto en trituradora de toda clase de discrepancia y, finalmente, de toda posibilidad de duda sobre la verdad revelada por los bolcheviques.

Sin embargo, la nueva generación de poetas, narradores, dramaturgos, pintores e intelectuales rusos parecía fundir en sus diversos crisoles los despojos del arte, del lenguaje, del pensamiento del pasado, de la visión ilustrada y hegeliana del mundo del viejo siglo, alumbrando un arte y una visión del mundo nuevo donde la nueva palabra se erigía en vehículo de un nuevo sentido.

Toda una generación florece de forma prácticamente simultánea, como si fuera el fruto de una conspiración: Mijaíl Bulgákov nace en 1890, como Pasternak, Mandelshtam en 1891, Ajmátova en 1889, Tsvetáyeva en 1892, Isaak Bábel en 1894 y, el más joven, Andréi Platónov, lo hace en 1899. Casi todos ellos son ya adultos cuando se enfrentan al vendaval de 1917; Nikolái Gumiliov, poeta y primer marido de Ajmátova, llega incluso a luchar durante la Primera Guerra Mundial. Y precisamente será Gumiliov uno de los primeros en desaparecer, condenado y fusilado en 1921 por su supuesta participación en un complot antibolchevique; por no hablar de Vladímir Mayakovski o Serguéi Yesenin, sobre cuyos suicidios planea la intervención del factor político.

Siendo cada uno de ellos radicalmente personal e inconfundible, todos comparten su pertenencia a familias acomodadas y su infancia en ambientes cultivados donde reciben una educación esmerada, además del rasgo común de incorporarse a una edad muy temprana a los ambientes artísticos y literarios de San Petersburgo y Moscú, donde ya ocupan un lugar destacado a principios de la segunda década del siglo xx.

Ciertamente, Yesenin y Mayakovski gozaban de mayor celebridad que nuestros jóvenes, pero, dejando de lado a los patriarcas simbolistas, los que más destacaban en los ambientes cultos de la sociedad eran Aleksandr Blok, los vanguardistas, los acmeístas y los miembros del Taller de Poetas, reconocidos como las nuevas voces de la poesía rusa.

En un estudio sobre un poema de Tsvetáyeva, Joseph Brodsky destacaba su vigorosa, apasionada y tenaz energía y la confrontaba con el lirismo sutil de Pasternak. Por su parte, la voz amorosa de Ajmátova, que se tornaría en musa plañidera, chocaba por su depurado tono elegíaco con la no menos noble, orgullosa y aristocrática elegancia de Gumiliov, más próxima a la del maestro Blok. Finalmente, Mandelshtam demostraría tener la voz más personal, síntesis poética de la civilización humana. Estos son sólo algunos ejemplos de la genialidad de esta generación que pone de relieve Brodsky. Pero todos ellos tendrán un elemento más en común, su condición de víctimas, de seres perseguidos, acorralados, sometidos al capricho de un poder celoso y uniformador.

### **BORÍS PASTERNAK O EL DESPERTAR**

Lo habías sido todo para mí.  
Después llegó la guerra y la ruina,  
y durante mucho tiempo no oí de ti  
ni una palabra, ni un mensaje.

Pero, después de tantos años,  
hoy tu voz me ha vuelto a sacudir.  
He pasado la noche leyendo tu Palabra,  
y he despertado como de un desmayo.

Borís Pasternak, "El alba" (1947)

Una de las constantes aspiraciones de Borís Pasternak (1890–1960) a lo largo de su vida fue la de hallar el género artístico que le permitiera expresarse plenamente.

En un principio se centró en la música, afición que heredó de su madre —una reconocida pianista—, pero la tibia reacción del gran Aleksandr Skriabin, ídolo del futuro poeta, ante su arte musical lo decidió a abandonar ese camino; aunque Pasternak nunca abandonó el piano por completo y la musicalidad es una de las características distintivas de su obra.

En *El doctor Zhivago* (1957), la última obra de Pasternak, aparecen numerosas referencias a su propia experiencia vital. Una de ellas es la aspiración del joven Yuri Zhivago —personaje central de la novela, a través del cual siente, piensa y habla el autor— a dedicarse a la prosa. Ya desde su juventud, “junto con la poesía, [Pasternak] trabajaba la prosa, que era justamente lo que el escritor consideraba —en contra de la idea que se tenía de él— la tarea principal de su vida”, como escriben Vadim Borísov y Yévgueni Pasternak en 1988.<sup>1</sup> Zhivago, al igual que Pasternak, comparaba la prosa con pinturas de las que los poemas sólo eran esbozos.

Ya en 1909-1910, mientras el joven Pasternak daba sus primeros pasos como poeta, también realizaría varios intentos fallidos de escribir una novela. En el invierno de 1917-1918 comenzó *Tres nombres*, obra que nunca acabaría, aunque quedaría recogida en el comienzo de la obra *La infancia de Liubers* (1921). No obstante, y a pesar de las buenas críticas, la espléndida narración no tuvo continuidad y se quedó en un sutil y poético relato sobre la imperceptible llegada a la adolescencia de la joven Zhennia Liubers.

En 1918 se publicó un fragmento de *Desamor*, donde ya se perfilaba uno de los temas recurrentes de la poesía de Pasternak, que también encontramos en *El doctor Zhivago*: la fidelidad a la vida, la preocupación por el pensamiento metafísico y la voluntad de acercarse al espíritu a través del arte. Pero también esta novela quedaría inacabada, como tampoco pasarían de la condición de fragmentos de una novela inconclusa los publicados en 1922.

Concluida la novela en verso *Spektorski* (1931) —en la que, en medio de la tormenta de la revolución y de la guerra civil, se plantea el sentido de la vida y de la muerte—, Pasternak sintió la necesidad de trasladar los elementos más propiamente narrativos de la obra a la prosa, pues el molde del verso era demasiado estricto para lo que quería expresar. En *Spektorski* Pasternak también recogerá otro tema capital en la narrativa y en la preocupación espiritual del artista: “cómo el tiempo se subleva contra el hombre y lo supera”<sup>2</sup>.



Cat. 170

¡Febrero, encontrar tinta y llorar!  
Escribir entre sollozos de febrero,  
mientras el clamoroso barrizal  
arde como una negra primavera.  
Dar con un coche. Por seis  
monedas, y a través del retumbar  
de ruedas y toques de campanas,  
llegar allá donde la lluvia  
es más ruidosa aún  
que el llanto y la tinta.  
Donde, cual peras calcinadas,  
miles de grajos caen para arrojar  
desde los árboles a los charcos  
la amargura seca al fondo de tus ojos.  
Bajo ella negrea el deshielo,  
el griterío rasga el vendaval  
y los versos, a lágrima viva engendrados,  
cuanto más casuales, más certeros son.

Boris Pasternak (1912)



Cat. 223 BORÍS PASTERNAK  
"O bien no sé que, tropezando contra la oscuridad...". 1930-1931  
Poema dedicado a Borís Pilniak

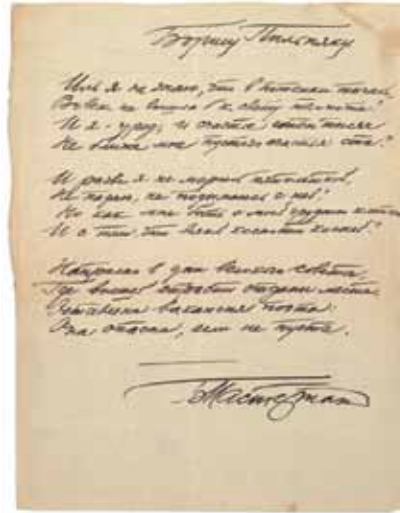
De haber sabido qué puede suceder  
al comenzar con mi carrera,  
que las estrofas con sangre llegan a matar,  
¡que aprietan la garganta hasta la muerte!

me hubiera negado sin dudar  
a bromas de esta envergadura,  
era tan tímido el primer interés  
y el inicio quedaban aún tan lejos.

Pero es una Roma la edad  
que, en vez de cuentos de abuelas,  
no pide del actor un papel,  
sino una muerte de veras.

Cuando dicta al verso el sentir,  
éste manda a la escena a un esclavo.  
Y allí el arte llega a su final  
y triunfan las raíces y el destino.

Borís Pasternak (1932)



Cat. 223

En 1933, año en que se prohíbe la publicación de su autobiografía en prosa *El salvoconducto*, Pasternak, que tras la muerte de Mayakovski aún aspiraba a conciliarse con el poder<sup>3</sup>, intentó escribir una novela sobre el destino y las extremas vicisitudes por las que había pasado su generación.

En 1934, el arresto y posterior desaparición y muerte —nunca aclarada del todo— de Mandelshtam, en cuya defensa intervino Pasternak, especialmente durante su famosa conversación telefónica con Stalin, es decir, lo que se podría llamar "el caso Mandelshtam", constituyó un capítulo aparte en la "historia del exterminio de los escritores rusos", según expresión de Vitali Shentalinski<sup>4</sup>.

Ese mismo año se celebró el I Congreso de Escritores de la URSS, en el que Pasternak fue elegido miembro de la dirección de la flamante Unión de Escritores, donde se consolida "la nueva visión del mundo en la literatura": el realismo socialista, dirigido desde el Estado, que venía a uniformizar el mundo literario y a poner la creatividad de los escritores al servicio de las directrices del partido. Pasternak, cada vez más consciente de la irreversibilidad de este proceso, luchó e intervino en el Congreso en defensa de la actitud que, en su opinión, debía adoptar el artista frente a la creciente falsedad, servilismo, miedo e hipocresía<sup>5</sup>.

En 1935, con motivo del Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura, Pasternak fue obligado a acudir a París como representante soviético<sup>6</sup>. Enfermo ya antes de partir, pagaría un alto precio por el viaje, pues al regreso caería en una profunda crisis moral y física. Así, las sombrías amenazas contra la menor señal de disidencia que flotaban en el ambiente y su postración anímica le impedirían escribir nada significativo.

Durante estos oscuros tiempos se dedicó a traducir, actividad en la que perseveró siempre y con la que ocupó los largos periodos de obligado silencio, a medida que los amigos también iban desapareciendo. Son los años de la lucha contra el formalismo (1936) y del exterminio de toda corriente dudosa. El único consuelo fue que Pasternak salió indemne de todas estas penalidades, al menos físicamente.

No obstante, la sensación de que tenía una deuda contraída con su generación será uno de sus mayores estímulos para escribir su gran novela, que Pasternak concebía como un acto de expiación por no haber compartido la suerte de muchos de sus compañeros, es decir, por haber sobrevivido.

A principios de los años cuarenta tuvo que enfrentarse a otra tentativa estéril, pues el manuscrito inédito de *Apuntes de Pátrik Zhívlut* desapareció en un incendio en 1941. Según el testimonio de algunos que alcanzaron a leerlo, allí apa-

recían ya las ideas generales de la que sería su obra maestra, alusivas a la vida<sup>7</sup>, a la permanencia de la vida, la idea central de toda la obra de Pasternak, e incluso se insinuaba el apellido del protagonista, que evolucionará de Purvit a Zhívalt y, finalmente, a Zhivago.

En la obra perdida se abocetaba el argumento de Zhivago: la infancia huérfana de Yuri y la relación con Tonia, junto a la cual crece y con quien se casará. Y, más tarde, la atracción amorosa hacia Lara, los años de la Primera Guerra Mundial, la revolución, la guerra civil y los años de la Nueva Política Económica.

Pero una vez más el proyecto fracasó y Pasternak se hundió en una nueva crisis que sólo la guerra le permitiría superar. Pues, con la guerra, el pueblo de nuevo volvería a respirar, como en la revolución: “La guerra representó una tormenta purificadora, una corriente de aire fresco, un respiro de alivio”<sup>8</sup>. La victoria trajo consigo la esperanza de un nuevo comienzo, del renacer de la vida. Pero los hechos no tardarían en desmentir esa ilusión y, en 1945, se produjo el desengaño final. A partir de este momento Pasternak renuncia definitivamente a la esperanza, a sus ansias por no perder el tren del tiempo, y se libera del mensaje evangélico del régimen, esta vez ya para siempre.

Así pues, en 1945 se dan las condiciones necesarias para que Pasternak emprenda finalmente la escritura de la gran obra en prosa que tantas veces se le había resistido, *El doctor Zhivago*<sup>9</sup>, con un estilo narrativo en plena madurez y una visión templada, tras grandes desengaños, del periodo vital y espiritual que le había tocado vivir, y al que había sobrevivido.

Como todo gran creador, Pasternak modeló su propia visión del mundo, caracterizada por una fe nueva y poética, se podría decir que por un credo personal, en la que destacan tres elementos principales: el canto a la Naturaleza como expresión de vida; el culto al Amor como espíritu y motor de la vida; y la exalta-

ción del Arte, religión del artista, que le permite immortalizar la vida y el mundo a través de la intuición de la belleza.

NATURALEZA-VIDA, AMOR Y ARTE: tres esencias que se funden en la visión histórica y existencial de Dios, su propio —eterno, amante y poético— Dios.

Yo he muerto, pero tú aún respiras.  
Y el viento, con su queja desdichada  
desde las lejanías infinitas,  
hace temblar el bosque y la dacha.  
No sacude los pinos uno a uno  
sino que los agita a todos juntos  
como si fuesen cascos de veleros  
mejiéndose en los muelles de algún puerto.  
Y no lo hace por simple atrevimiento  
sino porque desea encontrar dentro  
de la tristeza la palabras justas  
que necesita tu canción de cuna.

Boris Pasternak, “El viento” (1953)

Como escribe Hélène Zamoyska en 1975:

En un mundo amenazador y amenazado, en cuya violencia y sangre se perfila la sombra del Apocalipsis, Pasternak afirma que “la vida es una dicha, no un placer”, y que el arte es un relato sobre la fortuna de existir. [...] [Pasternak] tenía abiertos los ojos del cuerpo y del alma a la belleza del universo, de los hombres y de Dios. Él era transparente a esta luz y acogía el milagro<sup>10</sup>.

Cat. 162 MOISÉI NAPPELBAUM  
Ósip Mandelstam, 1924

Cat. 221 ÓSIP MANDELSHTAM  
"Ayúdame, Señor, a superar  
esta noche..." y "Como un  
buey terrible y con seis  
alas...". 1930-enero de 1931

## **ÓSIP MANDELSHTAM O EL TRIBUNO DE LA CIVILIZACIÓN**

El relato "Sherry-Brandy"<sup>11</sup>, obra de Varlam Shalámov<sup>12</sup>, es a mi entender una de las aproximaciones literarias más conseguidas a la figura de Ósip Mandelstam (1891–1938), así como al arte de la creación y a su suerte en la Rusia anterior y posterior a la revolución.

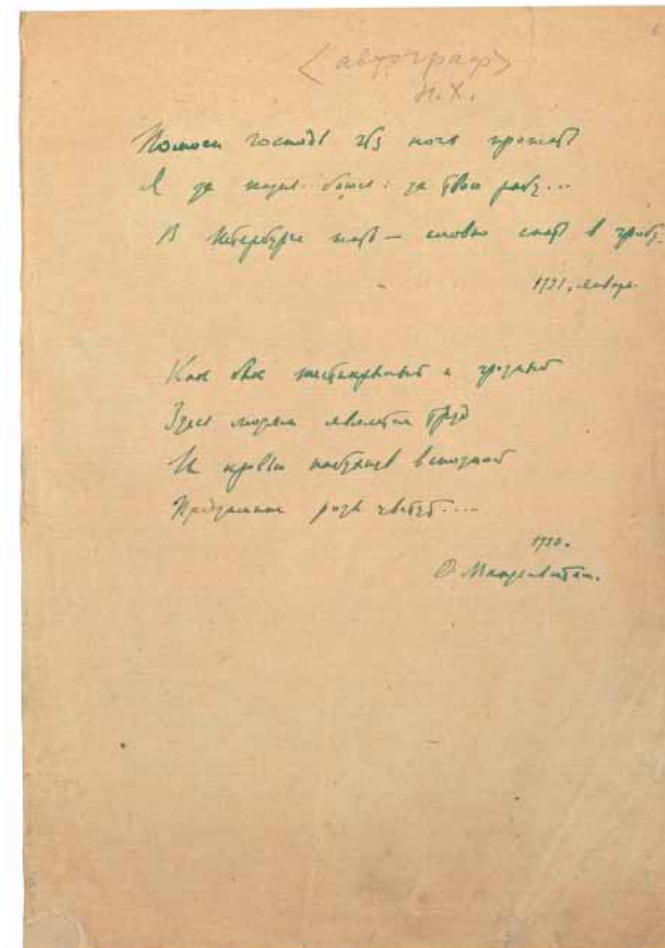
Así se imagina Shalámov en dicho relato las postreras reflexiones de Mandelstam:

Ahora se hacía tan evidente, tan perceptiblemente claro, que la inspiración no era otra cosa que la vida. Antes de morir le fue dado saber que la vida era inspiración, precisamente esto: inspiración [...] Y se alegraba de que le hubiera sido dado a conocer esta última verdad.

Todo, todo en el mundo se comparaba con los versos: el trabajo, el repicar de los cascos del caballo, la casa, un ave, una roca, el amor... Toda la vida ingresaba ligera en los versos y allí se instalaba cómodamente. Y así tenía que ser, pues los versos eran la palabra. Entonces se alzaban una tras otra las estrofas y, aunque hacía tiempo que no apuntaba sus versos ni podía hacerlo, las palabras se erguían en un cierto ritmo establecido y siempre inusitado. La rima era el explorador, el instrumento en la búsqueda magnética de voces y conceptos. Cada palabra era una parte del mundo y respondía a un ritmo, y el mundo entero pasaba volando con la velocidad de una desconocida máquina electrónica. Todo gritaba: tómame, a mí. No, a mí. No había que buscar nada. Sólo desechar. Aquí parecían hallarse dos hombres: uno que creaba, que había lanzado a toda velocidad su molinete, y otro que escogía y de tanto



Cat. 162



Cat. 221

en tanto detenía la desbocada máquina. Y al ver que él era los dos hombres, el poeta comprendió que estaba creando versos auténticos. ¿Qué importaba que no quedaran escritos? Escribir, imprimir, todo eso era vanidad de vanidades. Todo aquello que nace fruto del provecho no puede ser supremo. La mejor obra es la no escrita, aquella que tras engendrarse desaparece, se esfuma sin dejar huella, y sólo la dicha del poeta, que él sentía y que con nada se puede comparar, probaba que la poesía se había creado, que se había creado belleza. Pero, ¿no estaría equivocado? ¿Su gozo poético sería infalible?

El arte, y en particular la poesía, eran la vida de Mandelstam, que llegó a formular todo un credo poético original, una manera de sintetizar poéticamente la civilización, tal como la entendía él, un ruso de origen judío nacido en Varsovia. La civilización a la que Mandelstam canta en su obra es una síntesis de las culturas griega, hebrea y cristiana, fundidas en una peculiar expresión rusa. Así describe su estilo el poeta Tomas Venclova:

Su atracción por las formas clásicas y la armonía arquitectónica lo acercan a Paul Valéry; sus imágenes densas, inesperadas y enigmáticas sugieren a los surrealistas; su gusto por las citas y las reminiscencias literarias, al igual que por el montaje y la reutilización de los motivos culturales antiguos, evoca a Thomas Stearns Eliot y a Ezra Pound. Pero en Mandelstam todos estos rasgos se conjugan en una unidad específica e inimitable. Su método literario se ha definido como una poética de las asociaciones de ideas, como una poética semántica y como una poética de la intertextualidad<sup>13</sup>.

Mandelstam, junto con Gumiliov, fue el padre del acmeísmo —del griego “acmé”: cima o perfección—, la corriente poética más esteticista de la época, además de la más alejada de los demás “ismos” que dominaron su tiempo, ya fueran el simbolismo o las innumerables vanguardias<sup>14</sup>. El acmeísmo perseguía el punto más álgido de la belleza, y la obra de Mandelstam fue el camino de ascenso hasta esa inalcanzable y sublime cima.

Insomnio, Homero, las velas tensas.  
La lista de las naves he leído hasta la mitad.  
Esta larga camada, bandada de cigüeñas  
que un día sobre la Hélade el vuelo levantó.

Como una cuña en vuelo hacia tierra  
—sobre las testas de los reyes espuma divina—,  
¿hacia dónde navegáis? Si no es por Helena,  
aqueos, ¿qué falta os hace tomar Troya?

Al mar, como a Homero, el amor todo lo mueve.  
¿A quién entonces puedo escuchar? Porque Homero calla,  
el negro mar brama solemne  
y con rumor pesado se acerca a mi cabeza.

Ósip Mandelstam (agosto de 1915)

La obra del poeta se puede considerar como un texto único, como un conjunto homogéneo de mitos y viajes ajenos al ruido del mundo cotidiano. Un viaje por el espacio y el tiempo, por los horizontes de nuestra civilización, que a veces se muda en prosa. Mandelstam se nos antoja como un gran receptor, como un gran intérprete de nuestra civilización, de la que algunas muestras penetran como un zumbido en su oído, para no abandonarlo si no es en la forma de un ordenado, rítmico y sonoro verso.

Y todo podría seguir así en un mundo distinto, distinto al soviético, que poco a poco impone su ley, y el autor empieza a sentir la “brea del miedo”.



Regresé a mi ciudad, que conozco hasta el llanto,  
hasta el tuétano y la angina de cuando era niño.

Tú que has vuelto al lugar, traga pues sin pensar  
el aceite hediondo de la hilera de luces del río.

Reconoce cuanto antes este día invernal  
que a la yema de huevo le echa la brea del miedo.

¡Petersburgo! Yo aún no me quiero morir:  
Del teléfono guardas mis cifras.

¡Petersburgo! Conservo las señas aún  
por las cuales daré con las voces difuntas.

Vivo en la escalera de servicio, y en la sien  
me golpea el timbrado arrancado de cuajo.

Y la noche entera me paso esperando a mis buenas visitas  
que en la puerta remueven los grilletes de la cadena.

Ósip Mandelstam, "Leningrado" (diciembre de 1930)

El pavor a veces se cuela en el canto: una canción en la que el autor, tras recoger su rencuentro con una ciudad "que conoce hasta el llanto", subraya la evidencia de su transformación en un mundo siniestro y pavoroso.

Su célebre epigrama contra Stalin (reproducido más adelante [p. 534] en el texto "El maestro y el *Vozhd*. La reserva 'Comunismo Universal'") es el grito de un hombre que ve devorada por el terror y la mentira toda esperanza de ser no ya un poeta, un creador, sino sencillamente un hombre.

Luego vinieron, como respuesta lógica del sistema, la primera detención, la deportación a Vorónezh, los ataques de demencia y la detención definitiva,

el juicio y la muerte en el campo de tránsito de Vladivostok. Pero esto ya no fue más que el corolario final en la vida de un hombre que, impulsado por su manera de entender el mundo, abandonó el arte de construir el cielo del futuro para dar la cara y enfrentarse al poder del único modo que pudo: con su palabra.

Aún no has muerto y no estás solo  
mientras, con tu humilde compañera,  
aspiras el frío, la tormenta, la oscuridad  
y la grandeza de los llanos.

En la rica pobreza y la miseria poderosa  
vive sereno y satisfecho.  
Benditos sean las noches y los días  
y el virtuoso quehacer sonoro.

Y desdichado es aquel a quien, como una sombra,  
espantan los ladridos y siega el viento.  
Y pobre de aquel quien, él mismo medio vivo,  
pide limosna a su sombra.

Ósip Mandelstam (15-16 de enero de 1937)

## **MARINA TSVETÁYEVA O LA PASIÓN DE LA ENTREGA**

Marina Tsvetáyeva (1894–1941) nació y fue educada en un entorno de exquisita veneración por la cultura; sin ir más lejos, su padre fue uno de los impulsores del actual Museo Pushkin de Moscú. Ávida lectora y autora precoz, como la mayoría de los miembros de su generación, la poesía juvenil de Tsvetáyeva no concluyó con su juventud; en cierto modo se podría decir que, en lo relativo a la pasión y la entrega, siguió siendo joven hasta su muerte.

La confianza en su propio talento caracterizó a Tsvetáyeva desde sus inicios literarios, manifestándose en un estilo realista, siempre y en su intensidad sonora.

En sus inconfundibles versos la energía se fundía con una caprichosa y firme cadencia que sintonizaba con su temperamento. Pues Tsvetáyeva era una mujer dada a la exaltación declamatoria de lo bello que parecía acariciar con el filo de sus palabras la expresión de lo sublime. Pero, al mismo tiempo, era perfectamente consciente de ser incomprendida.

A mis versos escritos tan temprano  
que no sabía yo que era poeta,  
brotados como chorros de una fuente  
como chispas de un proyectil,

llegados como diablos diminutos  
al templo del incienso y del sueño,  
a mis versos de muerte y juventud  
¡Intactos! ¡No leídos! ¡Solos!

dispersos entre el polvo de las tiendas,  
donde nadie los ve ni los verá.  
Como a vinos excelsos a mis versos  
también les llegará su hora.

Marina Tsvetáyeva, "Koktebel" (13 de mayo de 1913)

Con todas sus diferencias y a pesar de su tan particular carácter —intransigente en lo que se refiere a la poesía y libre en lo amoroso—, compartió amistad con poetas tan ajenos a su manera de sentir y de escribir como Pasternak, Mayakovski o la misma Ajmátova. Pero dejemos ahora a un lado su admiración por el talento filosófico de Pasternak, su fascinación ante la fuerza aparentemente bruta y triunfal, a la par que clásica, de Mayakovski, o el entusiasmo ante la sabiduría poética, casi rabínica, de Mandelshtam, y detengámonos en el peculiar modo en el que Tsvetáyeva interpretó la figura de Ajmátova.



Un nuevo golpe de ala enorme  
y duermen las pestañas.  
¡Oh, cuerpo amado! ¡Oh, polvo  
de la más leve ave!  
¿Qué hacías en la niebla de los días?  
Cantaba y aguardaba...  
Tanto suspiro había en ella,  
tan poco cuerpo.  
Es inhumanamente bella  
su duermevela.  
De ángel y de águila  
había algo en ella.  
Y duerme y el coro que la llama  
al Jardín del Paraíso.  
¡Como si fuera, sediento de canción,  
un demonio dormido!  
Horas, años, siglos pasan. —Ni de nosotros  
ni de nuestros lares nada queda.  
Ni el torcido monumento  
nos recuerda.  
Hace ya mucho que el lugar  
no ha conocido escoba,  
y aduladoras, se inclinan  
sobre la Musa de Tsárskoe Seló  
las cruces de las ortigas.

Marina Tsvetáyeva, "A Ajmátova" (23 de junio de 1916)

Casada, también muy joven con el amor de su vida, Serguéi Efrón<sup>15</sup>, y a pesar de las múltiples pasiones con las que se ejercitó en el arte de enamorarse del amor, ciertas notas funestas resonaban en una mujer que hizo de su vida su obra.

En mi ciudad enorme es de noche.  
De mi dormida casa huyen mis pies.  
La gente piensa: esposa, hija debe ser. —  
Mas sólo logro recordar: es de noche.  
El viento de julio — me da la dirección,  
y de una ventana llega una canción.  
Y el viento no amainará hasta el amanecer,  
soplando al pecho, a través de la fina pared del pecho.  
Hay un árbol negro, y en una ventana, luz.  
Una campana tañe y en la mano, el color.  
Y este paso va en pos de nadie.  
Veo una sombra, pero yo no estoy.  
Luces también, como dorados hilos de collar,  
el sabor de una hoja en la boca.  
Soltad mis ataduras, por favor.  
¿No veis, amigos, que sólo me soñáis?

Marina Tsvetáyeva (17 de julio de 1916)

Tsvetáyeva transformaba en versos sus desamores, su visión —a veces sarcástica, otras profundamente lírica— de los pobres mortales y de aquellos poetas de los que, tras absorber su arte, parece despedirse; por ejemplo de Blok, maestro de todos los poetas que este texto visita.

1  
Tu nombre es un ave en la mano,  
Tu nombre es hielo en la lengua.  
Un solo movimiento de los labios,  
Tu nombre es cuatro letras —  
Una pelota atrapada al vuelo,  
Un cascabel de plata en la boca.  
Y una piedra lanzada al callado estanque  
sollozará como te suelen invocar.

En el rumor del cabalgar nocturno  
retumba tu sonoro nombre.  
Y nos llamará en la sien  
el estampido del gatillo  
¡Tu nombre! —ino es posible!—  
tu nombre es un beso en los ojos.  
En el frescor delicado de tus párpados.  
Tu nombre es un beso en la nieve.  
Es un trago azul, helado, de un manantial  
Y con tu nombre el sueño es profundo.

Marina Tsvetáyeva, “Versos a Blok” (15 de abril de 1916)

Tsvetáyeva sabía formalizar como ningún otro poeta de su tiempo sus sensaciones y sentimientos, sus reflexiones, entusiasmos y rechazos. Pero la vida le asestó sucesivos golpes y, muy pronto, se perfiló, profética, la presencia de la muerte.

¡Sé que moriré en el crepúsculo! En cuál de los dos,  
con cuál de los dos —ino seré yo quien lo decida!  
¡Ah, si mi antorcha pudiera apagarse dos veces!  
En el crepúsculo de la tarde y del alba —a un tiempo.

¡Con paso de danza pasé por la tierra! —¡Hija del cielo!  
¡El delantal lleno de rosas!— ¡Sin lastimar un solo brote!  
¡Sé que moriré con luz crepuscular! — Dios no enviará  
una noche de azores a mi alma.

Apartando suavemente la cruz sin besos,  
al cielo generoso iré por un saludo postrero.  
Albores del alba — y de una sonrisa en respuesta...  
¡Hasta en el espasmo de la muerte seré — poeta!

Marina Tsvetáyeva (diciembre de 1920)

Los días son babosas que se arrastran...  
Líneas de costurera a jornal...  
¡Qué me importa mi vida!  
No es mía si no es tuya.  
Y tampoco me importa mi agonía... ¿Comida? ¿Sueño?  
¡Qué me importa que muera mi cuerpo! No es mío si no es tuyo.  
Marina Tsvetáyeva (enero de 1925)

Tras largos años en Francia, su temerario regreso a la URSS en 1939 siguiendo a su marido —a pesar del desesperado intento de Pasternak por prevenirla— resultaría fatal. A las tormentas pasionales y creativas se sumó la maquinaria represiva del estalinismo que, después de hacer desaparecer a su marido e hija, literalmente arrojó a Tsvetáyeva al suicidio:

Es hora de dejar el cárame,  
es hora de cambiar el léxico,  
es hora de apagar la lámpara  
encima de la puerta...  
Marina Tsvetáyeva (febrero de 1941)

### **ANNA AJMÁTOVA O EL ORGULLOSO DON DE LA PALABRA**

Anna Ajmátova (1889–1966) siempre mantuvo la imagen y el porte de una emperatriz. Mientras Pasternak parecía un ser de otro mundo y de otra era, mientras Tsvetáyeva vivía como un ave herida, mártir de su propio orgullo, mientras Mandelshtam se mostraba como un destello luminoso entre los despojos de un naufragio, Ajmátova, que adoptó el apellido de una antepasada noble tártara, se comportaba como una reina en un exilio interior.

Ya sus inicios sintonizaron con un aristocratismo poético que se sublimaba, sobre todo, en la temática amorosa.

Gumiliov, su primer marido, el “príncipe de los poetas” de su tiempo, que fue ejecutado en 1921, vio en su porte majestuoso y en “el indestructible respeto hacia sí misma” a la zarina Anna, opinión con la que coincidieron los poetas de su tiempo, desde Tsvetáyeva hasta Blok y Mandelshtam.

El sereno lirismo de los primeros poemas de Ajmátova contrastará con su obra de los años treinta. No obstante, ya desde sus comienzos, la felicidad soñada sólo asomaría en su horizonte como la expresión de un sueño ilusorio.

No se confunde la auténtica ternura.  
Con nada. Y calla además.  
En vano envuelves con cuidado  
hombros y pecho en pieles.

Y en vano hablas sumiso  
de aquel primer amor.  
¡Cómo conozco, candentes,  
insaciables, estas miradas tuyas!  
Anna Ajmátova (diciembre de 1913)

Hay palabras que no se pueden repetir.  
Quien las pronuncia las desgasta.  
Sólo es eterno el azul  
del cielo y la piedad divina.  
Anna Ajmátova (invierno de 1916)



Es veintiuno. Lunes. Y de noche.  
Oscuro asoma el perfil de la ciudad.  
Cierta inútil se inventó  
que en el mundo el amor existe.

Ya sea por hastío o por pereza,  
todos se han convencido que así es:  
Sueñan con citas, temen adioses  
y cantan canciones de amor.

Pero algunos conocen el misterio,  
y el silencio cubre la revelación...  
Yo he dado por azar con el secreto,  
y desde entonces vivo sin vivir en mí.

Anna Ajmátova (1917)

Pero, como había ocurrido con Pushkin o con Mijaíl Lérmontov, y tal como sucedería en los casos de Mandelshtam y Pasternak, la preocupación social acabaría por abrirse paso entre los juegos de la armonía, pues la necesidad de enfrentarse al mundo es más fuerte que la voluntad de crearse uno propio. Así, la mirada poética pasa a dirigirse a los lectores, que de anónimos asistentes al milagro de la creación se convierten en seres vivos que comparten el dolor y la brutalidad del mundo, dolor y llanto que se transforma en la piedra angular del ser poético.

El fusilamiento de Gumiliov —por entonces ya su exmarido— y años más tarde la suerte similar de muchos de sus allegados, pero sobre todo la de su hijo, no le permitieron albergar duda alguna sobre la naturaleza del régimen. Ya antes, como podemos ver en la siguiente composición, había en su poesía una veta social; pero esas creaciones de Ajmátova no pueden interpretarse como manifestaciones políticas contrarias al poder, sino más bien como una muestra de la intensidad y la magnitud de su empatía con su país y su pueblo.



Cat. 88

Cuando en la angustia del suicidio  
el pueblo esperaba al huésped alemán  
y el espíritu severo y bizantino  
de la Iglesia rusa parecía huir,

cuando la capital del Neva  
tras olvidar su majestad,  
como una pecadora embriagada  
desconocía quién la iba de tomar,

me habló una voz, consoladora,  
clamando: “Ven aquí,  
deja tu tierra ruin y pecadora  
y Rusia abandona por siempre jamás.

Te lavaré la sangre de las manos  
y la vergüenza expulsaré del corazón.  
Y cubriré con nuevos nombres  
de la derrota la ofensa y el dolor”.

Mas con serena indiferencia  
cerré mis oídos a aquella voz,  
para que así las pérfidas palabras  
no alcanzaran mi dolido corazón.

Anna Ajmátova (1917)

No estoy con quienes abandonaron mi tierra  
para que el invasor la arrasara.  
No escucho su grosero halago,  
no será nunca suya mi canción.

Pero compadezco al exiliado,  
como al enfermo y el cautivo en la prisión.  
Oscuro es tu camino, caminante,  
y sabe amargo el pan ajeno.

Y aquí, en la vorágine del fuego,  
quemando nuestra juventud,  
ni uno solo de los golpes  
Hemos dejado de repeler.

Y bien sabemos que en el futuro  
cada hora de lucha se nos contará,  
pues en el mundo no hay un pueblo más llano  
que nosotros, más orgulloso y duro como el pedernal.

Anna Ajmátova (1922)

Pero será el *Réquiem* (1935–1940), poema escrito siguiendo el rastro sangriento de su tragedia —que apareció en el extranjero en 1963<sup>16</sup> y que en Rusia no se publicó hasta 1987, aunque la mayoría de la intelectualidad soviética lo conocía—, el gran aldabonazo a la conciencia colectiva, una obra que en prosa sólo podría compararse con el *Archipiélago Gulag* (1973) o los *Relatos de Kolimá* (1966), la prueba de que la palabra se abre camino entre las mallas de la censura y el control más estrictos.

Cat. 213 ANNA AJMÁTOVA  
 "Oh, cuán aromático es  
 el hálito del clavelito...".  
 1957  
 Poema dedicado a Ósip  
 Mandelstam

Cat. 214 ANNA AJMÁTOVA  
 Cuaderno con anotaciones  
 y borradores de poemas,  
 2 de junio-septiembre  
 de 1965

He aquí el inicio del poema:

"You cannot leave your mother an orphan"

Joyce

No, no estuve bajo un cielo ajeno  
 ni al cobijo de alas de otro color.  
 Estuve con mi pueblo  
 donde, por desdicha, mi pueblo se halló.

1961

A modo de prólogo

En los pavorosos años de Yezhov<sup>17</sup> pasé diecisiete meses guardando cola en las cárceles de Leningrado. En cierta ocasión alguien me "identificó". Una mujer de labios azules de frío que se hallaba detrás de mí y que, por supuesto, nunca en su vida había oído mi nombre, pareció despertar del estupor en que entonces nos hallábamos sumidos todos y me preguntó al oído (allí todos hablábamos en voz baja):

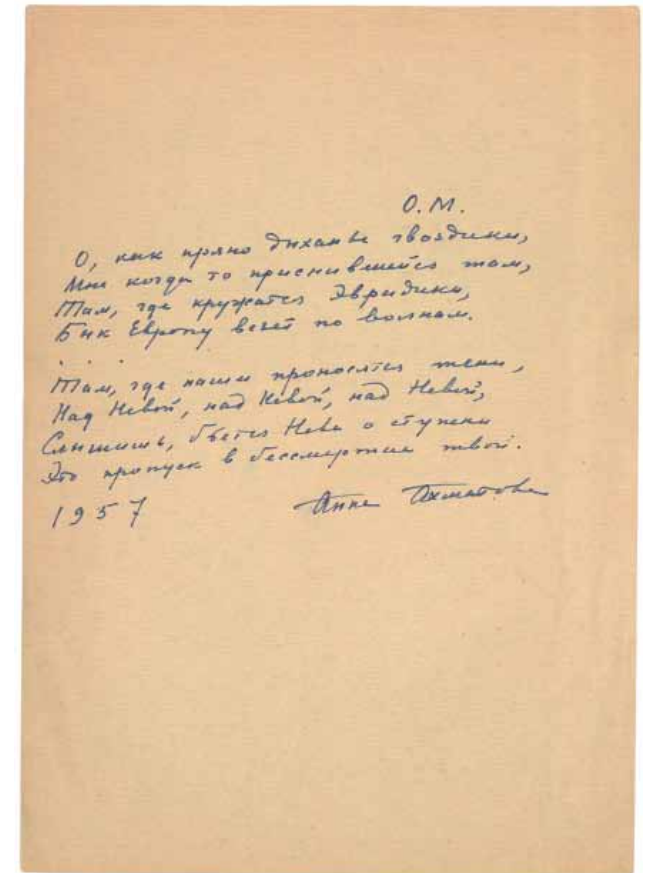
-¿Y esto lo puede usted describir?

Y yo le contesté:

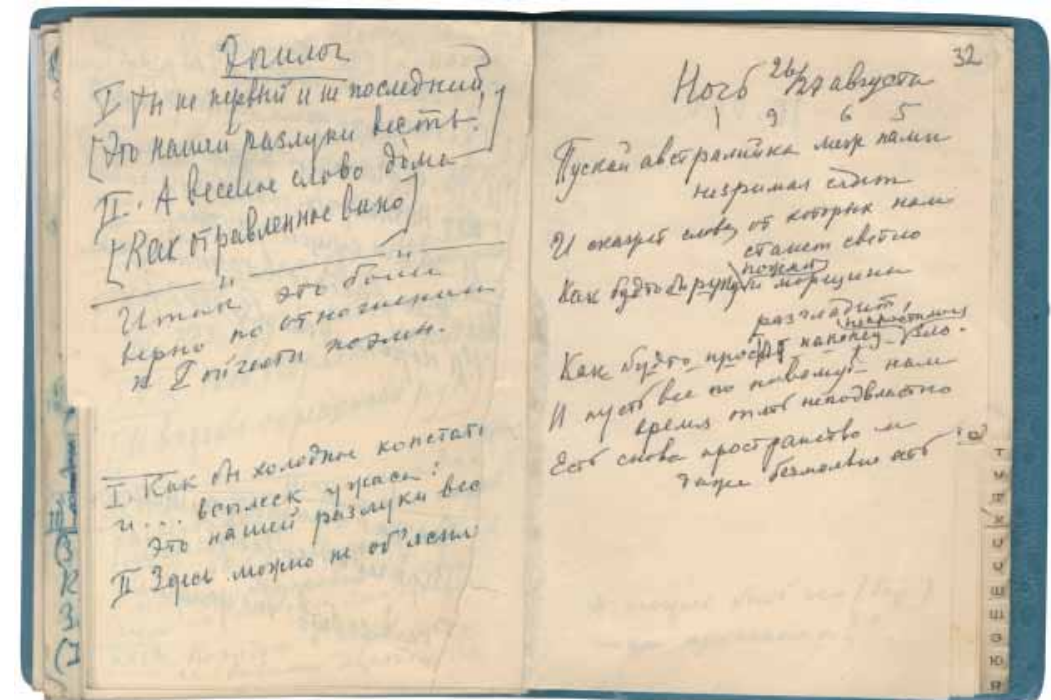
-Sí, puedo.

Entonces algo parecido a una sonrisa se deslizó por lo que en otro tiempo había sido su cara.

Leningrado, 1 de abril de 1957



Cat. 213



Cat. 214

## Dedicatoria

Ante este dolor se doblan las montañas  
y el río no avanza en su fluir.  
Son duros todos los candados,  
tras ellos se hallan los oscuros antros y  
reina una angustia mortal.  
Para algunos sopla el viento fresco,  
otros ven ponerse el dulce sol.  
Nosotros no sabemos nada, somos por doquier los mismos,  
no oímos más que el chirriar de los cerrojos  
y el paso grave del soldado.  
Nos levantamos, como para los maitines,  
y atravesamos la huraña capital  
con un mismo destino, más muertos que vivos.  
Más bajo corre el sol, el Neva en la niebla,  
y la esperanza canta más lejana cada vez.  
La sentencia llega, las lágrimas estallan  
y te ves apartada de los demás.  
Como si te arrancaran la vida del alma,  
como si te arrojaran al abismo.  
Pero insegura... aún consigues... mantenerte en pie...  
¿Dónde están ahora las amigas de desdicha  
de aquellos años de horror?  
¿Qué adivinan en la noche siberiana,  
qué imaginan ver en el aura de la luna?  
Son para ellas mis palabras de adiós.

Marzo de 1940

Anna Ajmátova, *Réquiem* (1935-1940)

Liberada del influjo simbolista, Ajmátova empezó su carrera junto con los acmeístas, aunque en dicho marco, casi neoplatónico, su plasmación de las esencias poéticas del mundo difería de las de sus compañeros. El laconismo, la precisión del gesto, la entonación y, sobre todo, la capacidad de extraer de las palabras sencillas una atmósfera de profundidad, en la que el lirismo se cruza con el drama, eran características propias y exclusivas de Ajmátova. En su obra, lo dramático o lo escénico sustituye a los conceptos y el sentimiento se transmite por el gesto, por el diálogo. Con estos mimbres dramáticos logró construir cuadros sutiles que sintetizaban un largo discurso o se ahogaban en la grandilocuencia.

Pero el don de la palabra bella, de la claridad y la precisión poética, que tanto la acercaban a Pushkin, todo su arte, pronto se pusieron al servicio de las tragedias de la vida: la guerra, la desaparición del hijo, la del marido, la muerte del amigo.

La poetisa recogió los detalles minuciosos de la tragedia —como en el caso de esta última muestra—, pero cuando puso en versos el final de su querido amigo Pasternak dejó al margen las circunstancias que lo llevaron a la tumba —el acoso implacable al que fue sometido tras ser galardonado con el Premio Nobel— y destacó el rasgo capital de su obra: el diálogo íntimo con la Naturaleza y con los siglos.



*Anna Ajmátova, 1925*  
Archivo Estatal Ruso de  
Literatura y Arte, Moscú

Como un ave responderá el eco

B.P.

Calló ayer quien hablaba con el bosque,  
su voz irreplicable nos dejó.

Se convirtió en vida que da espigas  
o en la fina lluvia que él cantó.

Todas las flores, cuantas cobija el mundo,  
ante esta muerte han florecido de dolor.

Quedó de pronto callado el planeta  
llamado Tierra... en su humilde voz.

Anna Ajmátova, "La muerte del poeta" (1 de junio de 1960)



<sup>1</sup>Vadim Borisov y Yevgueni Pasternak, *"Materiali k tvórcheskoi istorii romana B. Pasternaka "Doktor Zhivago"*, *Novi Mir*, 6 (1988), pp. 205-248.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>3</sup> Tras su muerte, Stalin había proclamado a Mayakovski como el poeta más importante de la URSS. Ofrecemos un fragmento de la carta de Pasternak a Stalin con la que éste acompañaba su libro de traducciones de poemas, *Lírica georgiana* (1935): "Conclusión, le agradezco encarecidamente sus recientes palabras sobre Mayakovski. Pues responden a mis propios sentimientos; lo estimo y he escrito sobre ello todo un libro. Pero también indirectamente, las palabras de usted han resultado para mí un alivio. Durante los últimos tiempos, por la influencia de Occidente, se ha inflado terriblemente mi importancia, concediéndome una importancia exagerada (incluso me he puesto enfermo por esta razón): se ha empezado a sospechar en mí un serio poder artístico. Mas ahora, cuando usted ha colocado a Mayakovski en el primer lugar, he dejado de ser sospechoso y desde este momento puedo vivir aliviado y trabajar como antes, sumido en mi humilde silencio, viviendo en la sorpresa y el misterio, sin cuya presencia no apreciaría la vida. Justamente, gracias a este misterio, éste que lo ama y admira" (B. Sarnov, *Stalin i pisateli*, Moscú, Eksmo, 2010, p. 242).

<sup>4</sup> Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios de la KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

<sup>5</sup> Pasternak concluye su intervención en el I Congreso de Escritores, celebrado en 1934, con las siguientes palabras: "Hay normas de conducta que aligeran el trabajo del artista. Conviene emplearlas. He aquí una de ellas. Si a alguien de nosotros nos sonríe la suerte, bienvenida sea ésta, pero que la fortuna nos aleje de la riqueza que deja vacío al hombre.

'No nos alejemos de las masas', dice en estos casos el partido. Yo no me he hecho merecedor en modo alguno del derecho a usar sus expresiones. 'No sacrificuéis vuestra persona por vuestra posición', diré yo exactamente en el mismo sentido que lo dice el partido. Dado el enorme calor con el que nos rodea el pueblo y el Estado, es demasiado grande el peligro de convertirnos en sátrapas socialistas. Cuanto más lejos de este halago, mejor, en nombre de su directo origen, en nombre del gran amor, efectivo y fructífero, hacia la patria" (Vadim Borisov y Yevgueni Pasternak, op. cit. [nota 1]. Estenograma de la reunión, corregido por el autor; del archivo personal de Borís Pasternak).

<sup>6</sup> Los organizadores franceses protestaron por la delegación "oficialista" de la URSS, que se limitó a repetir las cifras estadísticas de las grandes victorias del socialismo, y exigieron la presencia de verdaderos representantes de la nueva cultura soviética. Es entonces cuando se reclamó la presencia de Pasternak y Bábel.

<sup>7</sup> Vida en ruso es *zhizn* y vivo es *zhiv*, *zhivói*.

<sup>8</sup> O. Ivinskaya, *V plenu Bremen*, París, 1978. Ed. en español, "Rehén de Historia en la eternidad: mi vida, conde Borís Pasternak", prólogo a *El doctor Zhivago*, Barcelona, Grijalbo, 1991.

<sup>9</sup> "Las últimas correcciones del texto se llevan a cabo durante el invierno de 1955; a principios de 1956 Pasternak entregó la novela a la revista *Novi Mir*. En otoño de 1957, según el acuerdo al que se llegó con el editor G. Feltrinelli, *El doctor Zhivago* debía aparecer traducido en Italia. Los documentos de los archivos del Comité Central del Partido Comunista publicados hace unos años en París muestran la polvareda que levantó esta posibilidad entre los dirigentes soviéticos. La revista *Novi Mir* rechazó publicar la novela y las autoridades pusieron todo su empeño en detener la publicación en el extranjero. La presión ejercida por el Partido Comunista italiano fue tan poderosa que Feltrinelli abandonó sus filas. En la operación se implicaron diversas organizaciones comunistas internacionales. Hubo amenazas de juicio, escándalos, chantajes, se interceptó la correspondencia y se falsificaron cartas en las que se exigía la devolución del manuscrito; se recurrió a todo género de ardides. Pero, a pesar de todo, en 1958–1959, tras la edición italiana, la novela apareció prácticamente en todas las lenguas del mundo" (Yevgueni Pasternak, "La Lírica y la Historia en la vida de Borís Pasternak", prólogo a *La infancia de Liúvers*, *El salvo-conducto, poesías de Yuri Zhivago*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000).

Pasternak fue galardonado con el Premio Nobel en 1958, aunque el Gobierno de su país le obligó a rechazarlo. *El doctor Zhivago* tuvo que esperar hasta 1988 para ser publicado en la Unión Soviética.

<sup>10</sup> Héliène Zamoyska, "L'actualité du Docteur Jivago", en *Boris Pasternak (1890–1960), Colloque de Cerisy-La-Salle (1975)*, París, 1979, p. 412.

<sup>11</sup> En *Relatos de Kolimá*, trad. de R. San Vicente, Barcelona, Minúscula, 2007, vol. 1.

<sup>12</sup> Junto con Aleksandr Solzhenitsin, Varlam Shalámov es uno de los grandes narradores del gulag, el experimento soviético en el que el terror como arma política y la productividad como recurso económico se amalgamaron para crear un sistema que, no obstante, y por fortuna, desapareció tras el hundimiento de la URSS. *Archipiélago Gulag* de Solzhenitsin y los *Relatos de Kolimá* de Shalámov constituyen los dos grandes documentos, a la par literarios y documentales, sobre aquel trágico experimento del siglo xx. A diferencia de Solzhenitsin, que considera la experiencia de los campos de trabajo como una prueba expiatoria y purificadora, Shalámov ve los campos como un fenómeno meramente negativo y embrutecedor sobre el cual más valdría no decir nada. No obstante, como en el caso de los supervivientes de los campos de exterminio nazis, no puede dejar de escribir sobre ello, convirtiendo paradójicamente su obra en una prueba de que la cultura también es posible en el polo del mal, de que nunca todo está del todo perdido.

<sup>13</sup> Tomas Venclova, "La poétique d'Ossip Mandelshtam", en *Histoire de la littérature russe. Le xxe siècle*, París, Fayard, 1990, p. 246.

<sup>14</sup> Las ideas fundamentales del acmeísmo se enumeran en el artículo de Nikolái Gumiliov "La herencia del simbolismo y el acmeísmo" (revista Apollón, 1 [1930]), en el que el creador del Taller de Poetas escribe: "En sustitución del simbolismo surge una nueva corriente —sea como sea que se llame, acmeísmo (del acmé, el grado máximo de algo, su época de esplendor) o adamismo (una mirada varonil y firme sobre la vida)— [...] que exige un equilibrio mayor de fuerzas y un conocimiento más exacto de las relaciones entre el sujeto y el objeto que la que se daba en el simbolismo. No obstante, para que esta tendencia se afirme en toda su plenitud y se convierta en un heredero digno del pasado es necesario que se haga cargo de su herencia y responda a todas las cuestiones que se le plantean. La Gloria de los antepasados nos obliga y el simbolismo fue un padre digno".

Tal vez el aspecto más destacado del acmeísmo fue dar plena hegemonía a la palabra, tan devaluada entonces, pleno valor al nombre de las cosas, en su materialidad sonora y sentido primigenio, más allá de su vida simbólica o metafórica. En este sentido la recuperación de los clásicos, de los orígenes, era su punto de partida principal. Finalmente, ante el desprestigio de los sentidos, empezar por el principio, por la materialidad sonora del verso.

<sup>15</sup> El escritor Serguéi Efrón participó en la guerra civil en el bando contrario a los bolcheviques. Obligado a emigrar, sentía una gran nostalgia por su patria, a la que deseaba regresar, como recoge Vitali Shentalinski en sus obras (concretamente, en su artículo "Marina, Ariadna y Serguéi", *Novi Mir*, 4 [1997]). Para hacerse perdonar colaboró con los soviéticos en actos criminales, por lo que finalmente se vio obligado a huir de Francia, donde residía con su esposa e hijos, e instalarse en la URSS. Tsvetáyeva siguió a su marido, para asistir poco después a su detención y a la de su hija Ariadna. Condenado a pena de muerte, Efrón fue ejecutado en 1941. Tsvetáyeva se suicidó poco después.

<sup>16</sup> Anna Ajmátova, *Rekviem*, Múnich, Továrischestvo zarubézhnij pisatelej, 1963.

<sup>17</sup> Nikolái Yezhov, dirigente del NKVD, fue uno de los ejecutores de la represión estalinista de los años treinta. Una vez concluido su trabajo, fue acusado de espionaje y de organizar un complot contra la dirección del partido. Tras ser condenado, murió fusilado.

En el célebre prólogo a la edición inglesa de 1957 de los relatos completos de Isaak Bábel (1894-1940), Lionel Trilling hacía esta portentosa afirmación: “No hay en la historia de la cultura soviética un suceso más importante que la carrera, o mejor dicho, el final de la carrera de Isaak Bábel”<sup>1</sup>. Hemos aprendido mucho acerca de la cultura soviética desde 1957, el año siguiente al “discurso secreto” de Nikita Jruschov, anuncio y comienzo de un proceso de treinta años de *perestroika* que culminaría con la caída del Muro de Berlín y, finalmente, con el desplome de la propia Unión Soviética. Sin duda, el discurso de Jruschov o la publicación de la obra de Aleksandr Solzhenitsin *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962) fueron más importantes para la historia de la cultura soviética que la muerte de Bábel. Sin embargo, y a pesar de la apertura de los archivos soviéticos y del torrente de enigmas resueltos y de secretos que han visto la luz durante los últimos veinte años, la vida y la muerte de Bábel siguen suscitando preguntas a todo el que quiera reflexionar sobre el significado más profundo del comunismo soviético, sobre el auge del comunismo internacional, la desaparición de la cultura judía en la Unión Soviética y la suerte de la literatura bajo los regímenes totalitarios del siglo xx.

A diferencia de Andréi Platónov, Yuri Olesha, Mijaíl Bulgákov, Borís Pasternak, Anna Ajmátova, Ósip Mandelshtam y tantos otros escritores que fueron amenazados, encarcelados, fusilados, o sencillamente silenciados por sus obras, Bábel formaba parte de los servicios soviéticos de defensa e inteligencia; nadie más lejano de la figura del *outsider* que es atacado por sus opiniones o sus escritos antinómicos o burgueses. Como ejemplo de ello, él mismo refería cómo se incorporó a la Comisión Extraordinaria para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje (Cheka) al comienzo de la revolución. Además, fue miembro de la célebre Caballería Roja de Semión Budionni, mantuvo amistad con miembros del Ejército Rojo durante



Cat. 74

Cat. 74 VLADÍMIR MILASHEVSKI  
Retrato de Isaak Bábel,  
1933

*Isaak Bábel y Serguéi Eisenstein*  
Archivo Estatal Ruso de  
Literatura y Arte, Moscú





Cat. 145

Cat. 145 NIKOLÁI  
KOCHERGUÍN  
*¡Le ha llegado la hora*  
*a Wrangel!*, 1920



toda su vida, conoció a Lev Trotski y siguió relacionándose con hombres que habían estado en el poder cuando ya no era prudente hacerlo.

El destino de Bábel se parece más al de Vladímir Mayakovski, aunque el suicidio de éste en 1930 probablemente se debiera en mayor medida a su fracasada vida personal que al desencanto ante la realidad soviética; en cualquier caso, sus muchas insatisfacciones resultaron cada vez más evidentes en la literatura de sus últimos años. No obstante, Bábel nunca expresó su insatisfacción de forma tan manifiesta como lo hiciera Mayakovski en el poema “A plena voz” (1930) o en la obra de teatro *La chinche* (1929). Ni tampoco fue Bábel uno más entre los inocentes que serían encarcelados y fusilados en los años treinta sin otra razón que la de cumplir la cuota de muertes fijada por Nikolái Yezhov, jefe del Comisariado Popular para Asuntos de Interior (NKVD) desde 1937, quien trabajó en estrecha colaboración con Iósif Stalin, aterrorizando a la población soviética. No, Bábel no fue uno de ellos. De hecho, su detención se produjo después de la de Yezhov, en la época en la que el Gran Terror de Stalin tocaba a su fin ante la necesidad de reestablecer el orden en la sociedad soviética en previsión de la guerra que pronto estallaría en Europa.

¿Por qué fue arrestado Bábel en la primavera de 1939 y fusilado en enero de 1940? ¿Qué significado tuvo su muerte para la cultura soviética? La tesis propuesta por periodistas e historiadores como Trilling, según la cual Bábel fue arrestado por su relación con la esposa del director del NKVD, no está avalada por los documentos del KGB soviético. En el interrogatorio que siguió a su detención, Yezhov no denunció a Bábel por espiar para los ingleses, como algunos han supuesto. Las palabras del exdirector del NKVD durante el interrogatorio fueron:

Yo no calumnio a Bábel. Yezhova [la esposa de Yezhov] no dijo nunca que su nexo con Bábel tuviera que ver con la inteligencia inglesa. En este caso me limito a expresar una suposición, basada en la observación del carácter de la relación mutua existente entre mi esposa y el escritor Bábel.

La sospecha de Yezhov de que Bábel y su mujer podían haber estado implicados en alguna actividad conspiratoria se basaba en el modo en que ambos hablaban entre sí y en las evasivas con las que ella respondía a las preguntas de Yezhov sobre su relación. Pero una “sospecha” no es una denuncia, y el in-

terrogador abandonó inmediatamente esta cuestión; misteriosamente, el posible espionaje para los ingleses volvió a surgir más adelante, durante el interrogatorio de Bábel, así como en los de otros personajes de relieve que fueron arrestados y fusilados aproximadamente por las mismas fechas.

Así, cuando Bábel es detenido, el interrogador le acusa inmediatamente de ser un espía inglés. El 22 de mayo de 1939, dos días después de su detención, el NKVD había interrogado al anterior marido de la esposa de Yezhov, Alekséi Gladún, quien aseguró a las autoridades que su mujer era, efectivamente, una agente inglesa y que “a través de ella nos sería más fácil [...] reclutar a Yezhov para nuestra labor de espionaje”.

El hecho de que la calidad o el carácter de los escritos de Bábel no tuvieran nada que ver con su arresto resulta relevante a la hora de comprender tanto la cultura soviética y la suerte de la literatura rusa en el siglo xx como la desaparición de la cultura judía en la Unión Soviética. Tampoco se le arrestó por abordar temas judíos o por mantener filiaciones judías. Lo único que importaba era su fama internacional y el hecho de ser judío. Es más, aunque Bábel sintiera desconfianza hacia el régimen y reaccionara con indignación al encarcelamiento de muchos de sus amigos,

no hay ninguna prueba de que ésa fuese una de las causas de su arresto. La detención y la muerte de Bábel, ocho años después del suicidio de Mayakovski, formaron parte del sistema que este último había descrito en “A plena voz”, el mismo que le había llevado a reprimirse “poniendo el pie / en la garganta / de mi propia canción”. Pero la muerte de Bábel va más allá de la trágica autodestrucción de Mayakovski como artista para servir a su país y a su ideología. Bábel fue una víctima de la cínica corrupción de la estrategia ideada por Stalin en su pacto de agosto de 1939 con Hitler. En otras palabras, fue un mártir de la guerra no declarada de Stalin contra la propia Unión Soviética.

Vsévolod Meyerhold, el director de teatro mundialmente célebre, fue arrestado, como Bábel, en la primavera de 1939; se le acusó de ser agente de la inteligencia británica y fue fusilado en febrero de 1940. Bábel fue fusilado en enero de 1940 bajo la acusación de espiar para los gobiernos de Austria y de Francia.

Hay que ver ambas detenciones y ejecuciones a la luz de la inminente guerra europea, en la que, de acuerdo con el pacto firmado entre Hitler y Stalin el 24 de agosto, la Unión Soviética invadiría y se anexionaría la mitad de Polonia el 17 de septiembre de 1939.

Ese mismo año, Stalin había rechazado explícitamente la oferta de un tratado de asistencia mutua con Francia e Inglaterra. Esta sucesión de acontecimientos ayuda a entender la urgencia con que se incorporó el espionaje a favor de Francia e Inglaterra a los interrogatorios y acusaciones de Bábel y Meyerhold.

Meyerhold confesó, aceptando explícitamente el monstruoso cargo. Bábel, en cambio, no lo hizo, aunque sí admitió otras acusaciones que implicaban un triunfo igualmente importante para sus amos soviéticos.

La revolución abrió para mí el camino de la creatividad, el camino de la felicidad y el trabajo útil. Mi individualismo, mis falsos puntos de vista en la literatura, la influencia de los trotskistas, a la que sucumbí en los inicios de mi actividad literaria, todo ello me obligó a desviarme de ese camino. Año tras año mis escritos se hacían más innecesarios y hostiles para el lector soviético, pero estaba convencido de que era el lector soviético quien se equivocaba, no yo. A raíz de ese pernicioso desencuentro, la fuente de mi creatividad se secó; traté de liberarme del cautiverio de aquella ciega

y egoísta limitación, pero mis esfuerzos fueron lamentables e infructuosos. La liberación sólo me llegó en la cárcel.

[...] Ante mí desfilan con horrible claridad los errores y crímenes de mi vida, la corrupción y la podredumbre de todo cuanto me rodeaba, principalmente del círculo trotskista. Percibo con todo mi ser que estas personas no sólo son enemigas y traidoras a la nación soviética, sino también que en su concepción del mundo hay algo que es contrario a todo lo que constituye la auténtica poesía: la simplicidad, la claridad, la alegría, la salud física y moral.

[...] Todo esto me viene a la cabeza con una claridad angustiosa y despiadada; siento con dolor cómo vuelven a mí la inspiración y la fuerza de la juventud, cómo me consume la sed de trabajar, la sed de redimirme, de estigmatizar esta vida que he desperdiciado de manera errónea y delictiva.

La detención, tortura, confesión y ejecución de Bábel marcaron la pasión de una gran sensibilidad literaria y de un talento magistral, de extraordinario vigor moral y artístico. Pero también encierran un significado más profundo.



Cat. 169

Orden de arresto contra Bábel expedida por el comisario popular de Asuntos Interiores el 16 de mayo de 1939  
Colección particular

Cat. 169 TATIANA TESS  
Isaak Bábel, 1933

Bábel fue detenido, como tantos otros en 1939, bien por ser judío bien porque, como en el caso de Meyerhold, alguien creyese que lo era. De esa manera, Stalin demostraba su solidaridad con Hitler sobre la cuestión judía; desviaba la atención hacia la pusilanimidad y la traición de Inglaterra y Francia, cuyos gestos de amistad rechazaba; y reafirmaba ante su Politburó —ante el que se presentaban rutinariamente esa clase de confesiones de figuras destacadas de la literatura y la cultura— la potencia incomparable del Estado soviético, la esencial infalibilidad de su liderazgo y la verdad implacable de su justicia, ya que hasta un Bábel y un Meyerhold agachaban la cabeza frente a la excelsa majestad de su poder soberano.

La principal producción literaria de Bábel quedaba ya a sus espaldas. Llevaba prácticamente una década en mayor o menor silencio y su intención de escribir una última novela sobre la colectivización o el NKVD nunca llegó a cristalizar. Aunque el Estado soviético no le hubiera encarcelado y arrastrado a su kafkiana confesión, es improbable que hubiera logrado recobrar su antigua energía creativa o que hubiera escrito una obra de una brillantez remotamente parecida a la de *La Caballería Roja* (1926) o *Relatos de Odesa* (1923-1924). Su muerte secreta fue doble: sacrificado cínicamente por sus amos soviéticos

como un peón en una partida trucada, tanto a nivel internacional como nacional, también fue aniquilado como artista. Pues mucho antes de ser detenido por el NKVD, Bábel ya había “pisado la garganta de su propia canción”.



Cat. 181

<sup>1</sup> Isaac Babel, *Collected Stories*, Londres, Methuen & Co., 1957



Cat. 31

Cat. 181 ISAAK BÁBEL  
*La Caballería Roja*

Cats. 31 y 32  
MENDEL GORSHMAN  
*Ilustraciones para*  
*La Caballería Roja*  
*de Isaak Bábel, 1931*



Cat. 32

Miquel Cabal Guarro

# ME VERÁS EN LA VENTANA. JARMS, VVEDENSKI Y OTROS CRÁPULAS (DEL GRUPO OBERIU)

Si uno pregunta qué es un mareo, la respuesta será:  
es cuando todo empieza a rodar a tu alrededor y a  
tambalearse bajo tus pies. Pero esta respuesta es falsa.

Leonid Lipavski, *El mareo* (1930)<sup>1</sup>

Se habla con frecuencia de Daniil Jarms (1905–1942)<sup>2</sup> y de sus secuaces como de un grupo de crápulas que se dedicaban poco más que a vivir sus locuras y a escribirlas de la forma más absurda posible. Y nada más cerca y más lejos de la realidad. Daniil Jarms, Aleksandr Vvedenski (1904–1941), Leonid Lipavski, Nikolái Oléinikov, Yákov Druskin y Nikolái Zabolotski, entre otros, formaban un heterogéneo grupo de poetas, escritores y filósofos. Algunos de ellos fueron miembros del grupo Oberiu (Unión del Arte Real), una sociedad que organizaba recitales, actuaciones y *happenings* en el Leningrado de finales de la década de 1920.

Hay que escribir los versos de forma que, al tirar  
un poema contra la ventana, se rompa el cristal.

Daniil Jarms (1934)<sup>3</sup>

Los *oberiuts*, como se autodenominaban los miembros del grupo, asimilaron los postulados que Kazimir Malévich había defendido en pintura y Velimir Jlébnikov en poesía: el arte debía abandonar el antiguo orden de representación de la realidad en busca de un nuevo procedimiento artístico, en el que las creaciones ya no se relacionarían con los objetos existentes, sino que se con-

vertirían en nuevos artefactos, justificados por responder a jerarquías internas perfectas y a unos universales transcendentales, verdaderos. Constituido como grupo en 1927, Oberiu era más bien una rareza para la época. En vísperas del Primer Plan Quinquenal, de la salvaje *deskulakización*<sup>4</sup> y de la colectivización masiva del campo ruso, el grupo expresó en su manifiesto de 1928 una serie de valientes intenciones: los *oberiuts* desafían el pensamiento único de la Unión de Escritores, se presentan como “honrados trabajadores del arte” y como vehículo para la creación de un arte universalmente inteligible, y plantean las bases de su filosofía artística aplicada a la literatura, a las bellas artes, al cine y al teatro. La principal voluntad del grupo es desvincular por completo la expresión artística de los planteamientos teóricos del pasado. Los miembros de Oberiu defienden el *objeto*, su realidad, su existencia y su significación artística. Defienden la palabra como objeto, el movimiento como objeto, el sonido como objeto. Para los *oberiuts*, la función del arte es despojar al objeto de su pátina representacional: los objetos no responden a una realidad, sino que son ellos mismos una realidad autónoma.

Una vieja se cayó de una ventana por una curiosidad  
excesiva, llegó al suelo y se hizo pedazos. Otra vieja  
se asomó a la ventana y empezó a mirar a la que se había  
caído pero, por una curiosidad excesiva, también se cayó  
de la ventana, llegó al suelo y se hizo pedazos. Luego  
una tercera vieja se cayó de la ventana, luego una cuarta,  
luego una quinta. Cuando se cayó la sexta vieja, me harté  
de mirarlas y me fui al mercado Maltsevski, donde decían  
que le habían regalado una bufanda de punto a un ciego.

Daniil Jarms, *Viejas que caen* (1937)

Jlébnikov había defendido la “autosuficiencia” de la palabra, algo que parecía coincidir con la idea de la palabra como objeto de los *oberiuts*: la palabra como entidad artística autónoma. Enemigo acérrimo de simbolistas y, de he-



Cat. 194 ALEKSÉI KRUCHÓNLIJ  
*Zaum*, 1921

Cat. 193 ALEKSÉI KRUCHÓNLIJ  
*TsOTsA*, 1921

KAZIMIR MALÉVICH  
*Suprematismo*, 1915-1916  
Óleo sobre lienzo,  
80,5 x 81 cm  
Museo Estatal Ruso,  
San Petersburgo

cho, también de la mayoría de futuristas, Jlébnikov abogó más adelante por el *zaum*, el “transsentido”, una forma de expresión que se basaba en la libertad total del autor para crear un código lingüístico propio que, a partir de la analogía, de la repetición y de la libre asociación, consiguiera transmitir un sentido. El *zaum* se traducía en un conjunto de formas inventadas, de secuencias fonéticas, de formas yuxtapuestas... No obstante, aunque tanto Jarms como Vvedenski habían utilizado el *zaum* en algunas obras tempranas, el manifiesto del grupo Oberiu renegaba de este lenguaje, acusándolo de intentar destruir la palabra, es decir, el objeto artístico.

Por otro lado, la visión no representacional del arte de Malévich casaba perfectamente con la defensa de la palabra como objeto artístico real. Jarms conoció a Malévich en 1926, cuando éste dirigía el Guinjuk, y mantuvo una buena relación con él hasta la muerte del artista y teórico en 1935. Según el testimonio de Marina Durnovó, segunda esposa de Jarms<sup>5</sup>, fueron el mismo Jarms y Vvedenski quienes diseñaron la tumba suprematista de Malévich, destruida durante la Segunda Guerra Mundial. En el funeral del pintor, Jarms leyó el poema “A la muerte de Kazimir Malévich”.



Cat. 194



Cat. 193



Todo lo que he escrito hasta ahora, lo ha escrito una persona. Si Dios me alarga la vida, volveré a escribir. Y, lo que escriba, lo va a escribir otra persona.

Daniil Jarms (17 de noviembre de 1931)

Los planteamientos de los *oberiuts* colisionaron pronto con los dictados artísticos que el régimen soviético había empezado a establecer durante la segunda mitad de la década de 1920. Las primeras detenciones de miembros del grupo se produjeron durante los primeros años de la década de 1930. La causa: actividades artísticas supuestamente contrarrevolucionarias. Los mensajes borrosos y asiduamente absurdos de los autores del grupo quedaban muy lejos de los cantos líricos a la grandeza de la patria rusa y de las exaltaciones a los líderes de la revolución que se esperaban de los escritores en la antesala del realismo socialista.

Odio a la gente que es capaz de hablar más de siete minutos seguidos. No hay en el mundo nada más aburrido que cuando alguien te cuenta un sueño o lo que le pasó en la guerra o su viaje al sur o lo que ha visto en sueños. ¡La locuacidad es la madre de la inutilidad!

Daniil Jarms (1938)

Jarms y Vvedenski fueron quizá los más destacables representantes de lo que el mismo grupo Oberiu vino a llamar “poética del sinsentido”. Autores de expresión diversa y libre, cultivaron la poesía, la prosa corta, el teatro y la novela. Lo hicieron a la vez que desarrollaban un discurso propio con implicaciones metafísicas sobre la corrección lingüística. Para Jarms y Vvedenski, la intuición es el único juez competente en materia de lengua. Es el único mecanismo válido para

dilucidar si una frase es correcta o incorrecta. Si una palabra existe o no. Si un sentido es exacto, ambiguo o adecuadamente inventado. De ahí que ambos autores llenaran su obra de desencuentros semánticos, sintácticos, ortográficos y discursivos, todos ellos validados por su intuición lingüística.

Cuando medio entreabrió los ojos de par en par, entreabrió los ojos. Lo recordó todo de memoria tal y como era. Olvidé despedirme del resto, es decir, él olvidó despedirse del resto. Entonces le vino a la cabeza, recordó el instante entero de su muerte. Todos esos seises y cincos. Todo ese trajín. Todo ese ritmo.

Aleksandr Vvedenski, *Donde. Cuando* (1941)

La aplicación de la filosofía lingüística de la intuición es lo que vincula formalmente a Jarms y Vvedenski con la literatura del absurdo de tradición británica (Lewis Carroll) y, claro está, con el primer y más conocido amigo ruso del absurdo: Nikolái Gógol. En sus apuntes, Jarms incluye tanto a Carroll como a Gógol en el restringido elenco de sus escritores preferidos, que se limitaba a un total de seis. Pero ni Jarms ni Vvedenski ni sus compañeros de grupo se ciñeron al cuerpo la cotilla del absurdo, sino que aplicaron, con mayor o menor intensidad, los principios de su “intuición alógica”. Así pues, aunque gran parte de la obra de Jarms pueda circunscribirse a la denominada literatura del absurdo, sería inexacto decir que Jarms es un “escritor del absurdo”. Jarms es más bien un personaje del absurdo, una persona del absurdo. Aplicaba sus principios artísticos a todos sus actos: se presentaba disfrazado en reuniones, despertaba a su mujer por la noche para perseguir animales imaginarios, iba a la compra vestido de *sir* inglés, organizaba obras de teatro y películas que nunca se materializaban... En aplicación de los planteamientos artísticos del grupo Oberiu, Jarms era un objeto en sí mismo, lo que se traduce en las palabras del propio Vvedenski: “Jarms es arte”.

Daniil Jarms con la artista filonovita Alisa Poret, c. 1929  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú

A mí solo me interesa el *desatino*: lo que no tiene sentido práctico. A mí la vida solo me interesa en su manifestación absurda. El heroísmo, la solemnidad, el coraje, la moralidad, la higiene, la moral, la ternura y el frenesí, para mí son palabras y conceptos odiosos. Por el contrario, entiendo y respeto completamente: el entusiasmo y la exaltación, la inspiración y el desencanto, la pasión y la templanza, el libertinaje y la castidad, la pena y la tristeza, la alegría y la risa. Estos son mis escritores preferidos: 1. Gógol, 2. Prutkov, 3. Meyrink, 4. Hamsun, 5. Edward Lear, 6. Lewis Carroll.

Daniil Jarms (31 de octubre de 1937)

Ni que decir tiene que la represiva coyuntura sociocultural del momento no ayudó mucho ni a Jarms ni a Vvedenski. La imposibilidad de publicar en revista alguna los llevó a dedicarse a la literatura infantil. Ambos, pero especialmente Vvedenski, escribieron cuentos para niños soviéticamente correctos; los cuentos y los niños.

Aunque con Marina Petrovna me pasó algo divertido, sobre lo que quiero hablar. Es un hecho bien corriente pero, de todas formas, divertido; porque Marina Petrovna, gracias a mí, se quedó completamente calva, como la palma de la mano. La cosa fue así: un día llegué a casa de Marina Petrovna y ella, itras!, y se quedó calva. Esto es todo.

Daniil Jarms, *Sinfonía n.º 2* (1941)



Compartiendo algunos de sus ideales estéticos, los filonovitas y los *oberiuts* colaboraban habitualmente en el Leningrado de finales de los años veinte. Varios de los artistas de la "Escuela de Filónov", como Alisa Poret, Tatiana Glebova y Pável Kondratyev, realizaron ilustraciones para los libros infantiles de los miembros del grupo Oberiu.

La explotación de la línea absurda, alógica, probablemente fuese lo que haya reportado más fama a Jarms. Sus breves apuntes rebosan de un humor hilarante y de imágenes grotescas y ofensivas. Jarms construye un universo sorpresivo en el que el sinsentido adquiere tintes de realidad fantástica, e incorpora también elementos de la poesía fonética, del *zaum*. Escribió teatro y novela corta, además de una cantidad considerable de prosas breves y de tratados parafilosóficos sobre los más diversos temas. No obstante, lo único que logró publicar fue literatura infantil, y muy de vez en cuando.

Ahora os contaré cómo nací, cómo crecí y cómo  
descubrieron en mí los primeros indicios de genialidad.  
Yo nací dos veces.

Daniil Jarms, *Autobiografía* (1935)

Cuenta Marina Durnovó que Jarms y ella vivían en la más absoluta miseria. El hambre asedió a la pareja durante años. Pasaban días sin comer. La obra de Jarms recogió este sufrimiento: su prosa se volvió más punzante y las imágenes menos humorísticas, más dolorosas. El delirio del hambre llegó a afectar seriamente la salud mental del autor.

Antes de llegar a tu casa, llamaré a tu ventana. Me verás  
en la ventana. Luego entraré por la puerta, y me verás en  
la puerta. Luego entraré en tu casa, y me reconocerás.  
Y entraré en ti y nadie, excepto tú, me verá ni me  
reconocerá. Me verás en la ventana. Me verás en la puerta.

Daniil Jarms (1931)

Las creaciones poéticas de Jarms y Vvedenski son muy variadas. Capaces de la poesía fonética más ortodoxa, que entroncaba con el *zaum*, ambos autores desarrollaron paralelamente un discurso lírico propio que, a veces, chocaba con sus principios “alógicos”. Si Jarms en ocasiones optaba por unas formas más bien clásicas, Vvedenski acabó tejiendo un sistema personal que se aproxima formalmente a la poesía moderna: rima y ritmo libres, registro poco formal, imágenes abstractas, etc. A su vez, la poesía de Jarms es dispersa, inesperada, breve, inmediata, mientras que Vvedenski expone sus versos de una forma más ordenada, más elaborada. Aunque ambos autores cultivaron todos los géneros, la importancia literaria de Jarms se circunscribe principalmente a la prosa breve, mientras que la relevancia de Vvedenski deriva, sobre todo, de su creación poética.

Pensé por qué solamente los verbos,  
están sometidos a horas, minutos y años;  
mientras que la casa, el bosque y el cielo, como los mongoles,  
de repente del tiempo han sido liberados.

Aleksandr Vvedenski, *El cuaderno gris* (1933)

Como no podía ser de otra manera, el verdadero genio del absurdo de la época, la Dirección Política Unificada del Estado (OGPU), órgano supremo de la represión estalinista, dirigió los últimos días de Jarms, de Vvedenski y de otros muchos compañeros y miembros del grupo Oberiu. Vvedenski, que residía en Járkov, ni siquiera llegó a prisión. Murió en el traslado. Para evitar ser fusilado, Jarms simuló demencia; ya había hecho lo mismo para evitar que le enviaran al frente. Estuvo medio año recluido en una prisión psiquiátrica de Leningrado, aunque a su mujer inicialmente se le comunicó que estaba en una prisión de Novosibirsk. Finalmente murió en la penitenciaría de Krestí, probablemente de hambre, el 2 de febrero de 1942, durante los días más duros del bloqueo nazi sobre Leningrado.



Marina Durnovó salvó las obras de Jarms de la destrucción reuniéndolas en una maleta que entregó a su amigo Yákov Druskin, uno de los principales ideólogos del grupo Oberiu, quien conservó la maleta durante el bloqueo y la evacuación, hasta su muerte en 1980. Jarms y Vvedenski fueron formalmente rehabilitados en 1956, aunque sus obras para adultos no se publicaron en la URSS hasta bien entrada la *perestroika*.

Cualquier sabiduría es buena, siempre y cuando alguien  
la haya entendido. Una sabiduría incomprendida puede acabar  
cubierta de polvo.

Daniil Jarms, *El cuaderno azul* (1937)

<sup>1</sup> El texto de Lipavski ha sido traducido del original ruso por el autor a partir de la compilación *Isslédovanie úzhasa*, Moscú, Ad Marginem, 2005. Todos los textos de Jarms que se incluyen en este texto han sido traducidos del original ruso por el autor a partir de las obras completas en tres tomos *Vsio podriad*, Moscú, Zajárov, 2004. Los textos de Vvedenski han sido traducidos del original ruso por el autor a partir de las obras completas *Vsio*, Moscú, OGI Press, 2010.

<sup>2</sup> Jarms era hijo de una familia de la *intelligentsia*. Su padre, Iván Yuvachov, había sido detenido en su juventud por las autoridades zaristas, acusado de revolucionario y de terrorista, y condenado a quince años de reclusión y trabajos forzados. Tras unos años en prisión, Yuvachov abrazó la fe ortodoxa y se convirtió en un pacifista religioso. Pasó los ocho últimos años de condena en la isla de Sajalín, donde inspiró a Antón Chéjov un personaje de uno de sus relatos. Al regresar de su confinamiento, Yuvachov se dedicó a escribir relatos fantásticos.

<sup>3</sup> Una gran parte de los escritos de Jarms son apuntes sin título.

<sup>4</sup> Expropiación de la tierra de los propietarios medios (*kulaks*), que, en la mayoría de las ocasiones, fueron asesinados junto con sus familias.

<sup>5</sup> Véase Vladímir Glótser, *Marina Durnovó. Moi muzh, Daniil Jarms*, Moscú, IMA Press, 2001.

Que sean otros los que juzguen, no yo. Mi trabajo se reduce a meditar: sobre todas las cosas y también, en particular, sobre cómo se deben escribir los cuentos. [...] La zorra es el dios de la astucia y la traición: si el espíritu de la zorra penetra en un hombre, la raza de ese hombre está maldita. ¡La zorra es el dios de los escritores!

Borís Pilniak, “Un cuento sobre cómo se escriben los cuentos” (1926)

Borís Pilniak (1894-1938) abrazó con enardecido entusiasmo la Revolución de 1917, que veía como una oportunidad, como una tormenta de nieve —la imagen es suya— de enormes proporciones que caía violentamente sobre Rusia y que, al destrozarla, la obligaría a reconstruirse, limpia de un espeso polvo opresor, de la suciedad procedente de Occidente que durante tres siglos había ocultado su verdadero ser. Bajo una perspectiva eslavófila, la revolución —no cualquier revolución, sino una revolución muy próxima a la de Aleksandr Blok, Andréi Bieli o Serguéi Yesenin— era para Pilniak un movimiento destructivo catártico que arrasaría el tejido podrido del antiguo orden burgués e instalaría en Rusia un neoanarquismo próximo al sentir campesino comunal, que encontraba su precedente en las revueltas

populares contra el zar de los cosacos del Don, lideradas por Stenka Razin —hacia 1660-1670— y por Yemelián Pugachov un siglo después —en los primeros años de la década de 1770— y abrazadas con entusiasmo por los campesinos. Las referencias a ambas figuras son constantes en las historias de Pilniak.

Pilniak —cuyo verdadero nombre era Borís Vogáu— fue la figura más importante de la literatura soviética de los primeros años de la década de 1920. Nacido en 1894 en Mozhaisk, una ciudad situada unos cien kilómetros al oeste de Moscú, era hijo de un veterinario descendiente de colonos alemanes del Volga. Aunque publicó su primer cuento cuando tenía tan sólo 17 años, su verdadero debut literario fue *Toda una vida* (1915). Este relato, cuyos protagonistas son dos búhos que habitan en el bosque, revela el temprano interés de Pilniak por la vida en su manifestación biológica, animal; las tormentas de nieve y los lobos poblarán a menudo sus historias. Pilniak estaba fascinado por lo atávico, por los misterios del terrible reino animal al que pertenece el hombre, por los ciclos de la naturaleza, que sólo han sido interiorizados por la gente sencilla del pueblo, en quienes reside la esencia y la comprensión de la vida y de la muerte.

El reconocimiento definitivo le llegó con la publicación en 1922 de su novela *El año desnudo*. Su estilo creó escuela —los críticos incluso hablaban de “pilniakismo”— y hasta muy avanzados los años veinte fue considerado como el autor que mejor había sabido describir, a través de su prosa poética, la revolución y su impacto en la vida de Rusia.

Pilniak llamaba arbitrariamente novelas a sus relatos más largos, narraciones fragmentarias compuestas por episodios que se pueden desligar fácilmente del conjunto. *El año desnudo*, compuesto por una serie de *sketches* cuya suma produce un efecto de novela, constituye el patrón sobre el que se desarrollarán sus libros posteriores: *La novela de Petersburgo* (1922), *Máquinas y lobos* (1923), *La tercera capital* (1923) o *Iván Moscú* (1927).

Pilniak es heredero directo de Bieli y de Alekséi Révizov, y en su obra se pueden percibir las influencias de Nikolái Gógol, Fiódor Dostoyevski, Iván Turguénev, Nikolái Leskov, Antón Chéjov, Iván Bunin o Yevgueni Zamiatin. De Bieli heredó su predilección por una prosa musical, rítmica, llena de contrapuntos; la repetición de fragmentos con carácter poético, tan abundante en sus relatos —y que puede resultar empalagosa para un lector contemporáneo por el carácter demasiado construido que

confiere a la narración—; las digresiones histórico-filosóficas; las preguntas retóricas y las exclamaciones; y su intrincada sintaxis, interrumpida constantemente por paréntesis, repleta de frases entrecortadas, de insinuaciones y alusiones. Al igual que la de Bieli, la prosa de Pilniak requiere un esfuerzo creativo por parte del lector. También aprendió del autor de *Petersburgo* (1916) el constante cambio y entrelazamiento de planos temporales. En un plano más ideológico, ambos compartían la preocupación por el destino de esa escurridiza Rusia a la que, prolongando la tradición de las letras del siglo anterior, intentaban situar en el mapa entre Oriente y Occidente.

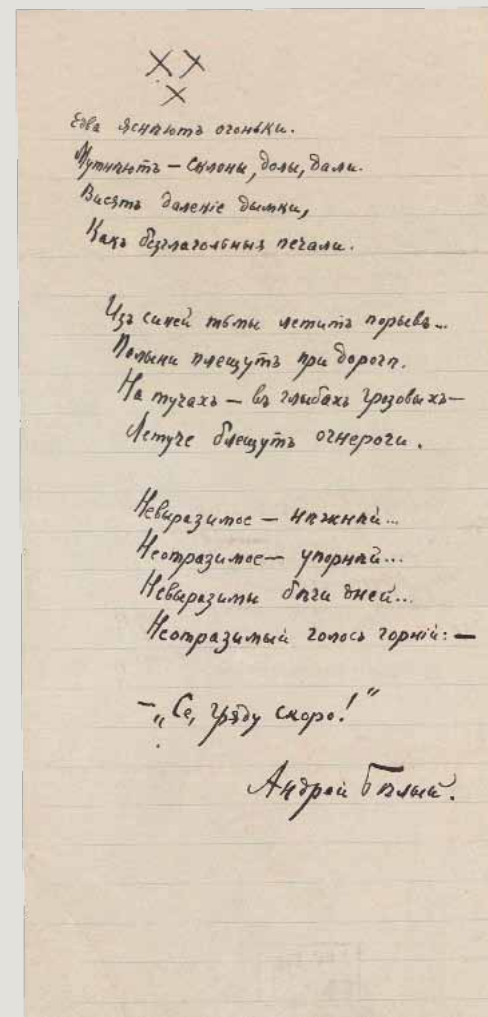
De Révizov imitó, como Isaak Bábel, la técnica del *skaz*, un intento por aplicar el decoro a los personajes, por hacer que hablaran tal y como les correspondería por su origen, adentrándose así en las formas del coloquialismo. De él aprendió también el gusto por la antigua Rusia, la anterior a las reformas de Pedro el Grande, al que veía como a un anticristo que había convertido a Rusia en la europeizada y europeizante San Petersburgo. Pilniak confiaba en que la revolución devolvería Rusia a Moscú, su cuna verdadera, por lo que no es de extrañar que uno de sus motivos simbólicos recurrentes fuera el Kitái-górod, uno de los antiguos

barrios fortificados de la ciudad. Así, en *El año desnudo*, en *La novela de Petersburgo* y en la posterior —y quizás la mejor de sus obras— *Caoba* (1929), no sólo Moscú, sino la mayoría de las ciudades rusas viven en una contradicción entre su verdad nocturna, cercana a la vida colorista y popular de las ciudades orientales, y su postizo traje diurno de corte occidental.

*El año desnudo* es una obra fragmentaria y desarticulada, sin un plan unificado ni un personaje central. La historia se centra en los años inmediatamente posteriores a la revolución, 1918 y 1919. Al relato de la decadencia de la casa de los príncipes de Ordinin —simbolizada por la sífilis hereditaria y los abortos de sus mujeres— se suma la descripción de la vida en una comuna anarquista emplazada en una de las fincas de los Ordinin (el propio Pilniak habitó en una de estas comunas en 1918). Una multitud de personajes puramente episódicos revolotean por la narración y, a menudo, el autor ni siquiera se molesta en presentarlos al lector. Pilniak retrata la dureza de las pasiones sociales y personales con deleitada crudeza: una terrorífica y muy impresionista visión del hacinamiento de los trenes de mercancías en los que la gente hambrienta del norte de Rusia viaja hacia el sudeste en busca de pan; un cuadro igualmente vívido de los

bolcheviques verdaderos, "los hombres de cuero en chaquetas de cuero"; la reconstrucción febril de una industria del noreste de Rusia devastada por la guerra civil...

Con un excelente manejo de las modernas técnicas del montaje aplicadas a la escritura —yuxtaposición de estilos y técnicas literarias, como cartas, apuntes en dietarios o relatos míticos; personajes que entran, hablan o actúan y desaparecen sin llegar a convertirse en protagonistas; juegos intertextuales; citas y narraciones históricas (a veces falsas); e incluso reflexiones sobre la propia tarea de narrar—, Pilniak inventó una forma compleja, a veces oscura, y aparentemente caótica que pretendía crear una literatura de la verdad mediante la deconstrucción pormenorizada de los hechos. Con una visión multiplicada y fragmentaria de los acontecimientos, se situaba a vista de pájaro, con un punto de vista totalizador. Siempre a favor del instinto en su lucha con el intelecto, Pilniak dibujó un paralelo entre la expresión del fervor revolucionario y el deseo sexual, como dos procesos que se desencadenaban de forma espontánea, dos flujos de energía que daban lugar al nacimiento de un nuevo ser.



Cat. 215

Cat. 215 ANDRÉI BELI  
"Apenas brillan los  
fuegos...", 1916

Apenas brillan los fuegos.  
Se enturbian laderas, valles y lejanías.  
Penden las brumas remotas  
como mudas penas.

De la azul tiniebla se alza una racha...  
El ajénjo bate en el camino.  
En las nubes, en los témpanos de tormenta,  
resplandecen voladores cuernos de fuego.

Inefable, tan delicado...  
Irrefutable, tan perseverante...  
Inefable es el paso de los días,  
irrefutable es la voz de la montaña

"Para Sia\*, ivoy a ir pronto!"

Andréi Beli

\* Diminutivo de Asia Turguéneva,  
nieta del escritor Iván Turguénev  
y primera mujer de Beli

Como dice el protagonista del relato *Iván y María* (1921), “percibo en la revolución entera un olor a órganos genitales”<sup>2</sup>.

La actitud de Pilniak hacia la revolución era más estética y emocional que intelectual y a menudo la crítica ha puesto en evidencia la superficialidad de su “filosofía de la historia”, a la que subordinaba su narrativa. Pero se ha reconocido unánimemente su agudo sentido de la lengua rusa, su prosa vigorosa y cromática y su humanismo profundo, una empatía con el sufrimiento ajeno que le enlaza con la mejor tradición de la literatura rusa.

Su novela *Caoba*, publicada en ruso en Berlín en 1929 —no había conseguido publicarla en la URSS—, provocó su expulsión de la Unión de Escritores de la URSS, de la que era presidente. Pues aunque abrazara la revolución, Pilniak criticó con coraje la burocracia que iba creciendo con la Nueva Política Económica, el falso comunismo que veía imponerse bajo Stalin y las concesiones que unos y otros iban haciendo a expensas del ideal. La aparición de esta novela, y de *Nosotros* (1921), de Zamiatin, publicada en Praga en 1927, se utilizó políticamente como pretexto para lanzar una campaña de difamación, de una virulencia sin precedentes, que acabó con el prestigio de Pilniak en la URSS.

La Asociación de Artistas Proletarios puso todo su empeño en la persecución de ambos “compañeros de viaje”. Aunque Zamiatin conseguiría exiliarse al poco tiempo<sup>3</sup>, el año 1929 marcó el inicio de una nueva y terrible época y el “*affair* Zamiatin-Pilniak” constituyó una clara señal de advertencia contra cualquier disidencia en el ámbito de las letras.

Dos de los personajes más interesantes de *Caoba*, con los que Pilniak parece identificarse, son un joven ingeniero trotskista, decepcionado ante la marcha de los acontecimientos políticos, y su tío Iván Ozhógov, una especie de comunista primitivo, asceta cristiano y loco —en la tradición de los santos locos de la Santa Rusia— que lidera una comuna de comunistas nostálgicos de la guerra civil, vagabundos alcohólicos que duermen en un sótano de los hornos de una fábrica de ladrillos. Ozhógov glorifica el año 1919, cuando el presente no importaba y sólo los sueños del futuro tenían valor. El personaje es rechazado por los ciudadanos respetables, especialmente por su hermano —que vive en la rutinaria inercia de una pequeña ciudad de provincias, una Brujas rusa que ha vuelto a los usos prerrevolucionarios, a la Rusia feudal— y por los hermanos Bezdétov, los anticuarios que constituyen el



Cat. 163





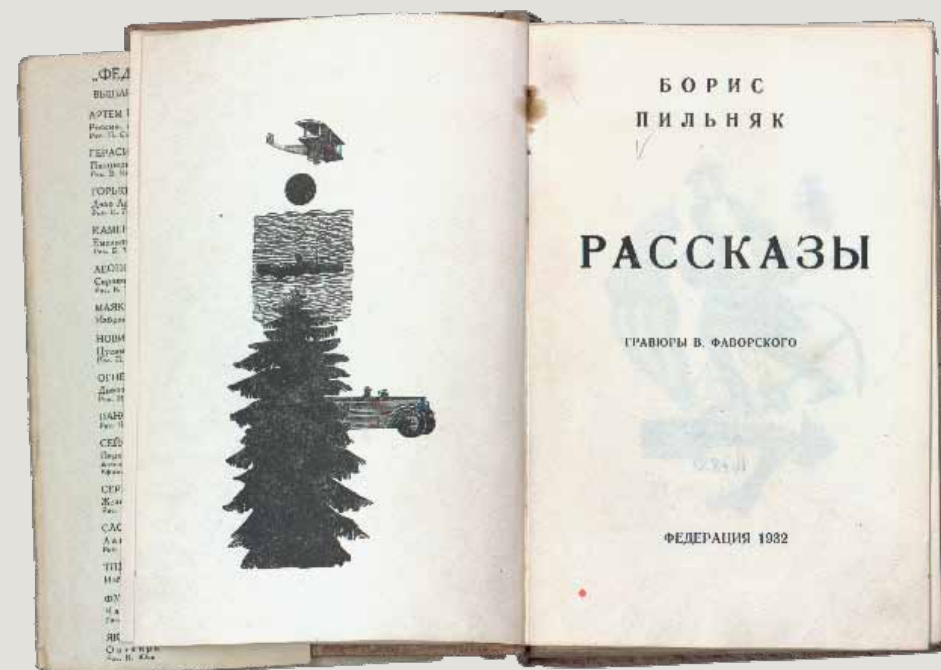
Cat. 202

Cat. 202 BORÍS PILNIAK  
*Las raíces del sol japonés*

Cat. 203 BORÍS PILNIAK  
*Relatos*



Cat. 203



motor del relato, que no tienen ni ideales ni moral y que han llegado de la vanidosa Moscú en busca de muebles de caoba. Pilniak no deja lugar a dudas: la revolución ha sido traicionada.

Pilniak se arrepintió públicamente y, en un intento por congraciarse con el régimen, incluyó alguno de los episodios de *Caoba* —modificándolos para transmitir una visión más positiva del trabajo comunitario de la URSS— en su novela de 1930 *El Volga desemboca en el Caspio*, en la que relata un proyecto hidroeléctrico imaginario, la construcción de una presa cerca de Moscú. Como muchas de las novelas socialistas que relatan las grandes obras de ingeniería de los planes quinquenales, el relato está sobrecargado de detalles técnicos. Pero esta supuesta concesión tampoco fue del gusto de las autoridades, pues Pilniak parece sugerir que las empresas del nuevo Estado fueron costosas en términos de vidas humanas. Sin ir más lejos, el ascético personaje de Iván Ozhógov —a quien conocimos en *Caoba*— se ahoga cuando la presa inunda el sótano en el que vive. Y, en una especie de protesta contra la esclavitud organizada por el Estado, varios de los ingenieros que aparecen en la novela eligen morir. Tampoco su parodia de las costumbres americanas, *Okay*, escrita en 1931 tras un viaje por Estados Unidos, le valdría la reconciliación.

Pilniak fue detenido y condenado a

muerte por actividades antisoviéticas, trotskistas, saboteadoras y terroristas —supuestamente planeaba el asesinato de Stalin y de Nikolái Yezhov— y por espiar para Japón. Su última novela fue secuestrada y desapareció. Fue fusilado el 21 de abril de 1938<sup>4</sup>, a los 44 años de edad.

Parece ser que Stalin no había olvidado su *Cuento de la luna inextinguible* (1926), que describía la muerte supuestamente accidental, en una mesa de operaciones, de uno de los más destacados líderes de la guerra civil, Mijaíl Frunze. Frunze, que había sustituido a Lev Trotski como comisario de Guerra y que era partidario del opositor de Stalin, Grigori Zinóviev, efectivamente había muerto en 1925 a resultas de una operación, y el relato de Pilniak —publicado en la revista *Novi Mir*— daba eco al rumor de que los médicos del Kremlin, obligados por Stalin, sometieron al héroe de guerra a una intervención innecesaria para asesinarle. Todos los ejemplares de la revista fueron secuestrados.

Borís Pilniak, 1937  
Fotografía del archivo del NKVD  
Colección particular



<sup>1</sup> Vladímir Mayakovski, “Nuestra postura”. Citado en Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios de la KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, pp. 272-273. La cita completa es: “No he leído *Caoba* de Borís Pilniak (se llama así, ¿no?) ni ninguno de sus relatos. Mi postura hacia una obra literaria terminada es la misma que tengo hacia un arma.

Aunque se trate de un arma que esté por encima de las clases (eso es imposible, pero parece ser que así es como piensa Pilniak), el simple hecho de entregar este arma a la prensa blanca refuerza el arsenal de los enemigos. En estos tiempos en que nos amenazan los nubarrones, esta postura equivale a una traición en el propio frente. Hay que abandonar ese juego literario sin objetivo”.

<sup>2</sup> Citado por Sergio Pitol en su prólogo a *Caoba*, Madrid, Editorial Veintisiete Letras, 2010, p. 10.

<sup>3</sup> Escribió una petición a Stalin y le fue otorgada la posibilidad de abandonar el país en 1931. Zamiatin sería el último de los creadores soviéticos que conseguiría exiliarse.

<sup>4</sup> Véase Vitali Shentalinski, op. cit. (nota 1). El caso de Pilniak se relata en detalle en el capítulo “Una bala en vez de punto. El expediente de Borís Pilniak” (pp. 267-300).

El Teatro de Cámara de Moscú, o Teatro Kámerni, fue creado por Aleksandr Taírov (1885-1950) en 1914, durante el convulso periodo bélico que precedió la Revolución de 1917. Su primera producción fue *Shakuntalá* (1914), de Kàlidàsa, y mantuvo abiertas sus puertas durante 35 años, hasta ser clausurado en 1949 por los órganos soviéticos de gestión cultural. El último espectáculo que ofreció al público fue *Adrienne Lecouvreur* (1849), de Eugene Scribe y Ernest Legouvé, que ya se había representado anteriormente en 1919. El hecho de que la primera y la última obra representada fuesen dramas universales —algo más bien raro en la escena rusa de la época— tiene una mayor carga simbólica de la que pueda parecer a primera vista, pues la política de repertorio del Teatro Kámerni contrastaba con las preferencias artísticas e ideológicas de otras compañías, que se centraban en una conjunción única de géneros divergentes: por un lado la opereta, el género popular por excelencia, y por otro la gran tragedia.

Este contrapunto dramático hacia la realidad rusa, cuya creciente presión condujo a la trágica desaparición del Teatro Kámerni y a la prematura muerte de su fundador, tuvo su origen en las pasiones artísticas y estéticas de Taírov, que encontraban su natural encarnación en sus montajes.

El empeño de Taírov —y, según parece, su sincera convicción— por compaginar los ideales estéticos del Teatro Kámerni con la ideología revolucionaria —y, más adelante, con el realismo socialista que los ideólogos culturales convertirían en el estilo artístico soviético— solamente vino a reforzar el ineluctable desarrollo trágico del citado contrapunto.

Cuanto más se esforzaba Taírov por acercar su teatro a la ideología soviética, más inevitable devenía su trágico final. La producción de *Los héroes* (1936), con libreto del poeta revolucionario oficial Demián Bedni, dio lugar a una demoleadora disposición del Comité de Asuntos Artísticos cuando su presidente anunció a todo el país que el Teatro Kámerni era una deshonra. Fueron muchos los artistas que se unieron al acoso. Así, la lucha contra el formalismo en el arte acabó con las últimas ilusiones ingenuas y románticas sobre la libertad de creación y la proximidad del teatro y la revolución, si es que por aquel entonces todavía alguien en el mundo artístico las mantenía.

En 1938 fusilaron a Vsévolod Meyerhold, a quien Taírov había dicho en el fervor de una discusión: “Vsévolod Emílievich, si tiene usted algo rojo, será su fez”. Poco antes, Meyerhold había pronunciado unas palabras igualmente poco

favorables al teatro dirigido por Taírov: “No hay teatro que me resulte más contrario y ajeno que el Kámerni [...]. Puedo encontrar puentes entre mi teatro y el MJAT [Teatro Artístico de Moscú], incluso con el Mali, pero entre nosotros y el Teatro Kámerni hay un abismo”.

El destino de Taírov y del Teatro Kámerni es indisoluble del de su musa, Alisa Koonen (1889-1974), una de las más grandes actrices rusas de la época, a la que Serguéi Nikoláyevich describía con las siguientes palabras:

Súbdita del rey de Bélgica hasta 1934, tuvo que escoger: o bien el título de Artista del Pueblo, o bien la ciudadanía extranjera. Y escogió el título. De la misma edad que Ajmátova y Chaplin. Signo del zodiaco: virgo, el más seductor. ¿Era guapa? A juzgar por las fotografías que se han conservado, no, no lo era: rasgos marcados, mentón prominente, boca autoritaria. Pero, ¿qué importancia tenía esto? Koonen era preciosa. Su aspecto entero la delataba como actriz: una voz, ardiente como el magma, que hasta la vejez conservó su joven sonoridad y su potencia. Unos ojos como aguamarinas, muy separados, con pestañas temblo-

rosas, que tenían la costumbre de mirar siempre por encima del interlocutor, evitando mirarlo a los ojos. Su andar no representaba solamente la consecución de un fin, sino siempre una victoria sobre el espacio<sup>1</sup>.

Shakuntalá, Pierrette, Salomé, Adrienne, Fedra, la comisaria, Cleopatra, Juana de Arco, Emma Bovary... Cada uno de los papeles interpretados por Koonen se convirtió no ya solamente en un hito en la brillante historia del Teatro Kámerni, sino también de su espíritu libre, cuyo hálito ha perdurado en el tiempo, hasta el punto de que aún en nuestros días podemos sentir su inigualable frescor interpretativo y su magnetismo. Muchos fueron los coetáneos de Koonen que destacaron su insondable espíritu, cuyo misterio todavía está por desvelar. Incluso tras la muerte de Taírov, cuando el Teatro Kámerni cerró sus puertas y los nuevos encargados se instalaron en el histórico edificio, Koonen siguió viviendo en un pequeño apartamento situado en dicho edificio, que no abandonaría hasta su muerte. Desde allí debió de asistir desconsolada a la destrucción metódica de todo lo que había significado el Teatro Kámerni, desde el archivo, cuyos documentos fueron arrojados a la calle, hasta el cambio radical en el repertorio de obras, cuyos carteles tenía

forzosamente que ver en sus paseos diarios por el bulevar Tverskói. Según la leyenda, Koonen maldijo a quienes la habían expulsado de lo que ella consideraba su propio teatro. Lo hiciera o no, el destino de todos los colectivos que han intentado fraguarse su suerte en el edificio del Teatro Kámerni ha sido poco afortunado; y esto es una realidad histórica.

En 1928 se publicó la compilación *Actores y directores. La Rusia teatral*, que contenía textos autobiográficos escritos específicamente para el libro. El texto enviado por Koonen no solamente resultó ser uno de los más breves, sino también el más parco en datos biográficos: leyéndolo, el lector no alcanzaba ni siquiera a saber cómo ni por qué Koonen se había convertido en actriz. Las siguientes frases de su texto dan cuenta de su insobornable visión del arte de la interpretación:

Mientras el artista está vivo y en activo, no tiene por qué hablar de sí mismo [...] Contar quiénes son mi papá y mi mamá, si tengo hermanos o hermanas, dónde, cuándo y en qué circunstancias nació, etc. dudo que arroje nada de luz a mi imagen como actriz, la que conoce el público, y dudo que haga que se me vea de una forma distinta<sup>2</sup>.

En clara contraposición, la autobiografía de Taírov publicada en ese mismo volumen se distinguía por una exposición tan sucinta como detallada de todos los pasos de su carrera. Comenzaba con el relato de cómo había nacido en su infancia la pasión por el teatro y describía su primera temporada como profesional, en 1905, en la compañía Borodaya de Kiev, la llegada a esa ciudad de Vera Komissarzhévskaya y el paso de Taírov a su compañía teatral, su participación en los espectáculos de Meyerhold *Sor Beatriz* (1906) y *Balaganchik*, y su trabajo en el Teatro Ambulante de Pável Gaidebúrov y en la Casa del Pueblo de la condesa Pánina. Continuaba con su labor como director en Simbirsk y en Riga y su interpretación del papel de Mizguir en la *Blancanieves* de Aleksandr Ostrovski, en el Nuevo Teatro Dramático Réineke de San Petersburgo, durante la temporada 1910-1911, para luego mencionar los montajes de *Los intereses creados* (1907) de Jacinto Benavente —con escenografía de Serguéi Sudeikin y del poeta Mijaíl Kuzmín, que intervino en la obra en calidad de compositor— y de *La huida de Gabriel Schilling* (1907) de Gerhart Hauptmann, con escenografía de Borís Anisfeld. Por último citaba su participación en *El velo de Pierrette* (1913) de Ernő Dohnányi y en *La chaqueta amarilla*, ya en Moscú, en el Teatro Libre de Mardzhánov, en 1913. Su autobiografía concluía en 1914<sup>3</sup>.

Aunque nunca tuvo en gran consideración a Antón Chéjov, en 1944, en plena guerra, Taírov llevó a cabo la producción de *La gaviota* (1896). Como es sabido, Konstantín Stanislavski se había enemistado con Koonen como consecuencia de su abrupta salida del MJAT, que en su opinión se debió al interés de la actriz por conseguir un beneficio inmediato. La realidad es que todo sucedió durante un ensayo en la escuela del Teatro Artístico —donde Koonen todavía estudiaba—, cuando Vladímir Nemiróvich-Dánchenko propuso a la joven actriz que leyera el monólogo de Nina Zaréchnaya. En cuanto Koonen acabó su lectura, el dramaturgo le dijo: “*La gaviota* es suya”<sup>4</sup>. Nemiróvich-Dánchenko no se equivocaba. Las preguntas sin contestar son múltiples cuando se plantea qué fue lo que empujó a Taírov a dirigir su propio montaje de *La gaviota*. ¿El deseo de una Koonen ya adulta de representar un papel que había tenido la posibilidad de interpretar en el Teatro Artístico? ¿El presentimiento del final? ¿La melancolía? ¿La tristeza? Quizás un poco de todo ello... Sea como fuere, la puesta en escena que propuso Taírov para *La gaviota* se desarrollaba en fragmentos, “como cuadros brumosos, llenos de esa delicada e imperceptible solemnidad chejoviana de una sencillez aparente”, escribió Tatiana Shchépkina-Kupérnik<sup>5</sup>.

Taírov tuvo que hacer grandes esfuerzos para liberar a su teatro de las acusaciones de esteticismo, de falta de vinculación con los problemas de la realidad soviética y de burguesismo. Por ejemplo, con motivo del vigésimo aniversario del teatro aparecieron varios libros cuyos argumentos fundamentales eran que el Teatro Kámerni formaba parte indisoluble del arte socialista y que sus investigaciones en materia



VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
Cartel para la gira parisina del Teatro Kámerni, 1923  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú



de repertorio y, sobre todo, su invocación a la moderna dramaturgia occidental no eran más que una confirmación de los ideales del realismo socialista<sup>6</sup>.

Taírov ya había recurrido anteriormente a este tipo de publicaciones para esquivar los golpes. Después de la primera gira destacable del Teatro Kámerni por el extranjero –Francia y Alemania–, apareció una publicación con las traducciones de pasajes escogidos de reseñas de la prensa extranjera<sup>7</sup>. El carácter abiertamente propagandístico de la obra se exponía con absoluta claridad en el prólogo:

Las giras del Teatro Kámerni han puesto en evidencia todas las calumnias de la prensa burguesa, mostrando con sus espectáculos el florecimiento de un nuevo arte teatral, y han iluminado el verdadero estado de la cultura soviética [...]. El Estado proletario ha sentado la base idónea para la revolución artística y teatral [de Taírov]<sup>8</sup>.

En la obra, críticos de Alemania, Francia e Inglaterra, Estados Unidos, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, Holanda, Italia, España, Lituania, Austria y Suiza destacaban la inusual energía de los montajes de Taírov, la belleza de sus soluciones plásticas y

las aptitudes sintéticas de los actores de su compañía. Además, muchos de ellos relacionaban las novedosas propuestas de Taírov con la aparición del nuevo arte soviético y las consideraban una conquista de la Revolución bolchevique, en lo que sin duda era una ingenua equivocación de quienes se hallaban fascinados por la eclosión artística que se estaba desarrollando en la URSS. En una de estas reseñas se podía leer:

Los cuerpos [de los actores] son instrumentos de una delicadeza inaudita y de una riqueza sin parangón, instrumentos que expresan a voluntad cualquier movimiento del alma o de los sentidos [...]. Hay que ver cómo esas infinitas réplicas [de Racine] cobran significado gracias al juego corporal del compañero que escucha atentamente, cómo consiguen que la sangre se caliente, que la vida tiemble, cómo se desecha cualquier momento muerto o vacío; todo está en tensión en un escenario que resulta impresionante por el color y por la forma, donde el cuerpo de cada uno de los figurantes sin texto compite en elocuencia con el cuerpo del personaje principal. La *liberación* de estos innovadores proviene de la enorme subordinación a las enseñanzas organizativas

de su país, y es ahí donde radica el misterio de su profunda influencia<sup>9</sup>.

Por su parte, Jean Cocteau calificaba la *Fedra* de Taírov como una obra maestra. Y Gabriel Boissy decía lo siguiente sobre la misma obra:

Los zapatos que parecían coturnos, las severas expresiones que parecían máscaras, la declamación modulada y la mímica pagana son ciertamente una representación compleja pero fundamental de la tragedia griega. Nietzsche se habría estremecido con este estreno. Evitando a Racine, evitando todas las Sorbonas y las tumbas, se encuentra uno con el mito cara a cara de forma inesperada<sup>10</sup>.

En el polo opuesto estaba el rechazo de la emigración rusa y de quienes veían en el arte del Teatro Kámerni pura propaganda de los bolcheviques. André Antoine, que había formado parte de la vanguardia del teatro naturalista francés y que luego había pasado a la plataforma de Stanislavski, comentó sobre la visita de la compañía soviética: “No sé lo que es el bolchevismo. Me parece que es un conjunto de teorías que se esfuerzan por renovar totalmente los métodos del viejo mundo y que estamos asistiendo a la plena aplicación del

bolchevismo al arte”<sup>11</sup>. En el Teatro Kámerni veía ni más ni menos que una amenaza para el teatro nacional. Pero las críticas, incluidas las de aquellos que tenían buena disposición hacia el teatro de Taírov y las de quienes no la tenían, también incluyeron quejas sobre su autenticidad revolucionaria: “Qué teatro soviético es este, esto es un teatro totalmente burgués, es teatro del nuestro”. Y también se oyeron opiniones que tildaban al Teatro Kámerni de cosmopolita desde dentro de la Rusia soviética, pues los oponentes de Taírov intentaron minimizar por todos los medios sus éxitos en Occidente, reprochando al director su falta de modestia al publicar las críticas foráneas, en un claro intento por aprovechar así las voces occidentales para atacar a su teatro. Sería precisamente la acusación de burguesismo lo que pondría el punto final a la historia del Teatro Kámerni.

En 1934, a la puertas del vigésimo aniversario del Teatro Kámerni, Taírov recurrió a uno de sus habituales intentos de legitimar el carácter de su creación con una conferencia en el Congreso Internacional de Teatro celebrado en Roma, en la que ensalzó la gloria del poder soviético y del gran Stalin con tales epítetos que, hoy en día, casi ochenta años después, todavía puede percibirse, casi físicamente, el abrazo estrangulador del régimen totalitario<sup>12</sup>.



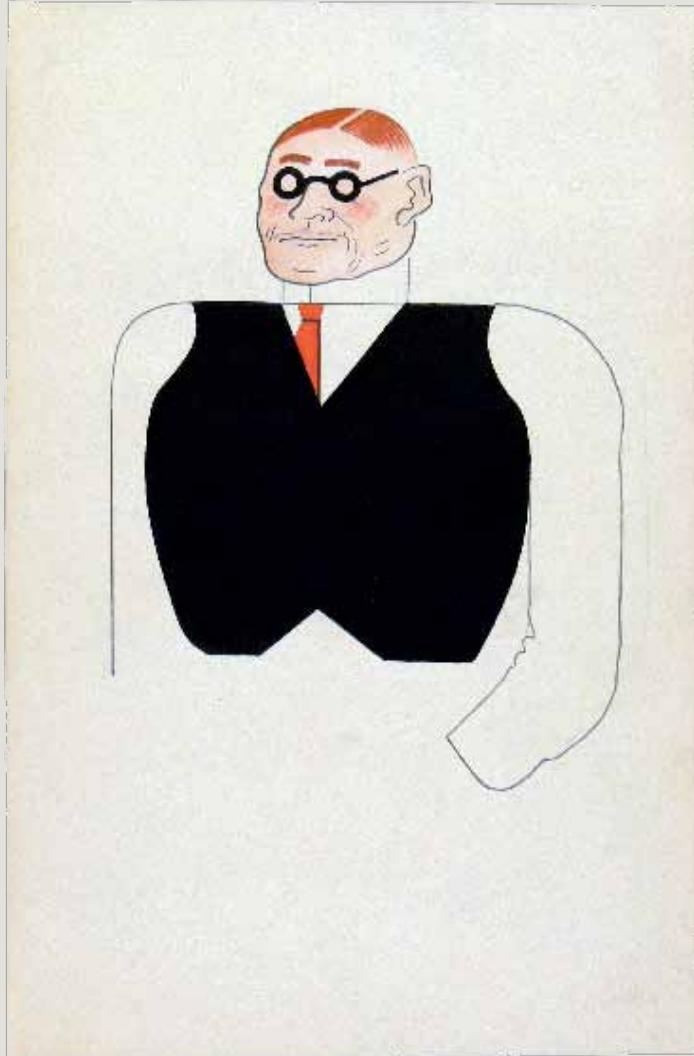


Cat. 278

Cats. 278 y 279  
VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
*Diseños de vestuario para  
la ópera bufa de Charles  
Lecocq Día y noche, 1926*



Cat. 279



Cat. 271

Cats. 271 y 272 VADIM RINDIN  
*Diseños de vestuario para la obra de Sophie Treadwell Machinal, 1933*



Cat. 272



En 1938, la unificación forzosa del Teatro Kámerni con el Teatro Realista de Nikolái Ojlópkov debía cerrar la cuestión Taírov. Pero no fue así, pues cuando no habían transcurrido ni siquiera dos años, las compañías, artísticamente imposibles de unificar, tuvieron que separarse, y Ojlópkov abandonó el Teatro Kámerni con sus actores. Arrancaba así la última etapa de la biografía artística del teatro, prolongada únicamente a causa de la guerra. Sin embargo, la campaña contra los cosmopolitas iniciada en la URSS inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial, durante la que Taírov fue sometido al acoso antisemita y a acusaciones de servilismo a Occidente, no sólo lograría acabar con su teatro, sino también con su persona. En 1949, cuando se cerró el Teatro Kámerni, en el gulag rojo ya había recluidas dos millones y medio de personas.

Taírov ha pasado a la historia como uno de los más importantes directores y reformadores del teatro internacional del siglo XX. A pesar de la imposición de una ideología dominante en la URSS, que había que respetar hasta los límites más estrictos, “el teatro de formas emocionalmente saturadas”, tal y como definió Taírov el Teatro Kámerni, fue para varias generaciones un teatro vivo que conducía al espectador por el camino del descubrimiento de la verda-

dera belleza del cuerpo y del espíritu humanos. Los esfuerzos estéticos de Taírov dieron a conocer al espectador soviético —y también al occidental— los vastos horizontes de la dramaturgia universal; se trataba de un teatro en el que el héroe o, más frecuentemente, la heroína reforzaba los ideales de la humanidad. Taírov creía en la fuerza del arte, en el realismo del arte, y la interpretación sintética del Teatro Kámerni le servía de trampolín: los actores podían cantar, bailar, declamar, hacer acrobacias... en un teatro verdaderamente universal. Para descubrir las posibilidades de sus actores, Taírov utilizaba los más variados medios de interpretación teatral. El espacio escénico, el decorado, el vestuario, la música, la pantomima, la danza y la plástica se ponían al servicio del actor para que éste descubriera todo el potencial de su maestría. Los actores del Teatro Kámerni podían interpretar una tragedia o una opereta con la misma brillantez.

Para Taírov, la base literaria de los montajes a menudo era sólo un pretexto para la confección de un espectáculo de gran valor. Trabajaba con escenógrafos que podían “edificar” decorados



Cat. 276

Cat. 276 VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
*Kukiroľ*, 1925  
Diseño de escenografía  
para la revista de  
variedades homónima

constructivistas geométricos, en los que los distintos niveles y las diversas escaleras y rampas verticales y horizontales servían para evidenciar las capacidades físicas de los intérpretes y el juego rítmico-plástico que Tairov creaba especialmente para cada montaje, con el que los actores parecían “bailar” sus papeles y “cantar” sus palabras. No es casualidad que, en una de sus primeras giras por el extranjero, Tairov organizara una exposición en el vestíbulo del Teatro de los Campos Elíseos con maquetas y bocetos de vestuario hechos por artistas del Teatro Kámerni. Fue tal el entusiasmo con el que los artistas franceses acogieron la muestra que se montaron exposiciones semejantes en todas las giras posteriores.

En diversas épocas, en el Teatro Kámerni trabajaron brillantes escenógrafos como Aleksandra Ekster (*Famira Kifared* de Innokenti Ánnenski en 1916, *Salomé* de Oscar Wilde en 1917 <sup>Cat. 258</sup> y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare en 1921), Borís Ferdinándov (*El rey arlequín* de Rudolph Lothar en 1917 y *Adrienne Lecouvreur* de Eugène Scribe y Ernest Legouvé en 1919), Gueorgui Yakúlov (*El intercambio* de Paul Claudel en 1918, *La princesa Brambilla* de E.T.A. Hoffmann en 1920 y *Girofla-Girofla* de Charles Lecocq en 1922), Aleksandr Vesnín (*Fedra* de Racine en 1921 y *El hombre que fue jueves*

de G. K. Chesterton en 1923), los hermanos Vladímir y Gueorgui Stenberg (*La tempestad* de Aleksandr Ostrovski en 1924, *Kukiroi* en 1925 <sup>Cat. 276</sup>, *Deseo bajo los olmos* de Eugene O’Neill en 1926, *El mono peludo* de Eugene O’Neill en 1929 <sup>Cat. 277</sup> y la *Ópera de cuatro cuartos* de Bertolt Brecht y Kurt Weill en 1930 <sup>Cat. 280</sup>), Vadim Rindin (*La isla púrpura* de Mijaíl Bulgákov en 1928, *Machinal* de Sophie Treadwell en 1933 <sup>Cats. 271 y 272</sup> y *La tragedia optimista* de Vsévolod Vishnevski en 1934) y, más adelante, Yevgueni Kovalenko y Valentina Krivoshéina (*Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1940 y *El viejo* de Maksim Gorki en 1946).

Cat. 277 VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
*Acto I de El mono peludo*,  
1926  
Escenografía para el drama  
homónimo de Eugene O’Neill

Cat. 280 VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
*Ópera de cuatro cuartos*,  
1930  
Escenografía para la ópera  
homónima de Bertolt Brecht



Cat. 277



Cat. 280



En palabras de Víktor Beriozkin:

Para Aleksandra Ekster (y más tarde también para el resto de escenógrafos de los montajes de Taírov), múltiples épocas y estilos históricos perfectamente definidos se convirtieron en objeto de síntesis. Su representación plástica y arquitectónica era sumaria y concentrada, y tomaba forma por medio de la expresión moderna: primero cubista, luego cubofuturista y, finalmente, constructivista. [...] Fueron precisamente los escenógrafos del Teatro Kámerni quienes consolidaron este tipo de montaje escénico para las obras [la creación de un espacio de acción sintético para producciones de varios dramaturgos, no de uno solo], como un método lo suficientemente expresivo de arte decorativa, y lo introdujeron en la práctica cotidiana del teatro del siglo XX, convertido ya en un método generalmente válido<sup>13</sup>.

Durante largos años, el nombre de Taírov se evitó mencionar en la URSS y su herencia artística cayó prácticamente en el olvido. No obstante, gracias a eminentes teatrólogos soviéticos como Borís Álpers, Stefán Mokulski o Pável Márkov, la obra de Taírov y de

Meyerhold y los teatros que crearon ambos volvieron a ser objeto de estudio por parte de la teatrología rusa en el contexto del teatro internacional. Por primera vez desde 1950, en 1970 se editaron materiales relativos a la herencia artística de Taírov en un libro en el que se ponían de manifiesto los principales postulados teóricos del método creativo del director, así como su experiencia práctica<sup>14</sup>.

Asimismo, la revista *Teatr* publicó algunos capítulos sueltos de las memorias de Koonen, aunque éstas no serían publicadas en su totalidad hasta después de la muerte de la actriz<sup>15</sup>. Durante los años ochenta y noventa, Vladímir Ivanov y Vladímir Koliazin analizaron aspectos puntuales de la herencia creativa de Taírov<sup>16</sup>, Víktor Beriozkin se ocupó de analizar la obra de los escenógrafos del Teatro Kámerni<sup>17</sup> y Yelena Kóstina publicó su trabajo sobre Gueorgui Yakúlov<sup>18</sup>. En fecha tan temprana como 1934, Abram Efros ya había realizado el primer trabajo de investigación sobre los escenógrafos del Teatro Kámerni<sup>19</sup>.



Cat. 258

Cat. 258 ALEKSANDRA EKSTER  
*Hérodiade*, 1917  
 Diseño de vestuario para  
 la obra de Oscar Wilde  
*Salomé*



En 2009, la colección Vidas de Gente Notable publicó la primera biografía de Taírov, escrita por el director Mijaíl Levitin como una novela documental<sup>20</sup>. En 2010, con motivo del 125 aniversario del nacimiento de Taírov, se publicó una monografía de Svetlana Sbóyeva dedicada a las giras internacionales del Teatro Kámerni entre 1923 y 1930. Se trata de la primera investigación sólida realizada en Rusia sobre esta cuestión e incluye una reconstrucción de los montajes de *El hombre que fue jueves*, *La tempestad* y *Saint Joan*, de George Bernard Shaw, y de la *Ópera de cuatro cuartos*<sup>21</sup>. También merece la pena destacar la monografía de Gueorgui Kovalenko sobre Ekster y el libro de Irina Bagdamián sobre Yakúlov<sup>22</sup>.

La cuestión de la relación entre el artista y el poder todavía es objeto de una amplia reflexión. Todo artista va al encuentro de su destino, un destino en el que, en el caso que nos atañe, no había lugar para la elección entre la libertad creativa y la falta de libertad del órgano teatral, entendido como una institución cultural del Estado. Yakúlov abordaba este dilema con las siguientes palabras:

Hay que recurrir impetuosamente a uno mismo, pero con el fin de encontrar el valor necesario para reprimirse, para reprimir el infame instinto de conservación que busca un apoyo en el reconocimiento de los demás y que se manifiesta de forma mezquina en toda *carrera artística*. La represión sólo puede consistir en una cosa: arrojarse al lugar más peligroso de la historia y salir victorioso bajo los misterios de aquellas formas admirables que hacen que el pasado sea tan terrible<sup>23</sup>.

Y, para finalizar:

Esperamos volverlos a ver. Su marcha ensombrece la escena parisina. Vamos a esperar con impaciencia el regreso de estos geniales artistas y, al recordarlos y al recordar su ejemplo, con frecuencia vamos a viajar mentalmente a Rusia, porque ahora ya sabemos que la luz de la escena europea viene de Oriente<sup>24</sup>.

<sup>1</sup> Serguéi Nikoláyevich, *Taírov: yegó teatr, yegó aktrisa, yegó sudbá*, Moscú, Soyuzteatr, 1991, p. 3.

<sup>2</sup> *Aktiori i rezhissiori. Teatrálnaya Rosía*, Moscú, Sovreménnye problemi, 1928, pp. 251-252.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 253-258.

<sup>4</sup> Véase Alisa Koonen, *Pages from My Life*, Moscú, Iskusstvo, 1975, p. 37.

<sup>5</sup> Tatiana Shchépkinina-Kupérnik, *Gastroli Gosudárstvennogo Moskóvskogo Kámernogo teatra v Tallinne 1948 g.*, Tallín, RK Ilukirjandus ja kunst, 1948, p. 86.

<sup>6</sup> Véase, entre otros, Konstantín Derzhavin, *Kniga o Kámernom teatre*, Leningrado, Judózhestvennaya Literatura, 1934; *Kámerni teatr i egó judózhniki 1914-1934*, Moscú, VTO, 1934 (con introducción de Abram Efros); y *Kámerni teatr. Statí, zametki, vospominania*, Moscú, GuIJL, 1934.

<sup>7</sup> *Políticheskie ótkliki západnoi pressi na gastroli Moskóvskogo Gosudárstvennogo Kámernogo Teatra*, Moscú, 1924.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 3 y 5.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>12</sup> Véase Alex Taíroff, *Rapport de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques*, Roma, Reale Accademia D'Italia, 1935.

<sup>13</sup> Víktor Beriozkin, *Iskusstvo stsenografi mirovogo teatra. Ot istókov do seredini xx veka*, Moscú, URSS, 1997, pp. 166-167.

<sup>14</sup> Aleksandr Taírov, *O teatre: Zapiski rezhissiora. Statí. Besedi. Rechi. Pisma*, Moscú, Pável Márkov, 1970.

<sup>15</sup> Alisa Koonen, *Stranitsi zhízn*, Moscú, Iskusstvo, 1975.

<sup>16</sup> Vladímir Ivanov, "Polunóchnoye solntse. Fedra Aleksandra Taírova v otechestvennoi kulture XX veka", *Novi Mir*, 3 (1989); y V. Koliazin, *Taírov, Meyerjold i Guermania. Piskátor, Brejt i Rosía. Ócherki istori russko-nemetskij judózhestvennij sviazei*, Moscú, Gitis, 1998.

<sup>17</sup> Víktor Beriozkin, "Taírov i judózhniki", en *Rezhissiórskoye iskusstvo A. Ya. Taírova*, Moscú, 1987.

<sup>18</sup> Yelena Kóstina, *Gueorgui Yakúlov*, Moscú, 1979.

<sup>19</sup> *Kámerni teatr i yegó judózhniki, 1914-1934*, Moscú, VTO, 1934.

<sup>20</sup> Mijaíl Levitin, *Taírov*, Moscú, Molodaya gvardia, 2009.

<sup>21</sup> Svetlana Sbóyeva, *Taírov. Yevropa i Amérika. Zarubézhnie gastroli Moskóvskogo Kámernogo teatra 1923-1930*, Moscú, Artist-Rezhissior-Teatr, 2010.

<sup>22</sup> Gueorgui Kovalenko, *Aleksandra Ekster*, Moscú, Moskovski Muzéi sovreménnoy iskusstva, 2010; e Irina Bagdamián, *Gueorgui Yakúlov (1884-1928)*, Ereván, Natsionálnaya galereya Armeni, 2010.

<sup>23</sup> Véase Irina Bagdamián, op. cit. (nota 22), p. 44.

<sup>24</sup> Véase *Políticheskie ótkliki západnoi...*, op. cit (nota 7), p. 33.

Vsévolod Meyerhold<sup>1</sup> (1874-1940) llevó la revolución al teatro. Producciones como *Misterio bufo* (1918 y 1921), *El magnánimo cornudo* (1922), *La muerte de Tarelkin* (1922), *El inspector general* (1926), *Ay del ingenio* (1928) y *La chinche* (1929) le distinguen como el renovador del arte escénico de los años veinte. Creador de personalidad fuerte y de una autoexigencia extrema, Meyerhold, que era también actor, inventó el término “Octubre teatral” para definir su ejecutoria. Al igual que Vladímir Mayakovski, el poeta y dramaturgo que se convertiría en una de las figuras que más influirían en su trabajo, reaccionó con inmediatez al espíritu de la época, catalizando las ideas que flotaban en el ambiente. Cada nueva producción de Meyerhold era un verdadero acontecimiento en Moscú.

Cuando estalló la Revolución de Febrero, Meyerhold se encontraba en Petrogrado, representando *Masquerade* (1835) de Mijaíl Lérmontov en el Teatro Imperial Aleksandrinski<sup>2</sup>. Cuando tan sólo habían transcurrido tres semanas desde los acontecimientos de Octubre ya se había involucrado en el nuevo ministerio de Anatoli Lunacharski, el Comisariado Popular de Instrucción. Muy pronto se incorporó a la junta directiva del nuevo Departamento de Teatro del Narkomprós (TEO) y en septiembre de 1918 ya dirigía la sección de Petrogrado de esta

organización, una vez afiliado al Partido Bolchevique.

Para celebrar el primer aniversario de la revolución, Meyerhold produjo el *Misterio bufo*<sup>3</sup> de su amigo Mayakovski, una obra que rompía con todas las convenciones teatrales y que fue considerada como la primera obra del teatro soviético. En palabras del poeta, era “una representación heroica, épica y satírica de nuestra era”. Meyerhold aplicó a la representación las técnicas de la comedia del arte, pero con un nuevo dinamismo. El resultado fue un híbrido de misterio religioso y comedia bufa donde los “puros” –los proletarios– consiguen aplastar a los “impuros” –la burguesía– y en la que los actores hacían también las veces de acróbatas y payasos. Antón Lavinski y el pintor Vladímir Jrakovski fueron los elegidos para el diseño de la estructura que unía el escenario con el auditorio mediante andamios, escaleras y la imponente media esfera que conformaba un globo terráqueo cortado por la mitad. Al final de la representación, los espectadores subían al escenario, se mezclaban con los actores y, todos juntos, desgarraban simbólicamente el telón del viejo teatro. El texto de *Misterio bufo* pretendía reflejar la naturaleza incesante de la lucha revolucionaria.



Cat. 30

Así, en una nota para explicar la segunda versión de la obra (1921), Mayakovski escribió: “En el futuro, todo aquel que actúe en *Misterio bufo*, sea que presente la obra, la lea o la publique, debe cambiar el contenido, actualizándolo hasta el último minuto”<sup>4</sup>.

En mayo de 1919, la tuberculosis obligó a Meyerhold a dejar su trabajo en el TEO y a viajar al sur para convalecer en Yalta. En plena guerra civil, fue hecho prisionero por el Ejército Blanco y condenado a muerte, pero consiguió fugarse y unirse a los bolcheviques. Reclamado por Lunacharski, regresó a Moscú en septiembre de 1920. Allí se hizo cargo, durante poco más de cinco meses, del Departamento de Teatro del Narkomprós, desde donde lanzó repetidos ataques contra los teatros que continuaban ofreciendo repertorios “caducos” en un formato más o menos clásico, incluido el MJAT de Stanislavski, quien había sido su maestro. Tras dejar su cargo, y como responsable del Teatro N.º 1 RSRSF (Repúblicas Socialistas Ruso-Soviéticas Federadas), puso en escena *El alba* (1920) y la segunda versión de *Misterio bufo*. Pero estas obras no complacieron a los líderes bolcheviques y fueron severamente criticadas en *Pravda*, e incluso por la esposa de Lenin, Nadezhda Krupskaya, que ocupaba un alto cargo en el Narkomprós y cuyas opiniones tenían una importancia deci-

siva. En consecuencia, el teatro fue clausurado y Meyerhold destituido de su cargo.

En 1922, Meyerhold fundó su nuevo teatro, que un año más tarde recibiría el nombre de Teatro Vsévolod Meyerhold, y que mantuvo sus puertas abiertas durante dieciséis años. Allí desarrolló la técnica de la biomecánica, basada en ejercicios en los que se daban cita la comedia del arte, el teatro oriental, las técnicas circenses, la pantomima y los *clowns*. Todo ello desde la perspectiva de los experimentos conductistas del reflejo condicionado de Iván Pávlov y la interpretación del taylorismo de Alekséi Gástev, poeta proletario de la máquina, creador del Instituto Central del Trabajo (TsIT) y amigo de Meyerhold.

La biomecánica es un sistema objetivo de entrenamiento del cuerpo del actor, un método para convertirlo en un instrumento sensible, eficiente y productivo. De Pávlov, Meyerhold tomó prestada la idea de que la conducta es una serie encadenada de respuestas reflejas a un estímulo exterior, de modo que el actor no interpreta sino que, como las personas en la vida real, actúa en respuesta a los diferentes estímulos de su entorno. Ese sistema era diametralmente opuesto al método de Stanislavski —que Meyerhold había estudiado en el



LOS PRINCIPIOS DE LA BIOMECÁNICA  
SEGÚN LOS ALUMNOS DE MEYERHOLD (1922)

- 1 El cuerpo es una máquina.
- 2 El trabajador es un maquinista.
- 3 El actor debe descubrir su propio centro de gravedad, su propio equilibrio y estabilidad.
- 4 El actor debe conseguir la coordinación en sus movimientos corporales en relación a la plataforma del escenario, al espacio del escenario y a las figuras que le rodean.

- 5 Un gesto es un movimiento del cuerpo entero; y
- 6 El movimiento del cuerpo es el productor de las palabras externas.

Véase Nancy van Norman Baer, “Design and Movement in Theatre of the Russian Avant-garde”, en *Theatre in Revolution. Russian Avantgarde Stage Design, 1913-1935*, Nueva York, Thames and Hudson, 1992, p. 48



MJAT de Moscú entre 1898 y 1902—, que alienta al actor a identificarse con los pensamientos y los sentimientos de su personaje, recordando experiencias intensas de su propia vida.

De Frederick W. Taylor y sus epígonos soviéticos, que predicaban la necesidad del entrenamiento gimnástico del obrero para elevar los niveles de productividad, Meyerhold tomó la idea de actuar rítmicamente, de forma eficiente, con un movimiento fluido, abogando por la “taylorización del teatro” para reducir la duración de una representación teatral de sus cuatro horas habituales a tan sólo sesenta minutos.



Cat. 184

Meyerhold puso a prueba esta combinación de ideas en su propio laboratorio, el Laboratorio-Club Metodológico. Exigía a los miembros de este singular club, o comunidad, que en realidad tenía algo —o mucho— de secta teatral, un compromiso absoluto, casi fanático, a la hora de practicar y difundir su “sistema”, un compromiso que estaba por encima de cualquier otro lazo profesional, artístico, familiar, social o de cualquier otra clase.

Meyerhold reclamaba también la alianza del teatro con la industria. De la misma manera que una fábrica eficiente produce económicamente artículos ajustados a las necesidades del consumidor, una pieza teatral adecuada debía ser eficiente en la comunicación de un determinado mensaje al público; concepto éste que necesariamente le acercaba a los artistas constructivistas: el arte debía caminar de la mano de la técnica, de la ciencia. El arte debía ser una industria, como diría Alekséi Gan, el principal teórico constructivista:

El sistema socio-político condicionado por la nueva estructura económica da lugar a nuevas formas y medios de expresión. La emergente cultura del trabajo y el intelecto se expresa por la producción de material intelectual. El primer eslogan del constructivismo es ¡abajo con la actividad especulativa en el trabajo artístico!<sup>5</sup>.

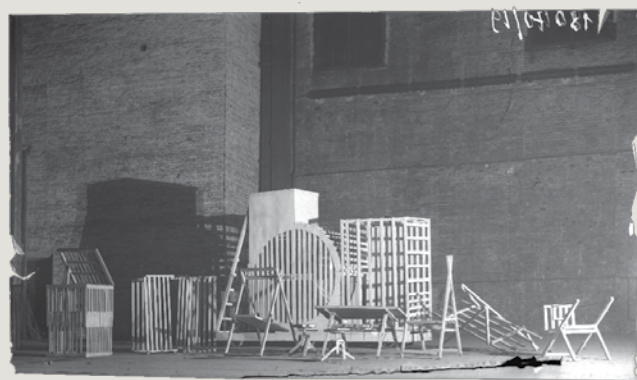
En *El magnánimo cornudo* (1919) de Fernand Crommelynck, obra estrenada en abril de 1922, la artista constructivista Liubov Popova transformó el escenario en una máquina: los actores trabajaban en una fábrica de teatro. La representación se organizó alrededor de un engranaje de ruedas y aspas que dominaba el escenario —Bruno, el personaje central, es un molinero—. En vez de estancias y de mobiliario había rampas y pasarelas y la tramoya quedaba al descubierto. La acción —influida por las comedias cinematográficas estadounidenses, especialmente las de Buster Keaton y Charlie Chaplin— exigía virtuosismo acrobático y actores ágiles y fuertes que pudieran desplazarse por este gran andamiaje personificando con sus movimientos al Hombre Nuevo, liberado del poder de las cosas. La construcción, la máquina, era un paradigma de eficacia y economía de medios. Para esta obra, Meyerhold contó

como ayudante de dirección con Serguéi Eisenstein<sup>6</sup>, que ingresó en sus talleres de dirección teatral en 1921 y que más tarde se convertiría en el principal cineasta soviético de finales de los años veinte y principios de los treinta. Meyerhold incorporó procedimientos cinematográficos en su práctica teatral —ya antes de 1917 había dirigido dos películas— que influirían decisivamente no sólo en Eisenstein, sino también en cineastas como Grigori Kozintsev.

El teatro constructivista que protagonizó los primeros años veinte tenía como objetivo crear una “realidad independiente” en el escenario mediante una acción dinámica, antirrealista. También en 1922, Meyerhold colaboró con la artista Varvara Stepánova en la producción de *La muerte de Tarelkin* (1869) de Aleksandr Sujovó-Kobylin, para la que Stepánova propuso como pieza central una gran máquina-jaula compuesta por diversos volúmenes geométricos en la que los actores podían introducirse a través de una boca superior. Los trajes estilizados que llamó “uni-formes” —una sola forma— recordaban a uniformes de trabajo o de presidiarios y eran variaciones sobre un mismo diseño que combinaban rayas y otros patrones geométricos, de modo que cuando los personajes se movían en escena creaban diferentes ritmos visuales Cats. 281 – 283. De estas producciones, a la vez experimentales y propagandísticas,

Cat. 184 ALEKSÉI GAN  
Constructivismo, 1922





*Varvara Stepánova muestra parte de la escenografía para la obra La muerte de Tarelkin, dirigida por Meyerhold y representada en su teatro, 1922*  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**VARVARA STEPÁNOVA**  
*Escenografía para la obra La muerte de Tarelkin, 1922*  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin



Cat. 281



Cat. 282



Cat. 283

**Cat. 281 VARVARA STEPÁNOVA**  
*Doctor, 1922*

**Cat. 282 VARVARA STEPÁNOVA**  
*Raspliúev, jefe de policía, 1922*

**Cat. 283 VARVARA STEPÁNOVA**  
*Tarelkin, 1922*

Diseños de vestuario para la comedia satírica de Aleksandr Sujovó-Kobilin *La muerte de Tarelkin*

irradiaba un espíritu juvenil, enérgico y electrizante, acorde con las esperanzas revolucionarias de aquellos años y con la visión optimista del futuro que era poco menos que doctrina oficial para el estado de ánimo público.

En 1922, Eisenstein, que era un magnífico dibujante, realizó en clave constructivista la escenografía y vestuarios para *La casa de los corazones rotos* (1921) de George Bernard Shaw *Cats. 255 - 257*.

En 1923 Meyerhold puso en escena *El mundo patas arriba* (1923) de Serguéi Tretiakov, una adaptación de *La Noche* (1921) de Marcel Martinet que narra el amotinamiento de las tropas francesas en la Primera Guerra Mundial. Para ello, Meyerhold dispuso carros de combate en el escenario y en los pasillos, junto al auditorio. Unos enormes reflectores militares iluminaban la escena, en la que, en cierto momento, los actores que hacían de soldados pasaban entre el público recolectando fondos para comprar un avión para el Ejército Rojo.

Utilizando elementos cercanos al cabaré político, en 1924 Meyerhold puso en escena *El bosque* (1871) de Aleksandr Ostrovski. Antes, en 1923, había trabajado en diversas obras para un público más amplio en el Teatro de la Revolución, como *Un puesto lucrativo* de Ostrovski (1857) y el *Lago Lyul* (1923),

un melodrama detectivesco de Alekséi Faiko; no obstante, éstas fueron criticadas por resultar confusas en su falta de realismo y por carecer de relevancia política.

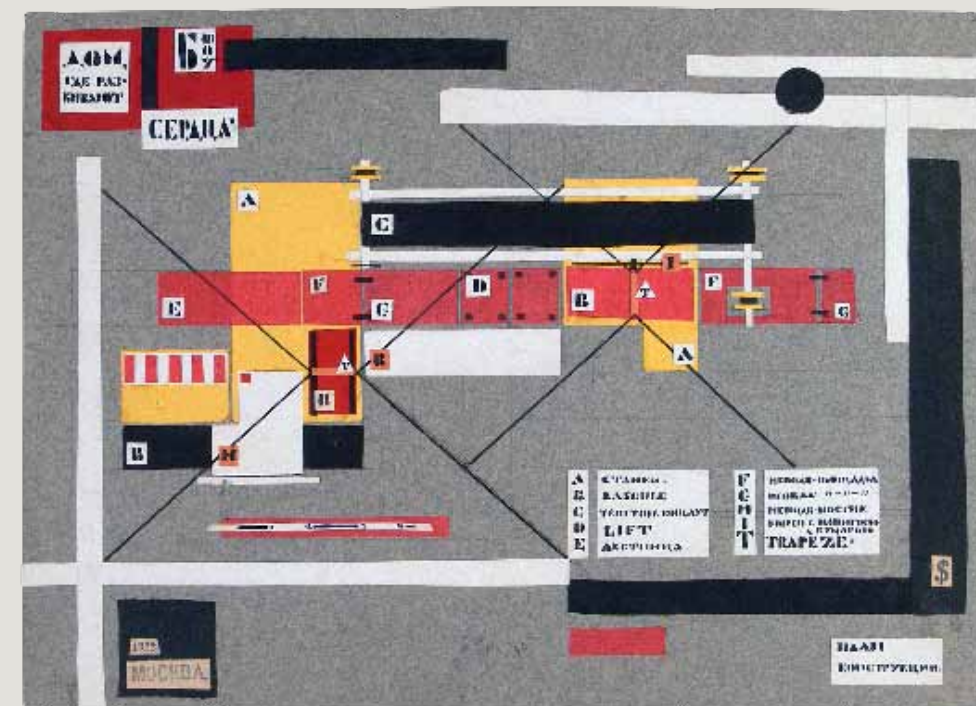
En 1926, la adaptación y puesta en escena de *El inspector general* (1836) de Nikolái Gógol fue tachada de retorno al drama clásico por sus críticos. Pero sólo una mirada superficial podía obviar las novedades que planteaba, entre las que destacaban la utilización de técnicas cinematográficas de gran efecto y la representación simultánea de varias escenas. Al finalizar la obra, Meyerhold hizo que los actores permanecieran en escena, al modo de una imagen congelada, para simbolizar el mundo estático y caduco. Caía el telón y, cuando éste se alzaba de nuevo, los actores habían sido sustituidos por una multitud de maniqués.

Pero si la década de 1920 fue para este revolucionario una etapa de innovación y brillantez caracterizada por su capacidad de respuesta inmediata a los conflictos y estímulos del ahora, con los años treinta llegó el estancamiento.

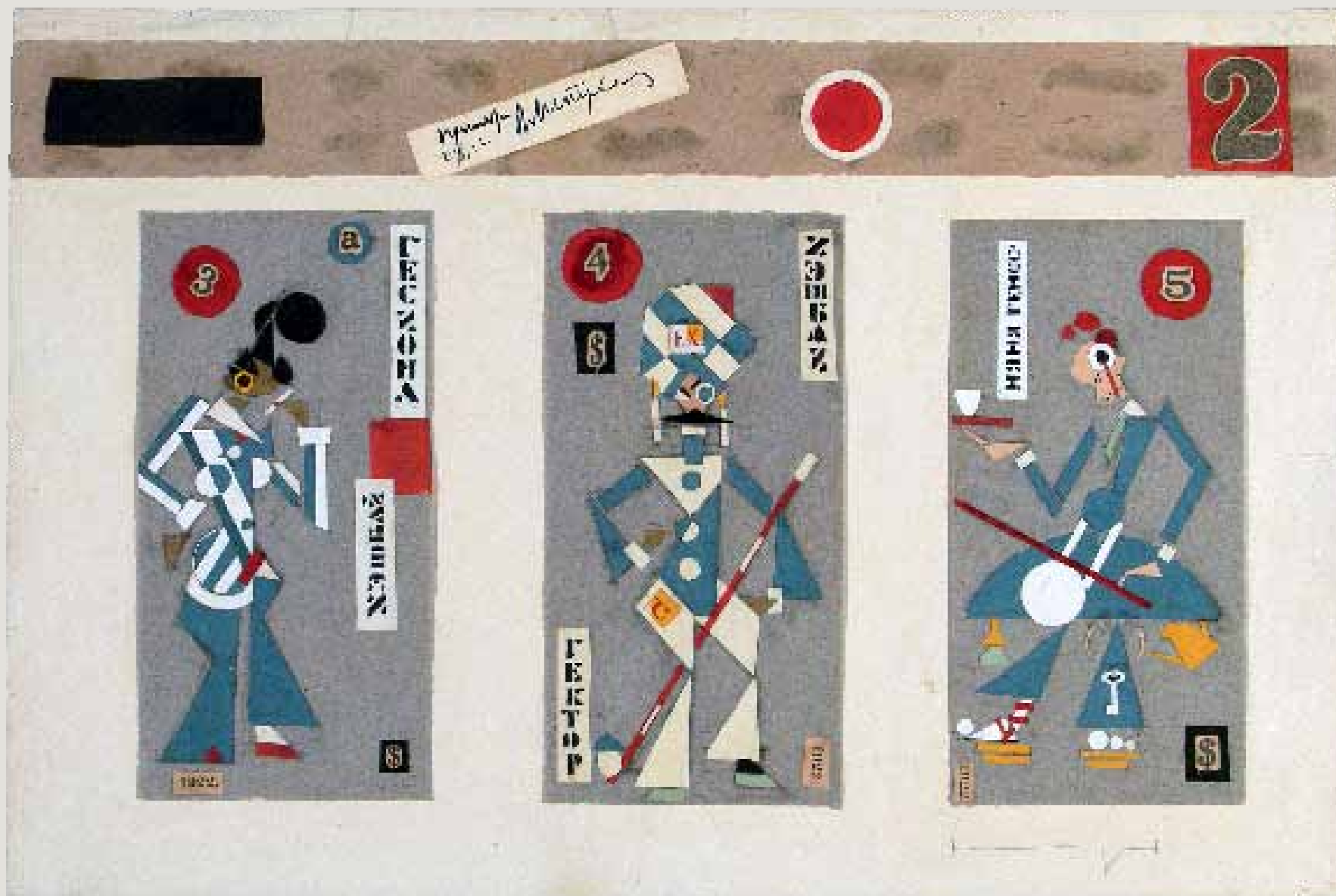
Cats. 255 y 256 SERGUÉI EISENSTEIN  
*La casa de los corazones rotos*, 1922  
Diseños de escenografía para la obra homónima de George Bernard Shaw



Cat. 255



Cat. 256



Cat. 257

Cat. 257 SERGUÍ  
EISENSTEIN  
*Tres trajes, 1922*

Diseño de vestuario para  
la obra de George Bernard  
Shaw *La casa de los cora-  
zones rotos*



Ante las crecientes dificultades para trabajar que le planteaban tanto la censura como la crítica, Meyerhold regresó paulatinamente a puestas en escena más descriptivas y se refugió en el repertorio clásico. Ciertamente, ya en los años veinte había recurrido a piezas de autores del siglo XIX, como Gógol, Ostrovski y Sujovó-Kobylin, pero en esos casos los había sometido a una interpretación radical y siempre alternándolos con autores contemporáneos, como Mayakovski y Nikolái Erdman. Pero ya no tendría muchas más oportunidades de hacerlo.

La puesta en escena de la obra de Tretiakov *¡Quiero un niño!* (1926), que preparó con El Lissitzky, fue censurada. En cambio sí pudo estrenar las dos desilusionadas sátiras políticas de Mayakovski: *La chinche* y *La casa de baños* (1930). Ambas fueron recibidas con unánime saña y hostilidad por la crítica, cuyos mecanismos estaban ya adecuadamente engrasados para la demonización del llamado formalismo. En 1930, cuando el Teatro Meyerhold organizó una gira internacional por Alemania y Francia, las autoridades la cancelaron antes de que pudieran acudir a Estados Unidos, tal y como estaba previsto.

Hacia 1932, el ritmo de estrenos del Teatro Meyerhold disminuyó considerablemente, pues era evidente que éstos no respondían a los objetivos señalados por los responsables políticos de la cultura, encabezados por Andréi Zhdánov. Meyerhold comenzó a ser vilipendiado en la prensa, que cuestionaba la validez de su trabajo actual y de sus experimentos pasados. Se acusó a su teatro de falta de claridad, realismo y valor político, e incluso de trabajar en contra de la causa nacional. El último montaje que se le permitió estrenar fue *Treinta y tres desmayos* (1935), basado en una obra de Antón Chéjov. Pero Meyerhold era un hombre de extraordinaria voluntad y convicción y todas aquellas adversidades no consiguieron destruir su espíritu. Al contrario, emprendió la remodelación del edificio de su teatro —que finalmente nunca se llevaría a cabo— e incluso tuvo el coraje y la temeridad de salir públicamente en defensa de Dmitri Shostakóvich<sup>7</sup> cuando, en 1926, la crítica se ensañó con el compositor por su ópera *Lady Macbeth de Mtsensk*.

Cat. 261 [EL LISSITZKY](#)  
Escenario y auditorio,  
1929

Diseños para la obra  
de Serguéi Tretiakov  
*¡Quiero un niño!*

Cat. 262 [EL LISSITZKY](#)  
Escenas de trabajadores,  
1929

Cat. 263 [EL LISSITZKY](#)  
*Milda*, 1929



Cat. 261



Cat. 262



Cat. 263

En 1926 Serguéi Tretiakov escribe *¡Quiero un niño!*, una controvertida obra de teatro sobre la eugenesia. En 1929 Lissitzky diseña la escenografía para la puesta en escena de la pieza, una especie de urna de cristal transparente iluminada desde debajo en la que el público, como el Estado soviético, puede verlo todo. Tretiakov pretende llevar también la obra al cine. La censura prohíbe *¡Quiero un niño!* por tratar la sexualidad en términos demasiado explícitos, plantear una cuestión difícil, como es la intervención científica para la selección genética en los seres humanos, y describir el malestar de una sociedad soviética desajustada





*Meyerhold con los actores de su teatro estudiando la maqueta para la escenografía de la obra La casa de baños, estrenada en el Teatro Meyerhold, 1930*  
Fotografía de A. Temerin  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú



*Representación de una escena (primer acto: "Chudakov y Foskin") de la obra La casa de baños en el Teatro Meyerhold, 1930*  
Fotografía de A. Temerin  
Museo Estatal V. V. Mayakovski



*Representación de una escena (sexto acto: "La máquina del tiempo está lista para partir") de la obra La casa de baños en el Teatro Meyerhold, 1930*  
Fotografía de A. Temerin  
Museo Estatal V. V. Mayakovski



*Representación de una escena de la obra La casa de baños en el Teatro Meyerhold, 1930*  
De izquierda a derecha: Pobedonosikov (M. Shtrauj), mujer fosforescente (Z. Raij) y Optimistenko (V. Zaichikov)  
Fotografía de A. Temerin  
Museo Estatal V. V. Mayakovski

*Zinaida Raij con el traje de mujer fosforescente, 1930*  
Fotografía de A. Temerin  
Museo Estatal V. V. Mayakovski





Cat. 253



Cat. 254



Cat. 252

Cat. 253 ALEKSANDR DEINEKA Diseños de vestuario  
*Pobedonósikov*, 1930 para la obra de Vladímir  
Mayakovski *La casa de*

Cat. 254 ALEKSANDR DEINEKA  
*Pobedonósikov en traje*  
*de buzo*, 1930 *baños*

Cat. 252 ALEKSANDR DEINEKA  
*Mezaliánsova*, 1930

La clausura definitiva de su teatro llegó en enero de 1938<sup>8</sup>. Entre otras cosas, la resolución determinaba que sus adaptaciones de los clásicos eran “antiartísticas” y que había hecho mal uso de los fondos que recibía al poner en escena obras que no interesaban a nadie. Además, en la obra *Una vida* (1938), que había intentado estrenar para conmemorar el veinte aniversario de la revolución, Meyerhold había pervertido de modo antisoviético la novela ya canónica del realismo socialista, *Así se templó el acero* (1930), de Nikolái Ostrovski. Stalin se había referido a él en alguna ocasión como “ese bufón de Meyerhold” y se le tachaba de ser un personaje aislado, abandonado por todos.

No obstante, Meyerhold tuvo aún la transitoria fortuna de que Stanislavski le acogiese en su Teatro de la Ópera, donde trabajó en la producción de *Rigoletto*. Aunque Stanislavski murió poco después, el amparo que brindó a Meyerhold fue una conmovedora declaración de afecto y respeto por parte del profesor que, aunque difería en sus concepciones estéticas, apreciaba a su alumno y valoraba su espíritu audaz y renovador.

En 1939, mientras en Leningrado se representaba de nuevo *Masquerade*, Meyerhold fue arrestado bajo cargos de espionaje, por conspirar para asesinar a Stalin y por formar parte de una organización trotskista contrarrevolucionaria. Al poco tiempo de su arresto, su esposa, Zinaida Raij —anterior esposa de Serguéi Yesenin, alumna suya y actriz principal en muchas de sus producciones—, fue asesinada con ensañamiento por agentes del Comisariado Popular para Asuntos de Interior; parece ser que Stalin nunca le perdonó la altiva carta en defensa de su marido y de la libertad de creación que se había atrevido a dirigirle en el pasado<sup>9</sup>. Meyerhold fue juzgado y fusilado en el plazo de 24 horas, el 2 de febrero de 1940, el mismo día que Mijaíl Koltsov. En los archivos de los servicios secretos soviéticos se conserva la carta que escribió en prisión a Viacheslav Molótov, en la que narraba con detalle las torturas a las que fue sometido<sup>10</sup>. Meyerhold, que, bajo la presión de un prolongado castigo físico y psicológico, se había autoinculpado y había implicado a otros intelectuales en su confesión, se retractaba en dicha carta de sus palabras.

Su amigo Eisenstein, superando mil obstáculos y corriendo un riesgo considerable, consiguió preservar una maleta negra llena de manuscritos del maestro que la hija de Meyerhold había podido salvar, pero que había tenido que abandonar posteriormente en una dacha familiar al estallar la Segunda Guerra Mundial.



---

Vsevolod Meyerhold, 1939  
Fotografía del archivo  
del NKVD  
Colección particular

<sup>1</sup> Vsévolod Meyerhold nació el 10 de febrero de 1874 en la ciudad rusa de Penza. Su padre, de origen prusiano, regentaba un negocio de licores. Meyerhold estudió derecho en la Universidad de Moscú y en 1896 se casó con su primera mujer, Olga Munt, con quien tuvo tres hijas. Cada vez más fascinado por el mundo del teatro, fue un alumno destacado en la Escuela de Arte Dramático, donde actuó y dirigió con sorprendente madurez y de la que se graduó en 1898. Ese mismo año, Vladímir Nemiróvich-Dánchenko y Konstantín Stanislavski fundaron el nuevo Teatro Artístico Académico de Moscú (MJAT) e invitaron a Meyerhold a unirse a ellos. Allí interpretó papeles principales, incluyendo a Trepley en *La gaviota*, a Tiresias en *Antígona*, a Malvolio en *La duodécima noche* y a Tuzenbach en *Tres hermanas*. Entabló entonces una amistad con Antón Chéjov de la que se sentía muy orgulloso. Meyerhold fue el primer director en introducir el simbolismo en la escena rusa. Entre 1908 y 1918 emprendió la tarea de reformar los teatros imperiales de San Petersburgo, como el Teatro Imperial Aleksandrinski y la Ópera Marjinski, en los que profundizó en la síntesis de las interpretaciones clásicas tradicionales con las nuevas tendencias modernizadoras.

<sup>2</sup> La puesta en escena de *Masquerade* supuso un gran acontecimiento por sus novedosos planteamientos. Los decorados de la pieza de Mijaíl Lérmontov eran de Aleksandr Golovín, pintor y decorador que trabajó con Serguéi Diáguilev, con Stanislavski y con Meyerhold. El teatro de la última época zarista estaba dominado por los teatros imperiales, subvencionados y administrados como parte integral de la corte imperial. En Moscú eran el Teatro Bolshói (grande), donde se representaba principalmente ópera y *ballet*, y el Teatro Mali (pequeño), dedicado al drama; en San Petersburgo, el Marinski, para ópera y *ballet*, el Aleksandrinski, para teatro, y el Mijáilovski, que presentaba obras de teatro extranjeras, principalmente francesas. Hasta 1882, estos teatros constituyeron un monopolio.

<sup>3</sup> *Misterio bufo* se iba a representar inicialmente en uno de los teatros imperiales, pero los actores se negaron a interpretar la obra. Como consecuencia de ello, Meyerhold dimitió de su cargo en los teatros imperiales y estrenó la obra en el teatro del Conservatorio de Música y Drama.

<sup>4</sup> Véase *Mayakovsky's Plays*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1995, p. 39.

<sup>5</sup> Véase Stephen Bann, *The Tradition of Constructivism*, Nueva York, Viking Press, 1974, p. 37.

<sup>6</sup> Eisenstein, un artista de fortísima personalidad, había tomado la decisión de dedicarse al teatro al ver la puesta en escena de Meyerhold de *Masquerade*. Aunque tuvo sus diferencias con Meyerhold, siempre le respetó como maestro e intentó ayudarlo en sus peores momentos. No obstante, abandonó su teatro después de discutir con él en numerosas ocasiones y de recibir una nota de Zinaida Raij en la que la actriz, y joven esposa de Meyerhold, le recomendaba que se independizara de su maestro, como había hecho antes el propio Meyerhold con Stanislavski una vez que estuvo seguro de su propio camino.

<sup>7</sup> Amigo del compositor, Meyerhold intermedió para que trabajara en el cine, al igual que lo hizo con Mayakovski, quien, además de actuar, dirigió varias películas. En 1929 puso en escena *La chinche* con la colaboración de ambos creadores y la ayuda de Aleksandr Ródchenko y del colectivo Kukriniksi.

<sup>8</sup> La resolución del Politburó sobre la clausura del Teatro Meyerhold, del 7 de enero de 1938, y publicada en *Pravda* al día siguiente, se reproduce en Katerina Clark y Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953. Annals of Communism*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2007, pp. 247-248.

<sup>9</sup> La carta, fechada el 29 de abril de 1937, puede leerse en Katerina Clark y Evgeny Dobrenko, op. cit. (nota 8), pp. 328-330.

<sup>10</sup> “Los instructores emplearon conmigo, el acusado, métodos físicos; me pegaron, a mí, un viejo enfermo de sesenta y cinco años: me obligaron a tenderme en el suelo boca abajo y me golpearon con una correa de goma en los talones y en la espalda; cuando me senté en la silla, me pegaron con saña en las piernas con la misma correa. Días después, cuando mis piernas mostraban abundantes signos de hemorragias internas, me aporrearon de nuevo con la correa sobre esos mismos moratones rojos, azules y amarillos, y me dolía de tal manera que parecía que me estuvieran vertiendo agua hirviendo por las zonas más sensibles y doloridas de mis piernas, y me puse a gritar y a llorar de dolor. [...] ‘La muerte, ioh, sin duda!, la muerte es más llevadera que todo esto’, se repite el acusado. Yo también me lo dije. Y me autoinculpé con la esperanza de que mis acusaciones me llevaran al patíbulo”. Véase Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios de la KGB*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, p. 48.



Nikolái Akímov (1901-1968) es una personalidad legendaria en la historia del teatro ruso: un escenógrafo que fue a la vez el principal director de escena del país y el director artístico del teatro que actualmente lleva su nombre, además de un reconocido maestro del cartel teatral, que convirtió en verdadera expresión artística. Ni antes ni después de él ha alcanzado semejantes cotas la escena rusa. Akímov ha pasado a la historia como un formidable escenógrafo, productor de espectáculos, director artístico de cine, grafista, teórico de la literatura, escritor de memorias y profesor. Además fue director de la Facultad de Producción Artística del Instituto del Teatro de Leningrado. De hecho, se debe considerar a Akímov como el creador de la Escuela de Escenografía de Leningrado, cuyos alumnos son actualmente los principales artistas teatrales de Rusia.

Akímov nació en 1901 en Járkov. Hijo de un trabajador del ferrocarril, en 1904 la familia se trasladó a San Petersburgo. A los catorce años empezó a estudiar pintura. Tras un año en la Sociedad de Fomento de las Bellas Artes, en 1916 ingresó en el Nuevo Taller Artístico, institución fundada en 1911 por iniciativa de los artistas Aleksandr Benuá, Mstislav Dobuzhinski y Yevgueni Lanseré, miembros del grupo Mir Iskusstva. Como reconocería el propio artista, “los

años más felices y más provechosos de mi vida”<sup>1</sup> fueron los transcurridos en el Nuevo Taller Artístico, donde Akímov estudió entre 1916 y 1918 bajo la tutela de los afamados maestros Aleksandr Yákovlev y Vasili Shujáyev.

Para comprender las particularidades de la trayectoria creativa de Akímov es imprescindible hacer un alto en la biografía de los profesores que guiaron sus primeros pasos, ya que fueron precisamente Yákovlev y Shujáyev quienes modelaron su carácter artístico.



Cat. 248

Ambos eran miembros activos de la agrupación artística Mir Iskusstva. Concretamente representaban el ala más neoclásica del grupo: recuperaron las formas del retrato clásico y eran partidarios de una gran precisión en el dibujo académico, tomando del arte clásico el modelado de las formas mediante claroscuros y el uso de las manchas de color localizadas. El sistema pedagógico de Yákovlev y Shujáyev estaba dirigido a combatir, por un lado, el academicismo oficial y, por el otro, los arrebatos “de izquierdas”, tan en boga en la pintura rusa de aquellos años. Más concretamente, combatían los primeros apuntes de lo que luego se convertiría en las vanguardias, pues mantenían que el arte solamente podría llegar a florecer si regresaba a los principios creativos del Renacimiento y prestaba una atención prioritaria a las técnicas de dibujo.

Akímov valoraba extraordinariamente a sus profesores —encima de la mesa de su taller, que se ha conservado hasta nuestros días, cuelga el dibujo de unas manos masculinas que le regaló Yákovlev— y la precisión y el acabado del dibujo, realizado con un trazo flexible y seguro, se convirtieron en los principios artísticos básicos de su creación; unos principios a los que nunca renunciaría. Durante aquellos años de aprendizaje, Akímov leía con

avidez y visitaba frecuentemente el Hermitage, donde los alemanes Lucas Cranach, Alberto Durero y Hans Holbein se tornaron en sus artistas favoritos. Akímov tenía dieciséis años cuando estalló la Revolución de Octubre de 1917. Como consecuencia de ello, el Nuevo Taller Artístico se disolvió y el mundo que había conocido dio paso a una nueva sociedad, reflejada a su vez por un nuevo tipo de arte; el cálido ambiente que había caracterizado los años anteriores dio paso a los tempestuosos procesos sociales de la revolución.

En 1918, Akímov empezó a trabajar en el taller del Proletkult de Petrogrado —la unión de las organizaciones culturales y educativas del proletariado que se había fundado un año antes con el fin de crear un arte nuevo y proletario— realizando carteles y estampas con fines propagandísticos.

El escenario artístico de la Rusia de principios del siglo xx transcurrió entre convulsos cambios sociales que no tenían precedente en la historia. En la estructura de las artes plásticas rusas se distinguían claramente dos tendencias: por un lado estaban los artistas estrechamente ligados a las tradiciones realistas del siglo XIX; por otro, las corrientes vanguardistas, que cultivaban formas de expresión que hasta entonces eran desconocidas, no ya solamente en

Rusia, sino en el mundo entero. Entre los dos polos convivía un amplio espectro de tendencias. Es imprescindible señalar, además, que eran muy pocos los que se mantenían fieles a una única tendencia, e incluso en esos casos tan sólo lo hacían en trabajos programáticos, ya fueran vanguardistas o tradicionalistas. Lo cierto es que en la inmensa mayoría de las creaciones de la época se entrelazaban las más diversas tendencias.

Sea como fuere, los ideólogos de las vanguardias rusas se hicieron extraordinariamente populares y tuvieron un gran número de adeptos y de estudiantes que se formaron artísticamente bajo su influencia. Es precisamente ésta la razón por la que resulta fácil encontrar en la obra de tantos artistas modernos las señas y las peculiaridades características de los estilos y los avances de las vanguardias, convertidas en la cara artística visible de la época.

En el taller de carteles propagandísticos del Proletkult Akímov aprendió el espectro completo del arte moderno, en el que la agitación y la propaganda ocupaban un lugar importante. Los carteles de propaganda eran dibujos satíricos, acompañados de unos breves textos rimados, que desenmascaraban a los enemigos del joven poder soviético e informaban sobre asuntos de actualidad. Se copia-

ban por estarcido y se distinguían por la expresividad de las siluetas y por el uso de tan sólo dos o tres colores. Sin duda, los años transcurridos en el taller de carteles propagandísticos dejaron una huella imborrable en la futura creación del artista.

Aunque Akímov seguía manteniendo su trazo preciso, adquirido en el Nuevo Taller Artístico, su trabajo evolucionó hacia la síntesis de la imagen y su obra se caracterizó por la sátira mordaz y un frío distanciamiento respecto a los personajes representados. A diferencia de sus trabajos de estudiante, su representación del mundo se había vuelto más plana y tenía un color más localizado.

Entre 1920 y 1922, Akímov vivió en Járkov (Ucrania), donde por primera vez trabajó en escenografías. En 1922 volvió a Petrogrado y en otoño de ese mismo año ingresó en la Academia de Bellas Artes, cuyo ambiente le resultó hostil desde un primer momento. Al tiempo que estudiaba, continuó trabajando: pintó retratos, participó en varios espectáculos e ilustró algunos libros. No obstante, esa doble dedicación de su tiempo desembocó en su expulsión de la academia, en 1924, por faltar a excesivas clases.

Tras su salida de la academia, Akímov optó por la que sería su ocupación

principal durante el resto de su vida: la de escenógrafo. Desde 1924, y hasta su muerte, Akímov trabajó en los más diversos teatros. La década de 1920 fue el periodo de más rápido desarrollo del teatro ruso, en el que los más relevantes representantes de la vanguardia soviética quisieron probar sus aptitudes como escenógrafos, aunque sólo fuera por una vez. La búsqueda de lo nuevo que caracterizó la década se llevaba a cabo en todas las direcciones; no sólo en el teatro, sino también en la literatura, el cine y, en general, en todos los géneros artísticos. Así, el genial director Vsévolod Meyerhold dinamitó las viejas tradiciones del teatro, mientras que el cineasta Serguéi Eisenstein dispuso cada una de las imágenes de sus cintas del mismo modo que un arquitecto construye un edificio o que un lienzo toma vida con la pintura.

Es imprescindible dedicar unas palabras al lugar que ocupa y el papel que juega el escenógrafo en el mundo del teatro. El escenógrafo es, ante todo, una figura dependiente. Debe tomar en consideración los objetivos del director y el material dramático y, en el caso de que el espectáculo sea musical, el decorado debe contener tonos acordes con el espíritu de la música en cuestión. En un arte tan sintético como el teatro, el escenógrafo es pues uno más de los creadores que dan forma al

espectáculo. De ahí que sea necesario tener una personalidad muy marcada para conservar la individualidad y el carácter y estilo personal. Y Akímov lo consiguió; hasta tal punto que sus trabajos teatrales eran artísticamente tan independientes que se separaban de los espectáculos para los que se habían diseñado. Los espectáculos pasaban, pero los decorados quedaban. Se trataba de trabajos con un claro sello de la época que reflejaban el carácter pictórico del artista, del mismo modo que lo hacían sus obras de caballete, sus retratos o sus ilustraciones.

Si comparamos los trabajos de escenografía teatral y los retratos realizados por Akímov durante los años veinte y treinta con la obra de sus contemporáneos, resulta evidente que Akímov fue alineándose paulatinamente con los vanguardistas y que, sin duda, estaba perfectamente familiarizado con las últimas tendencias. Aunque nunca llegara a adoptar por completo ninguna de esas corrientes, parecía querer experimentar con todos y cada uno de los estilos de las vanguardias.

Así, el diseño de la escenografía para el montaje literario *Lenin*, celebrado en 1926 en el Gran Teatro Dramático, es puro suprematismo a lo Kazimir Malévich; y la maqueta de los decorados para *El tren blindado 14-69* de Vsévolod



Cat. 245

Cat. 245 NIKOLÁI AKÍMOV  
*Shironkin*, 1925

Cat. 246 NIKOLÁI AKÍMOV  
*Zarjin y su mujer*, 1925

Diseños de vestuario  
para la obra de Nikolái  
Erdman *El mandato*



Cat. 246

Ivanov, obra representada en 1927 en el Teatro Artístico Académico de Moscú (MJAT), es un desarrollo de las posibilidades artísticas del constructivismo. Aunque Akímov siempre añadía detalles vivos y realistas al constructivismo puro, es decir, a la puesta en escena abstracta y fría. De esta forma, recurriendo a la experiencia del constructivismo ortodoxo para sus propios fines experimentales, llegó a crear una nueva variante de este estilo de vanguardia.

Akímov también fue un incomparable maestro del vestuario escénico. Sus bocetos de vestuario eran verdaderos retratos de los protagonistas del espectáculo. Los personajes positivos le interesaban poco, ya que Akímov tenía un espíritu más bien irónico, por lo que era en los bocetos de los personajes negativos donde se hacía más evidente la proximidad del artista a las vanguardias: algo que se manifestaba en la agudeza del enfoque, en la caricaturización y en lo grotesco. Fiel a los preceptos de sus maestros, Akímov se mantenía gráficamente preciso y definido. Sus bocetos son, ante todo, dibujos de colores vivos. Lo gráfico domina sobre lo pictórico.

En 1929, Akímov se convirtió en director teatral. En su irónica autobiografía, escrita entre 1957 y 1961, cuenta cómo sucedió:

Paulatinamente y sin quererlo me convertí en director.

Ocurrió de la siguiente forma.

Los directores con los que trabajaba como escenógrafo, y a quienes ahora recuerdo con cariño, en aquel momento me provocaban cierta contrariedad. Me parecía que no hacían lo que debían y que yo lo habría hecho mejor.

En 1929, un viejo director con el que había montado un espectáculo como escenógrafo hizo gala de una inusitada integridad y, antes del estreno, comunicó a la dirección del teatro que el espectáculo había sido más bien cosa mía que suya y que en el cartel debíamos aparecer ambos como directores<sup>2</sup>.

Se refiere al espectáculo *Los enemigos* (1929), de Borís Lavreniov, y al director Aleksandr Lavréntiev. A juzgar por los bocetos de los decorados y del vestuario para este espectáculo, resulta evidente que el escenógrafo fue realmente coautor del montaje, junto con el director.

Un año más tarde presenté mi plan para montar *Hamlet* en el entonces joven Teatro Vajtánov, donde trabajaba como escenógrafo.

[...] Mi *Hamlet* provocó un gran revuelo, aquí y en el extranjero, generó un enorme torrente de críticas y acarreó las siguientes consecuencias:

Fui reconocido como director por parte de amplias capas de la crítica y del público. Esto estuvo bien.

Al mismo tiempo, se decidió que era el peor formalista de la más peligrosa calaña. Esto estuvo mal<sup>3</sup>.

No sólo estuvo mal para Akímov, sino para toda la vida cultural del país. El estreno de *Hamlet* tuvo lugar el 19 de mayo de 1932. Un mes antes, el 22 de abril, se había publicado la resolución del Comité Central del Partido Comunista Bolchevique “De la reconstrucción de las organizaciones artísticas y literarias”. Dicha resolución introducía reglamentaciones en el proceso artístico y, en la práctica, establecía el poder absoluto del realismo socialista. El resto de tendencias debían considerarse nocivas y formalistas. Así, no es de extrañar que el *Hamlet* de Akímov, grotesco, paradójico y, en esencia, vanguardista, fuese

prohibido por las autoridades y que las acusaciones de formalismo persiguieran a Akímov hasta el final de sus días.

En 1935 Akímov se convirtió en el director artístico y jefe de escenografía del Teatro Estatal de la Comedia de Leningrado, cargo que ocupó hasta 1949, cuando fue relevado del puesto bajo la acusación de formalismo y de falta de ideales políticos. No obstante, en 1956 fue restituido en su antiguo puesto y, bajo su dirección, el teatro adquirió una enorme popularidad, fruto de la cual cada nuevo espectáculo era esperado con la máxima expectación.

Examinando sus bocetos de decorados y de vestuario desde la perspectiva actual, resulta evidente que no todos los trabajos del artista tienen el mismo valor, aunque no es posible afirmar que a partir de la resolución de 1932 el sello artístico de Akímov cambiara drásticamente.

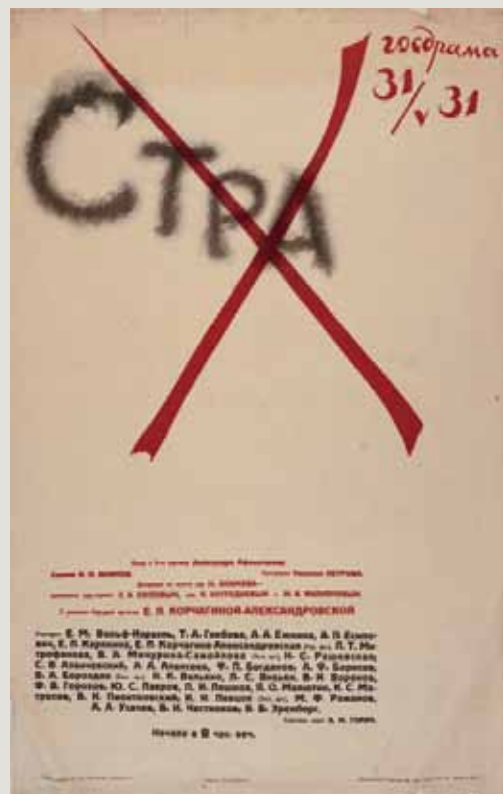
Los trabajos de sus últimos años se caracterizan por una mayor frialdad y por un cierto distanciamiento. Desaparece lo claramente grotesco, pero el trazo leve del virtuoso dibujante se mantiene inmutable. Los muchos bocetos de vestuario de los años cincuenta y sesenta destacan por sus colores brillantes, que a menudo los hacen indistinguibles entre sí.



Durante dichos años, su visión del montaje escénico también cambia sustancialmente: predominan los telones con dibujos variados y desaparecen las ingeniosas construcciones móviles de sus primeros montajes.

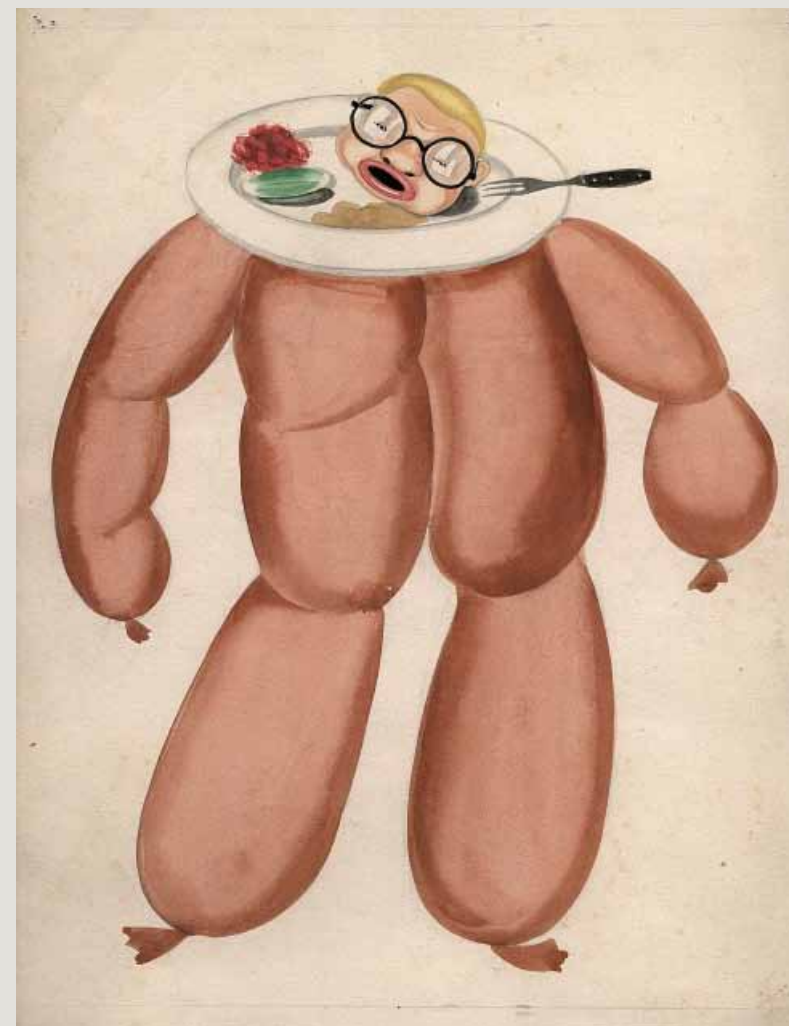
Los trabajos teatrales de Akímov durante la guerra son un caso aparte. En 1941, la compañía del Teatro de la Comedia de Leningrado fue evacuada a Stalinabad<sup>4</sup>. Allí, entre 1942 y 1944, Akímov montó varios espectáculos cuyos bocetos se han conservado. En estos se aprecia un “último soplo de libertad” y observándolos resulta evidente que han sido afrontados sin nada que temer por parte del director. En los bocetos para los decorados de *La isla de piedra* (1943) de Gleb Florinski, de *La actriz* (1942) de Alekséi Faikó y de *Hermanito* (1943) de Vladímir Dijovitchni se reconoce de nuevo al Akímov de los años veinte.

Los dibujos de Akímov forman parte de la vida cotidiana de San Petersburgo: los vitrales de la fachada del Teatro de la Comedia Nikolái Akímov, situado en la avenida Nevski, en pleno centro de la ciudad, se hicieron a partir de bocetos de Akímov para vestuarios teatrales.



Cat. 249

Cat. 249 –  
*Miedo*, 1931  
Cartel para la obra de  
Aleksandr Afinoguénov  
basado en un boceto de  
Nicolái Akímov



Cat. 247

Cat. 247 NIKOLÁI AKÍMOV  
Andréi Bábihev, 1929  
Diseño de vestuario para  
la obra de Yuri Olesha  
*Conspiración de los  
sentimientos*

<sup>1</sup> Véase Mark Etkind, *N. P. Akímov – Judózhnik*, Leningrado, Judózhnik RSFSR, 1960, p. 10.

<sup>2</sup> Nikolái Akímov, *O teatre. Otrivki iz nenapisannoi avtobiografii*, Leningrado y Moscú, Iskusstvo, 1962, p. 337.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>4</sup> Actual Dushanbé, capital de Tayikistán.



Evgeny Dobrenko

# **EL RETORNO ÉPICO.** **CULTURA POLÍTICA** **Y POLÍTICA CULTURAL** **EN LA RUSIA ESTALINISTA** **DE LOS AÑOS TREINTA**

Entre los regímenes autoritarios y totalitarios que abundaron en el siglo XX, y sobre cuyas similitudes tanto se ha escrito, el estalinismo ocupa un lugar destacado. Y no solamente por su longevidad, sino porque —a diferencia de otras dictaduras— sufrió enormes transformaciones y acabó por crear una vida cultural radicalmente distinta a la de su proyecto inicial. En el proceso de creación de una nación nueva y armonizada y de un sujeto nuevo y revolucionario, todas las dictaduras se apoyan en la teatralización de la vida social, en la sacralización del poder, en la mitificación de la historia, en la producción de una “hiperrealidad” visual destinada a suplir las privaciones cotidianas y la falta de libertad y, por último, en el proyecto de creación del Hombre Nuevo. La cultura soviética resultó ser la menos consecuente en sus promesas y, por lo tanto, la más consecuente en la realización de su misión política.

En efecto, mientras el nazismo, tal y como sus líderes habían prometido, creó la cultura del inmoralismo nietzscheano, apelando a la antigüedad pagana y a la mitología de la raza; mientras el fascismo italiano, tal y como se había proclamado inicialmente, continuó apoyándose en la vanguardia artística, con el futurismo como arte pictórico oficialmente reconocido y con el predominio de la arquitectura racionalista-fascista en la Italia de Mussolini; y mientras el arte en la España franquista, que aspiraba al papel de defensora de las tradiciones patriarcales y la virtud católica, ensambló el estilo imperial con el kitsch católico, la cultura soviética recorrió un largo camino, de tal manera que, a la muerte de Iósif Stalin, en 1953, prácticamente ya no se parecía en nada al vanguardista proyecto inicial.

Cat. 13 ISAAK BRODSKI  
*Retrato de I. V. Stalin.*  
1933



Cat. 13

Los regímenes personificados en Adolf Hitler, Benito Mussolini, Francisco Franco o Antonio Salazar, entre otros, postularon directamente lo que después desarrollaban en su expresión artística; todos excepto el de Stalin. La cultura estalinista postulaba un principio, pero desarrollaba otro completamente distinto. Pregonaba el internacionalismo mientras consolidaba el aislacionismo, el nacionalismo y la autarquía; demandaba la ausencia de clases, pero reforzaba la jerarquización; hablaba de libertad, pero desarrollaba las más radicales formas de opresión; reivindicaba la modernización, pero se apoyaba en los gustos más tradicionales de las masas...

Como en los otros regímenes totalitarios y autoritarios, la cultura soviética no estaba orientada al futuro, sino al pasado. La modernización en dichos regímenes se llevó a cabo en nombre de la conservación o del retorno a un pasado precapitalista, campesino y patriarcal, feudal y militar. Así, paradójicamente, la modernización no debía permitir la llegada del futuro, sino la salvaguarda del pasado. Tenía que evitar el peligro del internacionalismo, del cosmopolitismo, del liberalismo, del individualismo, de los valores de la cultura política democrática, no violenta y basada en el compromiso social, de la diversidad cultural, del pluralismo político y del espíritu de crítica abierta; es decir, de todo aquello capaz de destruir los regímenes nacionalistas, aislacionistas, tribalistas, conservadores y patriarcales, públicamente jerarquizados, militaristas, agresivos y fundamentados en la violencia.

En el caso de la Rusia estalinista, por supuesto, había un profundo factor social: tras los agitados años de la colectivización forzosa, de la movilización y de la *shturmovshina*' del Primer Plan Quinquenal, en la sociedad soviética se gestó la necesidad de una normalización, de un retorno a las tradiciones, interrumpidas por los años de la revolución. El romanticismo revolucionario pasó de moda y, en su lugar, surgió un sobrio realismo. La retórica marxista de clases dio paso a conceptos como "pueblo" y la tarea de construir el socialismo "en un solo país" resucitó el concepto de "patria", que había caído en desuso tras la revolución.



Cat. 35



Entre los representantes de la cultura revolucionaria, el retorno al pasado épico que tuvo lugar con Stalin se percibió con amarga ironía. El poeta Mijaíl Svetlov, autor de una de las canciones más populares de los años veinte, “Granada”, pertenecía a la generación de jóvenes poetas de la revolución. En “Granada”, Svetlov hablaba de la guerra civil rusa y de cómo un combatiente, luchando por el poder soviético en Ucrania, cantaba una canción sobre la lejana Granada:

Cargaba mi compañero en su silla  
una canción de una tierra lejana.  
Cantaba, mirando su patria chica:  
Granada, Granada, ¡ay mi Granada!

A la pregunta “¿de dónde le sale al chico esta melancolía española?”, seguía una respuesta típica de una generación que había llegado a la revolución inspirada por los ideales de la fraternidad y la justicia universal:

Responde lento, ucranio soñador:  
Amigo, en un libro la fui a encontrar.  
Un nombre bonito y un gran honor,  
¡que en España es provincia de verdad!  
Dejé mi casa y me fui a luchar para  
la tierra de Granada al pueblo dar.  
¡Adiós, mis queridos! ¡Adiós, familia!  
Granada, Granada, ¡ay mi Granada!

Y muere el combatiente con esta canción en los labios:

El camarada cayó muerto al suelo,  
la silla hasta entonces nunca dejó.  
La luna declinó sobre su cuerpo,  
en sus labios muertos “Grana...” sonó.

Estas eran las señas del internacionalismo bajo el que combatieron los héroes de la guerra civil en Rusia. Estos eran los ideales que inspiraron el arte de la revolución. En 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, Svetlov hablaba así del cambio que se había producido:

Antes creía que éramos tontos: gritábamos que la revolución iba a fracasar, que el capital mundial tomaría nuestras riendas, que la teoría del socialismo en un solo país iba a acabar con el poder soviético. Después decidí que éramos tontos: ¿por qué gritábamos? No había ocurrido nada malo. Pero ahora pienso: ¡Dios!, en realidad éramos inteligentes, porque lo teníamos todo previsto y predicho, porque gritábamos, llorábamos y advertíamos de todo aquello, y nos miraban como si fuéramos Quijotes. Se burlaban de nosotros. Más adelante acabamos por creer que realmente éramos Quijotes... Y ahora resulta que llevábamos razón... En este desenlace hay poco de bueno, poco de inteligente. La revolución ha acabado donde empezó. Se aplican cuotas a los judíos, existe una tabla jerárquica, hay persecuciones y alguna que otra “alegría” más. Ni siquiera nosotros pudimos prever este giro circular<sup>2</sup>.



Cat. 109

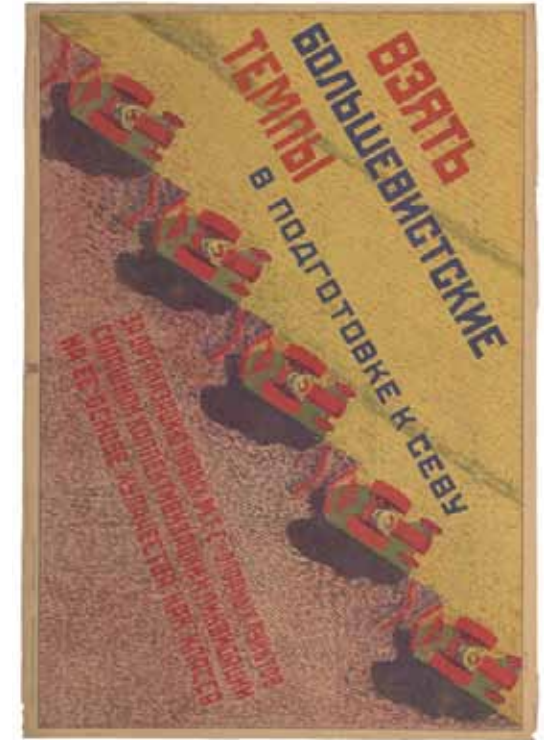


Cat. 156

Cat. 156 VASILII YOLKIN  
*¡Larga vida al Ejército Rojo, la fuerza armada de la revolución proletaria!.*  
 1933

Cat. 136 LEONID CHUPIÁTOV  
*Coged el ritmo bolchevique para preparar la siembra,*  
 1931

Cat. 158 –  
*El humo de las fábricas es la respiración de la Rusia soviética, década de 1930*



Cat. 136



Cat. 158





Cat. 137

Cat. 137 ALEKSANDR DEINEKA  
*Mecanizando el Donbass,*  
 1930

Cat. 139 ALEKSANDR DEINEKA  
*En los primeros cinco años hemos sido capaces de generar entusiasmo y pasión por la nueva construcción y hemos logrado éxitos decisivos,*  
 1932



Cat. 139

Esta sensación de retorno que la generación de Svetlov asimiló como algo trágico es la misma que la mayor parte del pueblo soviético —antiguos campesinos superficialmente urbanizados— vio como el retorno largamente esperado a un mundo conocido, confortable y patriarcal. Y el arte estalinista se convirtió en portavoz de su ideología y sus preferencias estéticas.

Si para los Estados modernos el ideal era el futuro, para los regímenes totalitarios el ideal cumplido era el presente. En la época de Stalin, la realidad soviética se presentaba como un idilio sin conflicto alguno, en el que reinaban “las maravillosas relaciones entre las personas” y en el que “lo maravilloso nace todos los días y a todas horas en la propia vida de la sociedad soviética”<sup>3</sup>. El arte era simplemente un reflejo de la belleza de esa sociedad presente, cuyo éxito se sustentaba en el pasado. En nombre de la belleza tradicional, la cultura nazi rechazó el degenerado arte moderno, mientras el estalinismo combatía el formalismo y le hacía saber a Dmitri Shostakóvich y a Serguéi Eisenstein que el lenguaje del arte tenía que ser simple y accesible para las grandes masas; ambas campañas tuvieron lugar de forma prácticamente paralela entre 1936 y 1937, durante el punto álgido del Gran Terror en la URSS. El estalinismo no apelaba tanto a las formas racionales como a aquello que más podía impactar a los campesinos que acudieron en masa a las ciudades durante los años veinte y treinta: el estilo imperio, la iglesia, la decoración suntuosa de interiores, la pintura mimética, la literatura de estilo convencional, la música de melodía tarareable, etc. Las masas no sufrieron un choque cultural similar en Alemania, ni mucho menos en Italia, donde vivían en un ambiente cultural absolutamente distinto. Las formas y la estilización del arte soviético modelaban un imaginario patriarcal y eran la encarnación del ideal arquetípico del campesino del ayer. Precisamente fueron estas masas patriarcales las que sustituyeron a las élites de formación europea de la Rusia prerrevolucionaria, que en su momento se habían mostrado incapaces de llevar a cabo la modernización política, económica y cultural del país. La revolución no significó únicamente el fin de toda una época en la historia de Rusia, sino que dio fin a la nación que se había ido formando en el país durante dos siglos. El estalinismo fue pues el periodo de nacimiento y ascenso de una nueva nación, la soviética.

La revolución interrumpió bruscamente el desarrollo limitado de la cultura rusa, creando unas condiciones absolutamente nuevas para su funcionamiento. El nuevo Estado impuso al arte y la literatura unas funciones de agitación y propaganda que antes les eran impropias. Para ello se formó el concepto de “encargo social”, se cerraron editoriales privadas y revistas literarias, monopolizadas inmediatamente por el Estado, y se inició un proceso de interferencia activa del partido en asuntos literarios y artísticos que concluyó con su estalinización. La intensidad y el ensañamiento del combate artístico y literario alcanzaron su apogeo en los años treinta. En abril de 1932, como un trueno que corta el cielo, Stalin disolvió todas las agrupaciones literarias y artísticas, creó la Unión de Escritores —siguiendo este modelo, más adelante se crearían uniones creativas de todas las disciplinas artísticas: la Unión de Artistas, la Unión de Arquitectos, la Unión de Compositores, etc.— y proclamó un método artístico unificado y obligatorio para todo el mundo del arte y la literatura: el realismo socialista.

La resolución de 1932 abolía el sistema de policentrismo literario y artístico por el cual los artistas, literatos y músicos habían podido unirse en grupos diversos, según el principio de planteamientos ideológicos y estéticos comunes. A partir de ese momento todos los escritores, pintores, arquitectos, cineastas y compositores debían compartir las mismas visiones políticas y un principio estético unificado: el realismo socialista. Como compensación, el estatus social de los artistas y creadores aumentó de forma considerable, pues en realidad se convirtieron en privilegiados funcionarios estatales, al mismo nivel que la élite política: disfrutaban de lujosos pisos, dachas, coches y sueldos y tenían acceso a la distribución de productos exclusivos, un concepto que, en aquella época, incluía todos los productos: desde la ropa y el jabón hasta el pan y la mantequilla. Así, en dos décadas el arte ruso se regeneró casi por completo, recorriendo el camino que va del nihilismo revolucionario más absoluto a un servilismo imperialista igualmente absoluto.

En este nuevo contexto cambiaron pues de forma drástica las funciones de artistas y escritores. Ahora únicamente se les exigía un alto instrumentalismo,



maestría y resolución: en la esfera pública solamente había cabida para el nuevo arte y la nueva literatura soviéticos, esto es, para el realismo socialista. El arte y la literatura soviéticos estaban ahora totalmente separados de los de la diáspora y los escritores y artistas que permanecieron en el país y que, por las razones que fuera, no entraron a formar parte del nuevo sistema, o bien acabaron represaliados o bien se vieron obligados a escribir “para el cajón”, sin ninguna esperanza de publicar o exponer su obra. No es de extrañar que, durante los años del Gran Terror, gran cantidad de escritores y artistas fuesen represaliados.

Pero estos cambios no sólo afectaban a artistas y escritores, sino también a su público, pues el antiguo lector, oyente o espectador educado o bien había sido eliminado durante la guerra civil o bien había abandonado el país. El nuevo receptor no estaba orgánicamente preparado para percibir la alta cultura, puesto que ahora las creaciones iban dirigidas al campesino sin estudios que había emigrado a la ciudad huyendo de los horrores de la colectivización, de la hambruna y la devastación. Aunque en su mayoría este campesinado había aprendido a leer, aunque visitaba museos e iba al teatro, en ningún momento llegó a percibir la cultura urbana como propia. De ahí la necesidad imperativa de simplificar la cultura. Los nuevos lectores y espectadores no necesitaban alta literatura ni arte exquisito, sino apoyo espiritual y cómodo melodrama. No comprendían las investigaciones de los artistas modernos, sino que, contagiados de un realismo ingenuo, exigían verosimilitud en el arte y la literatura. El resultado de todo ello fue una absoluta infantilización de la cultura, un singular retorno al espíritu primitivo de la infancia y a su correspondiente paradigma, tanto estilístico como argumental: nobles héroes, villanos infernales, los ideales del colectivismo, etc.

Tras el periodo de la revolución cultural, del constante acoso y derribo de las élites intelectuales, el año 1932 supuso un giro hacia la distensión. En abril apareció la resolución con la que se disolvían las odiosas organizaciones de la *intelligentsia*, como la Asociación de Escritores Proletarios de Rusia (RAPP), la Asociación de Artistas de la Revolución (AJR) y la Asociación de Músicos



Cat. 234

Las seis condiciones del camarada Stalin son el camino hacia la victoria

1 Reclutar la mano de obra mediante la estipulación de contratos con las granjas colectivas. Mecanizar el trabajo.

2 Eliminar la rotación del personal; abolir la nivelación salarial. Estructurar correctamente el sueldo de los trabajadores; mejorar la calidad de vida del trabajador.

3 Eliminar la falta de responsabilidad personal; mejorar la gestión del trabajo; organizar correctamente el trabajo en el seno de la empresa.

4 Formar en la URSS una elite intelectual industrial y tecnológica propia para la clase trabajadora.

5 Cambiar de actitud hacia los ingenieros y tecnólogos de la vieja escuela, tratarlos con más consideración y atención, involucrarlos con más determinación en nuestra labor.

6 Aplicar y reforzar la contabilidad de costes; incrementar el ahorro interno de la industria.



Cat. 63

Cat. 63 PIOTR MÁLTSEV  
*Dando la bienvenida a la heroica tripulación, 1936*

Cat. 125 IVÁN VLADIMÍROV  
*Turistas extranjeros en Leningrado, 1937*



Cat. 125



Proletarios de Rusia (RAPM), entre muchas otras. Empezó así el breve deshielo estalinista, que tendría su culminación en el Encuentro de Escritores de 1934 y que finalizaría el 1 de diciembre del mismo año con el asesinato de Serguéi Kírov, líder bolchevique de Leningrado y miembro del Politburó. El asesinato de Kírov fue el detonante para que Stalin desatara la represión contra sus antiguos oponentes, que alcanzó su punto álgido entre 1936 y 1938, en la época del llamado Gran Terror. Así, en 1936, mientras Moscú acogía el primero de los tres grandes procesos ejemplares contra antiguos opositores, declarados ahora enemigos del pueblo, en el resto del país tenían lugar una serie de campañas contra el formalismo y el naturalismo.

El 17 de enero de 1936 se creó el Comité Panruso de Asuntos Artísticos —con Platón Kérzhentsev al frente—, que se convirtió en la principal instancia de la censura en el plano artístico, que incluía la pintura, la música, el teatro y el cine. Ese mismo día, Stalin asistió al estreno de la ópera *El Don apacible*, de Iván Dershtinski. En una conversación posterior con sus autores, se manifestaría a favor de la creación de “nuestros clásicos soviéticos”<sup>4</sup>. A raíz de ello se sucedieron, uno tras otro, los ampliamente conocidos editoriales del principal periódico del partido, *Pravda*, donde se expresaban las nuevas exigencias estéticas del poder para el arte: la ópera (“El caos en lugar de música”, 28 de enero), el *ballet* (“Desentono coreográfico”, 6 de febrero), la arquitectura (“La cacofonía arquitectónica”, 20 de febrero), la pintura (“De los artistas pintamonas”, 1 de marzo) y el arte en general (“Un lenguaje claro y simple en el arte”, 13 de febrero). En concreto, la obra de Shostakóvich fue sometida a una crítica feroz, al igual que el formalismo de Eisenstein. También las reuniones de los escritores de Moscú y Leningrado tuvieron lugar bajo las señas de la lucha contra el formalismo y el naturalismo.

La principal exigencia que se hacía al arte era la sencillez, necesaria para acceder al pueblo y vincularse con él. El arte debía ser natural, sencillo, alegre y feliz. Las normas estéticas aprobadas para el realismo socialista se dirigían, antes que nada, contra el arte elitista. El formalismo había sido declarado como un síntoma de degeneración del arte y de alejamiento del pueblo, un enemigo



Cat. 91

Cat. 60 WILHELM LUKÍN  
*El carbón de Kuzbass, 1938*

Cat. 126 YEKATERINA  
ZERNOVA  
*Fábrica, 1929*



Cat. 60



Cat. 126



Cat. 180 LEOPOLD AVERBAJ  
*Por la hegemonía de la  
literatura proletaria*

Cat. 111 IVÁN SHADR  
*Joven con estandarte, 1939*

mortal, pues, de dicha vinculación con el pueblo. Una creación ajena al pueblo y de difícil comprensión era inadmisibles para el arte soviético, que se esforzaba por borrar los límites entre la cultura alta y baja, entre lo clásico y lo folclórico.

El realismo socialista de Stalin era pues, primeramente, una doctrina política y estética, en cuya base se encontraban los principios del método artístico, como la dedicación a los ideales, la dedicación al partido y la vinculación con el pueblo, el historicismo y el carácter típico.

La dedicación a los ideales sostenía la imposibilidad del arte por el arte. El arte puro era un arte sin ideales y la falta de ideales era una divisa del arte burgués, que estaba al servicio de las clases dirigentes y alejaba a los trabajadores de la lucha por sus derechos. Por supuesto, en el socialismo no había sitio para un arte así. El arte y la literatura soviéticos no sólo debían ser abiertamente tendenciosos en materia política, sino los más dedicados a los ideales de la nueva sociedad, pues en sus fundamentos estaban los ideales comunistas. Y, dado que el arte siempre manifiesta unos ideales políticos, tampoco puede existir sin el partido.

La dedicación al partido es la base de todo el arte. Puesto que el arte es social, es necesariamente de clases, por lo que toma parte en la lucha de éstas. En la base del arte soviético estaba la dedicación al Partido Comunista. Dicho de otra forma, el arte debía obedecer las directrices del partido, seguir su orientación y servir a sus objetivos políticos. Como el Partido Comunista expresaba los intereses de la clase tradicionalmente oprimida, obedecerlo era sinónimo de seguir la única y recta ley histórica. Y la interpretación de esta ley era competencia exclusiva del principal pontífice del partido, el caudillo, el *Vozhd*. Efectivamente, Stalin ocupó una posición excepcional en la vida cultural del país. Era de facto el censor jefe del país, a la par que patrón, mecenas y amigo de escritores y artistas, que se dirigían a él para pedir su consentimiento cuando se les denegaba el permiso para publicar o exponer una obra. En estos casos, al dar su consentimiento, Stalin aumentaba su capital político mostrándose más magnánimo que los censores.



Cat. 180



Cat. 111

El arte soviético encontraba pues su mayor legitimación en la vinculación con el pueblo y su bandera llevaba inscrita la máxima de Vladímir Ilich Lenin: “El arte pertenece al pueblo”. El sentido de la frase es extraordinariamente amplio, por lo que el concepto mismo de vinculación con el pueblo es también poliédrico. Tal y como señala Hans Günther, en primer lugar, el “concepto de vinculación con el pueblo” está relacionado con las nociones de organicidad y de integridad y se contrapone a lo mecánico y abstracto. En segundo lugar, implica un ideal objetivo y atemporal que lo distingue del periodo contemporáneo. En tercer lugar, denota sencillez y comprensibilidad, lo cual lo confronta a la dificultad elitista y a lo moderno. En cuarto lugar, en nombre de una sana vinculación con el pueblo, se lleva a cabo una lucha contra lo inútil y lo decadente. En quinto lugar, el folclore se opone al arte profesional en su calidad de modelo ideal. Y, finalmente, en el concepto de vinculación con el pueblo, la cultura propia se desmarca de fenómenos antipopulares y ajenos al pueblo<sup>5</sup>.

El historicismo mantenía que la literatura tenía que reflejar la vida en su desarrollo revolucionario. Dicho de otra forma, el pasado, el presente y el futuro tenían que ser representados de acuerdo con las leyes del desarrollo histórico expuestas por el marxismo: el duro pasado era una preparación para la revolución socialista, la actualidad tenía que poseer rasgos del futuro y éste no estaba sujeto a representación, puesto que todo el tiempo se desplazaba al presente, donde se emplazaban los numerosos rasgos visibles de un comunismo que, según la literatura soviética, prácticamente era ya una realidad.

“La vida debía reflejarse en las formas de la propia vida”, razón por la que el realismo socialista no toleraba ningún tipo de convención, de fantasía ni de juego. Pero se trataba de una verosimilitud un tanto especial, pues todo lo que el poder reconocía como atípico —las dificultades económicas o las duras condiciones de vida, por no hablar de la represión—, lo que no transmitía una sensación de desarrollo revolucionario o no contribuía a la movilización social, no estaba sujeto a la representación, sino que quedaba excluido de la arena pública.

Cat. 230 NIKOLÁI DALADUGUIN  
Plato decorativo con retrato de Stalin, 1935

Cat. 229 NIKOLÁI DALADUGUIN  
Plato conmemorativo con retrato de Andréi Zhdánov, 1935

Cat. 228 NIKOLÁI DALADUGUIN  
Jarrón conmemorativo con retrato de Grigori Ordzhonikidze, década de 1930

Cat. 232 LIUDMILA PROTOPÓPOVA y ALEKSÉI SKVORTSOV  
Jarrón conmemorativo de la Campaña Cheliuskin, 1936

Manufacturado en la Fábrica de Porcelana de Leningrado para la *Exposición Internacional de las Artes y la Técnica de la Vida Moderna* (París, 1937). Chelyuskin es el nombre de un barco rompehielos que abría nuevas rutas en el Polo Norte. Se hundió con más de cien expedicionarios a bordo después de una heroica travesía (1933–1934)



Cat. 230



Cat. 229



Cat. 228



Cats. 230 y 229 Procedentes de los objetos personales de Andréi Zhdánov (1896-1948), secretario del Comité Central del Partido Comunista (1938-1947) y responsable de la política cultural estalinista en la década de 1940, conocida con el nombre de *Zhdánovshchina*

Cats. 228 y 232 Procedentes de la oficina de Grigori Ordzhonikidze (1886-1937), personalidad influyente en el partido y en los órganos de gobierno que dirigió desde 1930 el Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada. Amigo íntimo de Stalin, se suicidó en 1937



Cat. 232

Cat. 17 ALEKSANDR DEINEKA  
1917, 1937

Cat. 18 ALEKSANDR DEINEKA  
1937, 1937

Estudios preparatorios  
para los murales monumen-  
tales homónimos diseña-  
dos para la *Exposición*  
*Universal del Arte y de la*  
*Técnica en la Vida Moderna*  
(París, 1937)

Como complemento a estos elementos doctrinales e ideológicos, el arte y la literatura soviéticos se caracterizaban también por una serie de peculiaridades estéticas, entre las que cabe destacar el hiperrealismo, la monumentalidad, el clasicismo y el espíritu heroico.

El hiperrealismo era el tipo especial de realismo al que aspiraba la literatura soviética. Aunque estilísticamente recuerda al realismo clásico, tal y como señala Hans Günther:

el hiperrealismo no aspira a un cuadro analítico de la realidad, simplemente aprovecha el cortinaje realista para conseguir sus objetivos. No le hace falta el realismo de corte descriptivo y naturalista, sino el realismo de tipo elevado, ideal. En la práctica no estamos hablando de realismo, sino de la mitología cubierta con un traje de realidad<sup>6</sup>.

La invocación de un principio ideal y sintético se percibe en la propia evolución del concepto de realismo socialista. En la década de 1920, en el arte soviético se discutía cómo debía ser el arte en el futuro, dando preferencia a ideas como las de un realismo heroico, monumental, social, tendencioso o romántico.

La monumentalidad a la que apelan todas las culturas emergentes para reafirmar su novedad, su juventud y su pujanza es característica de muchas sociedades del siglo xx. En este caso, no solamente se manifiesta en la idea de la síntesis de las artes<sup>7</sup>, sino en la pompa del llamado *grand style* soviético, asociado ante todo a géneros grandilocuentes: en pintura, el retrato solemne y el género de batallas; en música, la ópera, el oratorio, la cantata y la sinfonía; en urbanismo, los conjuntos arquitectónicos y lo aparatoso; en prosa, la novela larga; y, en poesía, el poema largo. La vinculación de los géneros grandilocuentes con el espíritu heroico los convertía en la encarnación del sintetismo y del pensamiento épico y, por tanto, en especialmente propicios para la estética del realismo socialista.



Cat. 17



Cat. 18



El clasicismo, inherente al realismo socialista y, en general, a la estética de todas las dictaduras, no debe ser entendido literalmente, pues forma parte de la estética del realismo socialista de una manera parecida al romanticismo y al realismo; es decir, únicamente en determinados aspectos. El arte soviético surgió del arte revolucionario, que, a su vez, se nutrió inicialmente de la mitología romántica. Sin embargo, en vista del utopismo de los ideales revolucionarios y de la necesidad de hacer apología del orden existente, la mitología romántica empezó a adoptar las formas estilísticas de la estética clásica. Esto no solamente se manifestó en el estilo monumental, sino en el gusto por los conflictos surgidos entre el deber y los sentimientos, ya sea la renuncia al amor en nombre de la revolución o la renuncia a la familia y a la comodidad en nombre del deber laboral. Al mismo tiempo, apelar a lo clásico como ideal de armonía, ordenamiento e integridad se convirtió en una reacción a la modernidad, denostada por una masa social que exigía belleza en el arte. La lucha del arte soviético contra el formalismo y el naturalismo fue la expresión de la antimodernidad de Stálin y el fundamento para la consolidación de los valores eternos de lo clásico.

El espíritu heroico ha estado presente en el arte desde el romanticismo al clasicismo, pero no es casual que Günther lo describa como:

el último componente de la síntesis totalitaria de las artes que penetra en toda su estructura. [...] Como en ningún otro aspecto, en lo heroico se manifiesta el mito totalitario. El heroísmo es un principio dinámico estrechamente relacionado con el activismo y la polarización extrema de los valores culturales. El héroe aparece como constructor de una nueva vida, superando todo tipo de obstáculos y venciendo a todos los enemigos. No es casual que para las culturas totalitarias resultara adecuada la definición de realismo heroico<sup>8</sup>.



Cat. 83



Cat. 225 ALEKSÉI TOLSTÓI  
Fragmento de la novela  
Pedro I, década de 1930

Cat. 226 ALEKSÉI TOLSTÓI  
Carta a I. V. Stalin  
por la que dona el pago  
correspondiente al Premio  
Stalin recibido por su  
novela Camino al Calvario  
para la compra de un tan-  
que, 26 de marzo de 1943

Cat. 10 VENIAMIN BELKIN  
Retrato de Alekséi  
Tolstói, 1926

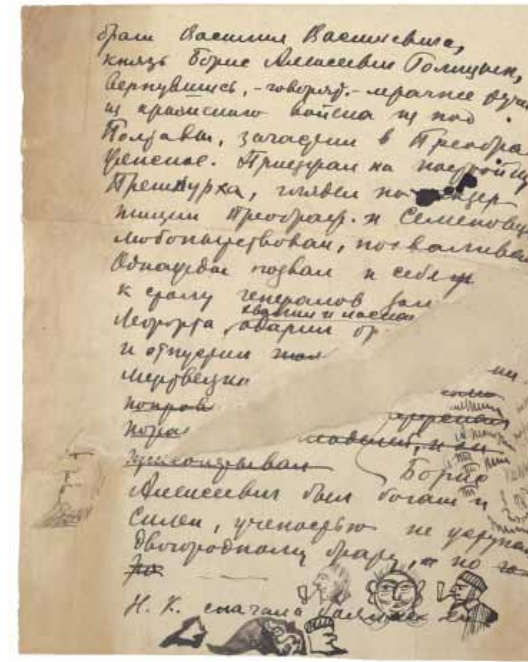
Cat. 224 IÓSIF STALIN  
Carta a Alekséi Tolstói,  
1943

El realismo socialista, base del arte estalinista, sustituyó al arte revolucionario a finales de los años veinte, cuando ya no había duda de que el sueño del comunismo universal se derrumbaba. Para la construcción del socialismo “en un solo país” hacía falta un proyecto estético absolutamente distinto: en lugar de una utopía ilusoria, una ilusión de realidad. De esta forma surgió el realismo socialista, el realismo de un sueño.

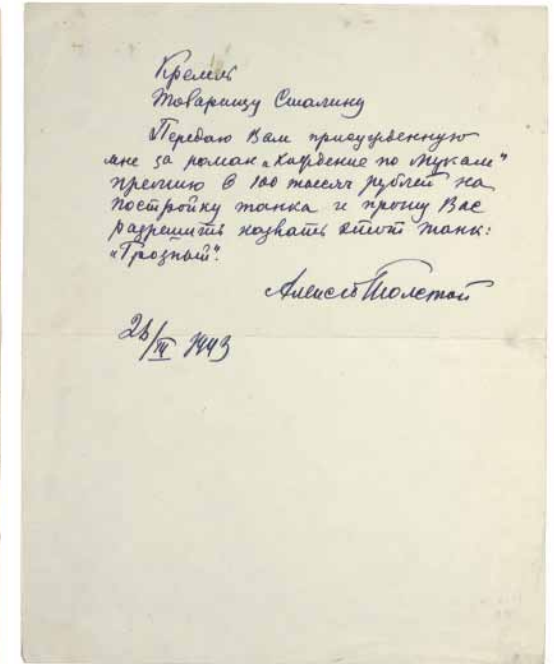
La definición oficial de realismo socialista —establecida en el I Encuentro de Escritores por Andréi Zhdánov, mano derecha ideológica de Stalin— mantenía que era “la representación veraz de la realidad en su desarrollo revolucionario”. Pero existen muchas otras definiciones de realismo socialista. Una de ellas pertenece al escritor Alekséi Tolstói, según el cual “es el marxismo asimilado artísticamente”<sup>9</sup>. Pero el marxismo es tan poderoso en su crítica de la realidad como lo es utópico en su vertiente positiva. En este sentido, la propia construcción “realismo socialista” es un oxímoron. El socialismo es un objetivo, una aspiración, una esperanza; el romanticismo podría resultar adecuado para describirlo, pero nunca el realismo. La vida puede representarse o de forma veraz —será entonces realismo— o en su desarrollo revolucionario, es decir, de una forma romántica, no del todo veraz. Hacer coincidir ambos conceptos resulta, cuanto menos, complicado. Y es precisamente esta imposibilidad de unión la que origina la tensión interna inherente al arte estalinista.

El realismo socialista formaba parte del sistema general del funcionamiento social estalinista, pues representaba una parte sustancial del proyecto político y estético de éste: precisamente en él cobró forma la ideología. En este sentido, la literatura soviética, cuya quintaesencia es el realismo soviético, fue un fenómeno único y completamente nuevo cuya función principal no se redujo tanto a la propaganda como a la creación de la realidad a través de la estetización.

Si se elimina mentalmente el realismo socialista —las novelas sobre el entusiasmo de la producción, los poemas sobre la alegría del trabajo, las películas sobre la felicidad de la vida, las canciones y las pinturas sobre la riqueza del



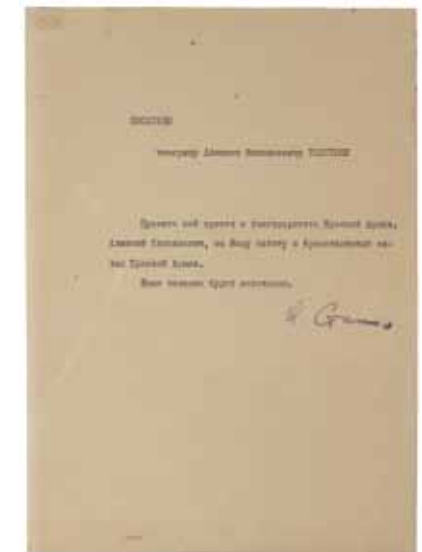
Cat. 225



Cat. 226



Cat. 10



Cat. 224

Al escritor

camarada Alekséi Nikoláyevich TOLSTÓI

Reciba mi saludo y el agradecimiento del Ejército Rojo, Alekséi Nikoláyevich, por su preocupación por las fuerzas blindadas del Ejército Rojo.

Su deseo será cumplido.

I. Stalin



Cat. 227 –  
 Diploma del Premio Stalin  
 concedido a Alekséi  
 Tolstói por su novela  
 Camino al Calvario, 1943



Cat. 227

país soviético— no queda nada que pueda llamarse propiamente socialismo; tan sólo días grises y cotidianos, la rutina del trabajo, una vida dura y desorganizada... Y dado que una realidad así podría atribuirse a cualquier otro sistema económico, nos encontramos con una realidad sin el menor sedimento de socialismo. De ahí que podamos concluir que el realismo socialista generó los valores simbólicos del socialismo, en lugar de la realidad del socialismo.

El realismo socialista nunca deja de generar capital simbólico, o, en otras palabras, socialismo. Ésta fue la única producción real de la URSS. Cabe decir, pues, que el realismo socialista era un sistema de producción de socialismo, una máquina para convertir la realidad soviética en socialismo. De ahí que su función principal no fuese propagandística, sino estética y transformadora. El realismo socialista no generó una mentira, sino modelos de socialismo que, a través de la percepción, se convierten en realidad, esto es, en socialismo.

Fuera lo que fuese la realidad socialista —ante todo era un sistema de poder personal, un poder al que estaban sometidos tanto la colectivización como la modernización y el terror—, era necesario el arte para convertirla en socialismo: era en el arte, a través del realismo socialista, donde la realidad soviética se trasladaba y se transformaba en socialismo. En otras palabras, el realismo socialista fue una máquina para destilar la realidad soviética en socialismo. Por este motivo debe examinarse no solamente en calidad de productor de ciertos símbolos, sino como productor de sustitutos visuales y verbales de la realidad, pues describía un mundo de cuya existencia sólo él mismo era testigo. La función del realismo socialista en el proyecto político y estético del socialismo real era la de llenar el espacio del socialismo con representaciones de la realidad. Así, con la desrealización de la vida, la literatura soviética creó una nueva vida, la vida socialista.

Pero el país soviético vivía una realidad completamente distinta. En palabras de Ósip Mandelstam:

Vivimos, sin sentir el país bajo nuestros pies,  
nuestras palabras no se escuchan ni a diez pasos<sup>10</sup>.

O, como escribió Serguéi Klichkov:

En esta oscuridad, en esta negrura,  
da miedo asomarse a la puerta:  
fuera el tiempo se revuelve,  
como la bestia en su remota guarida<sup>11</sup>.

O, en palabras de Anna Ajmátova:

Esto fue cuando sólo sonreía  
el muerto, contento de su tranquilidad.  
Y como un inútil sobrepeso colgaba  
Leningrado junto a sus prisiones.

Y cuando ya locos de tormento,  
los regimientos de condenados marchaban,  
y una corta canción de despido  
el silbido de los trenes cantaban.

Estrellas de la muerte encima nuestro,  
Y la Rusia inocente se retorció  
debajo de unas botas sangrientas  
y de las ruedas de las negras furgonetas<sup>12</sup>.

El realismo socialista se convirtió, de esta forma, en el instrumento clave de la acción política y en el elemento más importante tanto del proyecto político y estético como de toda la maquinaria social del estalinismo, cuya acción afectaba todos los aspectos de la vida: desde la industria hasta la novela, desde la fábrica hasta la ópera, desde la *koljós* hasta el taller del artista... En los diversos géneros del realismo socialista no había nada que fuera propiamente socialista. En general, no los unía el contenido, sino la estética. Y esta unidad estética ascendía hacia la función sobre la que se asentaba: la producción del socialismo. La novela productiva, el poema de la *koljós*, la obra de teatro patriótica y la película histórica y revolucionaria; todo ello era el vehículo de producción del más importante y único producto final del sistema soviético: el socialismo.

Por todo esto, es posible concluir que si las anteriores corrientes artísticas y literarias producían cuadros, películas, sinfonías, novelas y poesías, en el realismo socialista todas estas creaciones no eran más que subproductos de la industria. La calidad de la producción del realismo socialista es dudosa desde un punto de vista estético porque éste no se ocupaba tanto de crear cuadros, películas, sinfonías, novelas o poesías como de producir la realidad misma. Por esta razón el realismo socialista fue y será la única realidad material del socialismo. Así, al observar hoy en día esos cuadros, al escuchar esa música o al leer esos libros, el espectador o lector tiene la oportunidad especial, si no única, de verse a sí mismo en el socialismo soviético, en ese producto de una radical experiencia estética y política llamado realismo socialista. No es casual que este método artístico pretendiera ser único: sus producciones son poco valiosas como arte, pero son mucho más que arte.



Cat. 123



<sup>1</sup> Literalmente jornada de choque, fue el nombre aplicado al proceso habitual en la industrialización de Stalin, por el que los obreros debían trabajar sin tregua hasta cumplir los objetivos planificados.

<sup>2</sup> Véase *Vlast i judózhestvennaya intelligentsia. Dokumenti TsK RKP(b), VKP(b), VChK, OGPU, NKVD o kulturnoi politike 1917-1953 gg.*, Moscú, Fundación Internacional Democracia, 1999, p. 489.

<sup>3</sup> Vladímir Yermílov, "Za boyevuyu teoriiu literaturii! Prekrásnoye – eto nasha zhizn", *Literatúrnyaya gazeta*, 17 de noviembre de 1948.

<sup>4</sup> Véase Tíjon Jrénnikov, *Za tvórchestvo, dostóinoye sovétskogo naroda: Vystuplenie na sobranii kompozítorov i muzikovédiv g.*, Moscú, Sovétskaya múzika, 1948, p. 54.

<sup>5</sup> Véase Hans Günther, "Totalitárnoye gosudarstvo kak sintez iskusstv", en *Sotsrealísticheski kanon*, San Petersburgo, Akademicheski proyekt, 2000, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>7</sup> Véase *ibidem*; y Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

<sup>8</sup> Hans Günther, *op. cit.* (nota 5), p. 13.

<sup>9</sup> Alekséi Tolstói, *Sobranie sochineni v desiatij tomaj*, Moscú, Gosizdat, 1961, tomo 10, p. 47.

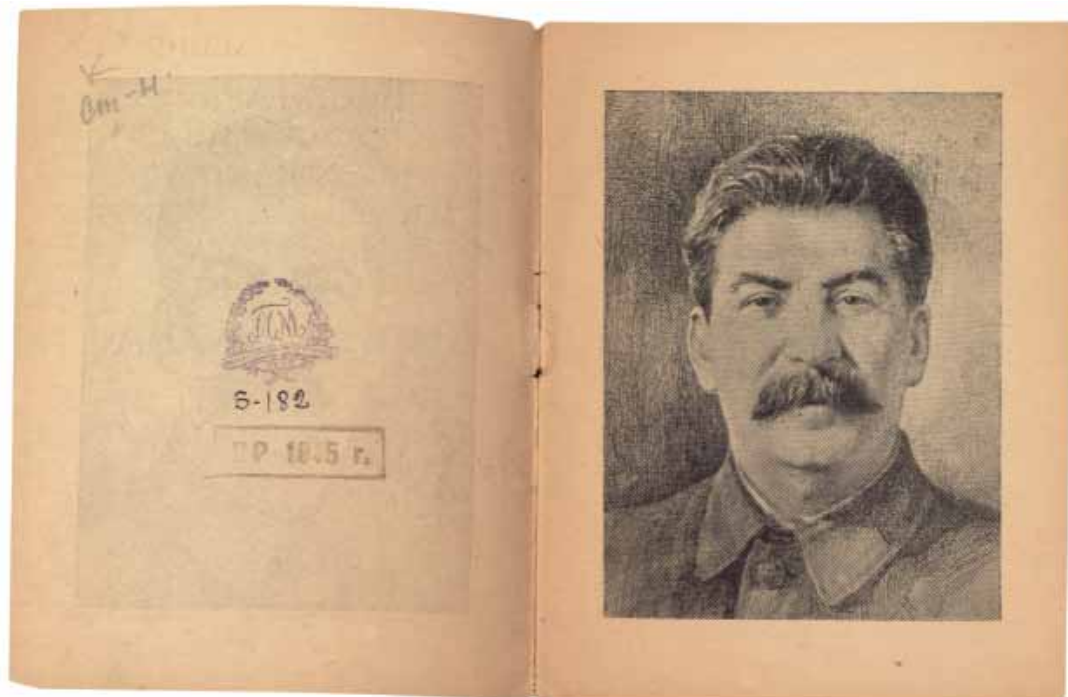
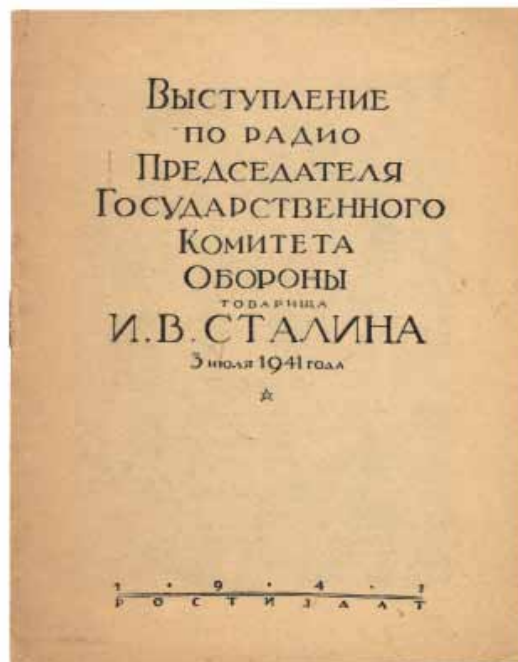
<sup>10</sup> Ósip Mandelshtam, *Sochinenia v dvuj tomaj*, Moscú, Judózhestvennaya literatura, 1990, tomo 1, p. 197.

<sup>11</sup> Serguéi Klichkov, *Sobranie sochineni v dvuj tomaj*, Moscú, Ellis Lak, 2000, tomo 1, p. 376.

<sup>12</sup> Anna Ajmátova, "Rékviem", *Nevá*, 6 (1987), p. 75.

Alemania y la URSS firman en Moscú un tratado de no agresión poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial, en 1939. Este tratado incluía un protocolo secreto que repartía Europa oriental en zonas de influencia germana y soviética

En junio de 1941 Hitler rompe el pacto de no agresión y las tropas nazis invaden la Unión Soviética. La URSS se incorpora a la Segunda Guerra Mundial, conocida localmente como la Gran Guerra Patriótica



Cat. 208  
IÓSIF STALIN Discurso radiado por el jefe del Comité de Estado de Defensa, camarada I. V. Stalin, el 3 de julio de 1941, 1941



Cat. 154  
IRAKLI TOÍDZE ¡La madre patria te llama!, 1941





Cat. 54  
 KUKRINIKSI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
 La lección de historia, 1942



Cat. 58  
 KUKRINIKSI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
 Negro sobre blanco, 1943



Cat. 55  
 KUKRINIKSI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
 La nueva comedia fascista en el teatro de títeres de Vichy, 1942





Cat. 56  
 KUKRINIJSKI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV,  
 PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
 De camino hacia Alemania: el circo de Hitler y cia., 1942



Cat. 57  
 KUKRINIJSKI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV,  
 PORFIRI KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
 Cartel n.º 756 de la serie Ventanas de la Agencia TASS, 1943



Rosa Ferré

# LA ANSIEDAD DEL RÉGIMEN

## ¿SI UNO REPITE MIL VECES ALGO ACABA POR CREÉRSELO? LA RETÓRICA ESTALINISTA

Pienso y pienso. Y no puedo entender nada. ¿Qué está pasando? ¿Cómo es que de pronto tenemos tantos enemigos? Todos son gente que conocemos de años, que han estado junto a nosotros. ¡Camaradas del ejército, héroes de la guerra civil, viejos hombres del partido! Y, por alguna razón, prácticamente han desaparecido tras los barrotes e instantáneamente han confesado que son enemigos del pueblo, espías, agentes de los servicios de inteligencia extranjeros. ¿Qué está ocurriendo? Creo que me estoy volviendo loco<sup>1</sup>.

Mijaíl Koltsov

Durante la década de los años treinta, millones de vidas fueron destruidas por la acción de un Estado implacable y paranoico en la URSS. Las purgas de los años 1937-1940 contra los estamentos intelectuales y artísticos redujeron el espacio cultural, ya previa y severamente diezmado, pero todavía rico en talento y creatividad, a un yermo.

Así lo explica Nadezhda Mandelshtam en su libro de memorias *Contra toda esperanza* (1970):

Se segaba a la gente por capas, según las categorías (la edad también se tomaba en cuenta): eclesiásticos, místicos, filósofos idealistas, gente dotada de talento, rebeldes, pensadores, charlatanes, introvertidos, polemistas, personas con ideas propias en el ámbito de la jurisprudencia, del Estado o la economía, y además ingenieros técnicos y agrónomos, porque había nacido el término de “saboteador”, que servía para explicar todos los fallos y los fracasos<sup>2</sup>.

Cat. 62 KAZIMIR MALÉVICH  
*Presentimiento complejo:  
torso con camisa amarilla,*  
c. 1932



Cat. 62

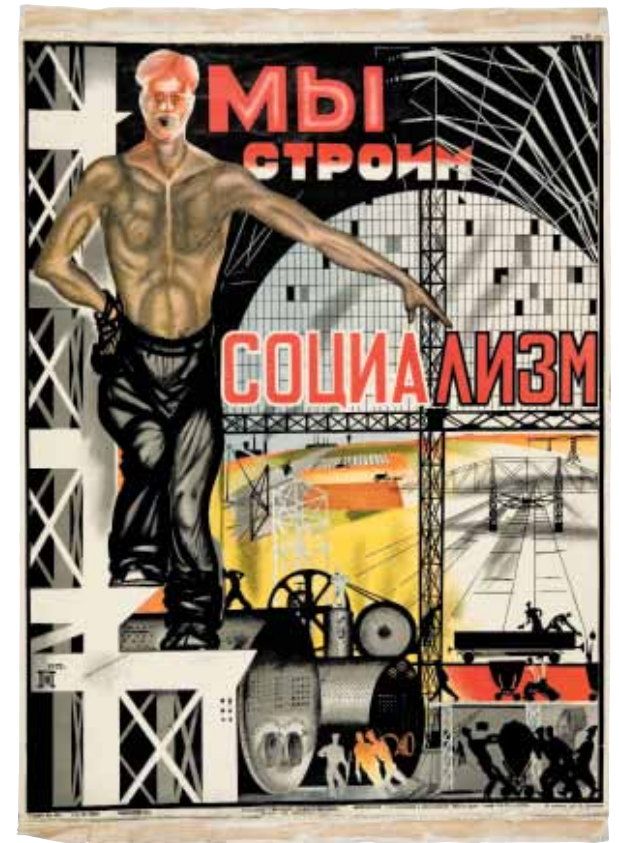
Cat. 152 YURI PÍMENOV  
*Construimos el socialismo.*  
1928

Cat. 155 BORÍS YEFÍMOV  
*El capitán del país soviético nos lleva de una victoria a otra.* 1933

Según la documentación que recientemente ha salido a la luz, Stalin no planificó sistemáticamente aquella represión terrorífica. Actuaba a tientas, volviéndose contra unos y contra otros llevado por el impulso de la intuición, de la ansiedad, aprovechando las oportunidades que le salían al paso. Incluso cuando no era el autor ni el inspirador de los hechos, tenía una enorme habilidad para manipularlos en su beneficio. Como jefe supremo y objeto de un culto desmedido a la personalidad, fue responsable directo de las matanzas —él mismo revisaba las listas de los condenados y establecía cupos de procesados que las fuerzas de seguridad del Estado debían alcanzar—, pero el terror no fue exclusivamente responsabilidad suya: el terror era un proceso orgánico que actuaba en una u otra dirección en respuesta a las luchas intestinas y los intereses de la *nomenklatura*, pues los grupos de presión y las corrientes, tan diferentes como cambiantes, reclamaban la destrucción del adversario con la misma o mayor vehemencia que el propio Stalin.

El idealismo que caracterizó a las élites bolcheviques de los primeros tiempos de la revolución desapareció a medida que éstas se fueron asentando como una nueva clase social, distinguida con enormes privilegios y temerosa de poder perderlos. El esfuerzo económico de los planes quinquenales, las hambrunas y la violencia, el temor al enemigo, tanto interno como exterior, y la responsabilidad histórica de hacer triunfar el sistema comunista, que no sólo dirigían, sino que también encarnaban, determinaron que estas élites viviesen en una permanente zozobra y que se sintieran constantemente amenazadas. El culto a Stalin y la rápida y continua localización y destrucción de sus enemigos, ya fueran reales o imaginarios, les permitían envolverse en la bandera del bien común, encubriendo sus conflictos internos y sus enormes errores.

A partir de 1934, tras el misterioso asesinato de Serguéi Kírov, el jefe del partido en Leningrado, el temor paranoico de los dirigentes comunistas los llevó a autodevorarse con recíprocas acusaciones de delitos fantásticos: sabotaje, espionaje al servicio de potencias extranjeras, conspiración, traición, etc. A finales de 1937, liberado de los últimos tabúes y desligado de cualquier escúpulo, Stalin desató un terror paroxístico del que nadie estaba a salvo.



Cat. 152



Cat. 155

Cat. 112 NIKOLÁI SHNEIDER  
*Juicio a un absentista*  
*laboral, c. 1931*

Cat. 9 MIJAÍL ANTÓNOV  
*Enemigo desenmascarado*  
*en la fábrica, 1938*

Cat. 160 –  
*Si no eres tu propio*  
*enemigo - acaba con los*  
*errores, década de 1930*



Cat. 112



Cat. 9



Cat. 160

La modulación del lenguaje tuvo una importancia capital en dicho proceso, y no sólo por la aparición de una terminología sociopolítica para definir a los probos y a los réprobos: los héroes —los estajanovistas, los trabajadores de choque— se enfrentaban al funcionario políticamente descuidado, al burócrata sin corazón, al provocador, al mezquino, al derrotista, al carente de entusiasmo, al arribista especializado, a fin de cuentas, a los parásitos y las sanguijuelas. Todo grupo político no autorizado se convertía ipso facto en una organización contrarrevolucionaria, cualquiera era calificado de trotskista o de espía y la menor reticencia, la más insignificante disidencia, recibía el trato reservado a los delitos de alta traición o connivencia con el enemigo.

Los conceptos del idioma bolchevique eran reiterados incesantemente —hasta adquirir una irreversibilidad propia del dogma religioso— y se superponían a la realidad como una estructura de verdades inamovibles, creadora de una realidad alternativa. La jerga estalinista era compartida por toda la sociedad, desde el campesino más humilde hasta el mismo caudillo, el *Vozhd*, y sus cortesanos, que, por lo que se desprende de los documentos internos del partido, no sólo recurrían a ella en público, sino también en sus reuniones privadas, fuertemente ritualizadas. Se trataba pues de una retórica omnipresente y hegemónica, de una narración dominante a la que la sociedad entera debía plegarse. Los “ingenieros del alma”<sup>3</sup>, como Stalin calificaba a los creadores de dicha retórica, eran parte inextricable del sistema y, como tal, debían contribuir a crear el espejo en el que el propio Estado encontrase una imagen, aumentada y embellecida, de sí mismo.





Cartel para el estreno del ballet *El perno* de Dmitri Shostakóvich en el Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet, 8 de abril de 1931  
Impresión tipográfica, 73,5 x 48 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

V. Ponomarev y N. Davnilova en una escena del ballet *El perno*, 1931  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

Cat. 132 TATIANA BRUNI  
*Vestido para personaje femenino*, 1931



Cat. 132

Cat. 130 TATIANA BRUNI  
*Joven komsomol*, 1931

Cat. 131 TATIANA BRUNI  
*Trabajador en una fundición*, 1931

Cat. 128 TATIANA BRUNI  
*Contrarrevolucionario*, 1931

Cat. 127 TATIANA BRUNI  
*Burócrata*, 1931

Cat. 129 TATIANA BRUNI  
*Irónico absentista*, 1931

Diseños de vestuario para el ballet de Dmitri Shostakóvich *El perno*



Cat. 130



Cat. 131



Cat. 128



Cat. 127



Cat. 129





Cat. 16



## **HUBERT EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS: UN CUENTO CON MORALEJA**

Hubert L'Hoste murió en 1959, con 36 años, a consecuencia de una operación chapucera a la que fue sometido en Kazajistán. Tres años antes había muerto el *Vozhd*; por cierto, también de forma chapucera. Su hija Svetlana cuenta en su libro de memorias cómo, ante un Lavrenti Beria hiperexcitado ante la posibilidad de heredar el trono, Stalin fue atendido por unos médicos inexpertos y aterrorizados que apenas se atrevieron a hacer nada por él<sup>4</sup>. Todo empezó un domingo, cuando llegado el mediodía Stalin todavía no se había levantado: la razón, una embolia cerebral. Los criados dieron la voz de alarma y sus colaboradores más cercanos optaron por dejar que durmiera lo que parecía una borrachera. Stalin falleció<sup>5</sup> tras permanecer varios días “en observación”. Nadie tuvo el valor de intervenirle; los facultativos soviéticos de mayor prestigio estaban en la cárcel, procesados por orden del propio Stalin por el célebre “complot de los doctores”<sup>6</sup>.

Pero regresemos al cuento de Hubert, un chico rubio alsaciano de tan sólo doce años que había llegado a la URSS de una forma casi mágica en 1935. La obra de María Osten, *Hubert en el país de las maravillas* (1935), que tengo ahora en mis manos, narra el principio de su extraordinaria odisea.

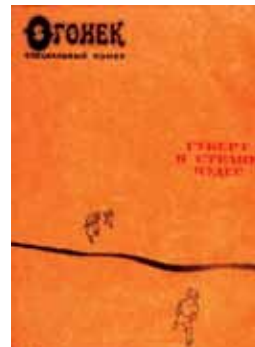
En 1932, María Greßhöner —escritora comunista alemana que cambió su nombre por el de María Osten— conoció en Berlín a Mijaíl Koltsov (1898–1940), el periodista más celebre de la URSS. Koltsov no tardó en encontrarle trabajo como corresponsal en Moscú del diario *Deutsche Zentral Zeitung*, uno de los órganos de los comunistas alemanes en la URSS.

Osten y Koltsov mantuvieron una relación sentimental durante varios años. En octubre de 1934, la pareja se encontraba en el Sarre, en la frontera francoalemana, donde en enero de 1935 iba a tener lugar un plebiscito para determinar si los habitantes de esta zona —administrada por la Sociedad de Naciones desde la Primera Guerra Mundial— deseaban unirse a Francia o, como finalmente

*Ilustración del libro  
Hubert en el país de las  
maravillas con la situa-  
ción de la población  
de Oberlinxweiler  
Colección particular*

*Cubierta del libro Hubert  
en el país de las maravi-  
llas de María Osten, 1935  
Primera edición  
Colección particular*

*Ilustración del libro  
Hubert en el país de las  
maravillas con Hubert  
L'Hoste  
Colección particular*



ocurriría, a la Alemania nazi. Koltsov y Osten conversaron con los obreros comunistas de la pequeña población de Oberlinxweiler, que luchaban contra la incorporación a Alemania — la URSS había lanzado una campaña contra Hitler, abogando porque la zona permaneciese bajo el control de la Sociedad de Naciones—. Allí conocieron a Hubert L'Hoste, hijo de un obrero que admiraba ciegamente el sistema soviético. Parece ser que Osten tenía ya en mente la idea de escribir un relato sobre el descubrimiento del primer país socialista visto a través de la mirada limpia de un niño, proyecto para el que escogió a Hubert por el entusiasmo que demostraba hacia ese país que nunca había conocido. El plan era que Hubert se trasladara con Koltsov y Osten a Moscú y que fuera descubriendo por sí mismo las maravillas de la URSS. Para sorpresa y disgusto de la madre, el padre de Hubert apoyó el proyecto.

Y Osten escribió su panegírico sobre la URSS vista a través de los ojos de Hubert. La justicia del régimen igualitario, las maravillas de la aviación y de las tecnologías de la comunicación, como la radio y los telégrafos, la nueva arquitectura de la ciudad de Moscú, el valor de los pioneros, la emancipación de la mujer o la campechanería y sencillez de sus gobernantes... Todo era objeto de las observaciones de Hubert, que comentaba con gracia y admiración la nueva realidad soviética, comparándola con lo que había dejado atrás. Tras su publicación, *Hubert en el país de las maravillas*, con prólogo de Georgi Dimitrov<sup>7</sup> e ilustrado con los característicos fotomontajes de la época y dibujos del famosísimo caricaturista Borís Yefímov<sup>8</sup>, se convirtió inmediatamente en el *bestseller* de los libros infantiles. Hubert, que a su llegada había sido recibido con los máximos honores, visitó el Kremlin y la tumba de Lenin, conoció a los mariscales Semión Budionni y Mijaíl Tujachevski, participó en una parada en la plaza Roja y conoció hasta al mismísimo Maksim Gorki. Todo se relata expresivamente en el libro. Era un niño tímido y no hablaba ruso, pero parecía encantado con su nueva vida: estudiaba en una escuela alemana, asistía a los banquetes con los que se le agasajaba y a estrenos de cines, teatros y escuelas bautizados con su nombre, veía su foto reproducida por doquier... Y todo ello mientras Osten cuidaba de que no le faltase nada.



Hubert L'Hoste con el mariscal Semión Budionni  
Ilustración del libro  
Hubert en el país de las maravillas  
Colección particular

Maksim Gorki con miembros del Komsomol  
Ilustración del libro  
Hubert en el país de las maravillas  
Colección particular

Entre nosotros, Koltsov es conocido sobre todo como el periodista soviético que participó como corresponsal de *Pravda* en la Guerra Civil Española. Al poco de llegar a España, se las ingenió para que Osten le acompañara durante temporadas como corresponsal del *Deutsche Zentral Zeitung*. Durante las estancias de la pareja en España, Hubert se quedaba en Moscú, en una casa de acogida; parece ser que ni Koltsov ni Osten habían adoptado formalmente al niño, que al llegar a la URSS había renunciado a su anterior nacionalidad.

Hemos visto fotos de Koltsov en todos los frentes: en las filas de las Brigadas Internacionales; con Durruti en Zaragoza; con el cineasta ruso Román Karmen en el frente, cerca de Madrid, al principio de la guerra; en Barcelona; en Valencia... Era un hombre pequeño, de cabeza grande y poblada cabellera, con gruesas gafas redondas. Algunos historiadores le responsabilizan de la matanza de Paracuellos y lo definen como el hombre de Stalin en España. Se entrevistó con Azaña, con Largo Caballero y con Negrín. En sus escritos siguió la línea más dura del partido, criticando con la máxima dureza al Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM) y a los anarquistas. De todo ello se deduce que gozaba de mucho poder, aunque probablemente no tanto como algunos creen. Fuera como fuese, su complejo perfil no es fácil de describir. En su libro *Idealistas bajo las balas*, Paul Preston hace un retrato magnífico de este personaje atrapado por una época que, de algún modo, representa<sup>9</sup>: a medio camino entre el idealista y el cínico en el que se convierte el personaje de Karkov en *Por quien doblan las campanas* (1940), al que Ernest Hemingway describe de la siguiente manera:

el hombre más inteligente que había conocido [...]. Tenía las manos y los pies pequeños, y un rostro y un cuerpo delicados, y una manera de hablar que rociaba de saliva a uno, porque tenía la mitad de los dientes estropeados [...]. Pero [...] tenía más talento y más dignidad interior, más insolencia y más humor que cualquier otro hombre que hubiera conocido<sup>10</sup>.



Página del libro Hubert en el país de las maravillas con ilustraciones de Boris Yefimov y una fotografía del propio caricaturista  
Colección particular

Kliment Voroshílov  
Ilustración del libro  
Hubert en el país de las maravillas  
Colección particular





Cat. 138

Cat. 138 ALEKSANDR DEINEKA  
*Construyamos el Klim*  
*Voroshilov, el poderoso*  
*dirigible de la Unión*  
*Soviética, 1931*

Cat. 95 VÍKTOR PROSHKIN  
*Paracaidistas, 1937*



Cat. 95



Cat. 53 KUKRINIJSI  
(colectivo formado por  
MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI  
KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
Escenario de la operación  
fascista de combate  
en España, 1937

Cat. 52 KUKRINIJSI  
(colectivo formado por  
MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI  
KRILOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
Barcelona, 1937

Resulta impresionante manejar los números de *Pravda* en los que se publicaron las crónicas de Koltsov de la guerra de España. Ocupan, a diario, desde el 9 de agosto de 1936 hasta el 6 de noviembre de 1937, un lugar destacado. El público ruso las devoraba con avidez y Koltsov estaba en la cumbre de su fama.

Nacido en Kiev, Ucrania, en 1898, Koltsov era hijo de un artesano judío. Siendo aún muy joven, marchó a San Petersburgo para estudiar medicina, pero el estallido de la revolución le arrastró a la política, pues Koltsov fue siempre un hombre de acción. En 1918 ingresó en el Partido Comunista y en marzo de 1921 participó en la represión del levantamiento de los marineros de Kronstadt. A partir de entonces se convirtió en una figura destacada del periodismo. Como aviador, realizó vuelos de larga distancia sin escalas y llegó a participar en la construcción del avión *Maksim Gorki*. Escribió artículos realistas y muy vivos sobre sus hazañas en el aire, sobre sus experiencias como taxista y paracaidista y sobre sus largos viajes por Asia y Europa. Sus obras periodísticas y literarias estuvieron salpicadas desde el principio por el relato de sus aventuras. Tenía un corrosivo sentido del humor.

Próximo a la Oposición de Izquierda durante los años veinte, contó con la protección de Lev Sosnovski, un viejo bolchevique y periodista de talento cercano a Karl Radek y a Lev Trotski. No obstante, cuando Sosnovski fue arrestado en 1928, se desvinculó inmediatamente de su padrino. Koltsov participó en las celebraciones del quincuagésimo aniversario de Stalin con un panegírico en el que comparaba al nuevo dictador con Lenin. Habiendo renegado de su pasado, no tardó en adquirir renombre. Miembro del consejo editorial de *Pravda*, fundó las revistas *Ogoniok* (1928–1939) y *Krokodil* (1934–1938). Su nombramiento como jefe de la poderosa asociación soviética de revistas y periódicos le convirtió en uno de los personajes más influyentes de la política cultural soviética de la década de 1930. Fue, además, presidente del comité internacional de la Unión de Escritores Soviéticos.

Al igual que Isaak Bábel, Koltsov representa a una generación de escritores de talento atrapados tanto por la historia como por su propio carácter. Ambos

Cat. 192 MIJAÍL KOLTSOV  
*Obras reunidas. Volumen*  
II: *Caza mayor*, 1928



Cat. 192

confiaban en las posibilidades de regeneración del régimen. Ninguno de ellos era un ingenuo y, a diferencia de otros, se dieron cuenta de lo que estaba sucediendo, pero ambos cometieron un fatal error de cálculo: no pudieron imaginar que el terror también los alcanzaría a ellos. Koltsov se arrojó demasiado a los asesinos para salir indemne y Bábel, que pudo permanecer a salvo en el extranjero, regresó a Moscú para reunirse con su nueva mujer. Ambos creían en la importancia redentora de su trabajo, en que su país los necesitaba y en que el Estado proveería el sostén económico que les permitiría dedicarse plenamente a su vocación.

Paul Preston cuenta una anécdota que ilustra la ambigua complejidad de la figura de Koltsov. Éste conducía el coche fúnebre en el entierro de Vladímir Mayakovski y, al parecer, condujo tan rápido que dejó atrás a la multitud congregada para el cortejo fúnebre a las puertas de la Unión de Escritores. Como comenta Preston: “Es de suponer que esta acción fue el resultado de la impetuosidad de un hombre que en su día había sido taxista, y no una estratagema del Gobierno para reducir la magnitud del homenaje popular a Mayakovski, limitando la mala prensa de su inoportuna muerte”.

El 14 de abril de 1930, a las diez y cuarto de la mañana, Mayakovski se pegó un tiro en su apartamento, situado en un callejón junto a la infame Lubianka, la sede central del NKVD; lo hizo con el revólver que había utilizado doce años antes para su papel protagonista en la película muda *No nació para el dinero* (1918), dirigida por Nikandr Turkin y con guión del propio Mayakovski. Oficialmente se dijo que se había suicidado por un desengaño amoroso, aunque es evidente que el poeta, que había sido el megáfono de la revolución, estaba desmoralizado y profundamente desilusionado por la marcha de la política soviética y por las críticas que le dirigía la implacable Asociación de Escritores Proletarios. También se rumoreó que los servicios secretos lo habían asesinado debido al carácter cada vez más individualista de sus escritos y que sus amigos los Brik, Ósip y Lili, le espían para las autoridades. Dejó sus supuestas últimas palabras por escrito:



Cat. 53



Cat. 52

Como suele decirse  
“el incidente queda zanjado”.  
La barca del amor  
se destrozó contra la rutina.  
He pagado mis cuentas con la vida.  
No hace falta enumerar  
Quien le hizo a quién, las ofensas mutuas.  
Hemos compartido armas y heridas  
A los que se quedan les deseo felicidad<sup>12</sup>.

Aunque estos versos se han citado hasta lo indecible, también circulaba un chiste que decía: “¿Cuáles fueron las últimas palabras de Mayakovski? ‘¡Por favor, no disparen!’”.

En la década de 1930, la menor iniciativa personal era susceptible de ser interpretada como una forma de disidencia que adquiriría inmediatamente un contenido político. Incluso el suicidio se consideraba “un ataque contra el partido”, un hecho políticamente execrable propio de personas deshonestas. Como meditaba Stalin en 1936: “Una persona llega al suicidio porque teme que todo salga a la luz y no quiere ser testigo de su propia deshonra [...]. Es uno de los últimos, más arteros y sencillos medios de dejar este mundo, de escupir una última vez sobre el partido, de traicionar al partido”<sup>13</sup>.

En *Envidia* (1927), Yuri Olesha dice por voz de su extraño personaje Iván Bábichev:

Sabemos que la tumba de un joven *komsomol* que se ha quitado la vida se adorna por turnos con coronas fúnebres y con las maldiciones de sus compañeros de lucha. El Hombre Nuevo dice: “El suicidio es un acto decadente”. Y el hombre del viejo mundo decía: “No tuvo más remedio que quitarse la vida para preservar su honor”<sup>14</sup>.

El propio Mayakovski escribía en *La chinche* (1929), la brillante sátira sobre el Estado soviético en la que al talento del poeta se unieron nada menos que el de Dmitri Shostakóvich, el de Vsévolod Meyerhold y el de Aleksandr Ródchenko, y que fue retirada de la escena de inmediato:

(Suena un disparo. Todos corren hacia la puerta.)  
—Muchacho: “¡Zoya Berezkina se ha pegado un tiro!”.  
(Todos se agolpan ante la puerta.)  
—“¡Bueno, cómo la van a poner en la célula del partido!”<sup>15</sup>.

En noviembre de 1937, Koltsov es reclamado desde Moscú para informar sobre la situación en España. Como cuenta su hermano Yefímov, allí lo esperaban “Stalin y cuatro de sus más cercanos”:

Las preguntas a Koltsov y sus detalladas respuestas se prolongaron más de tres horas. Por fin, la conversación terminó. Y entonces, me contaba Misha, Stalin comenzó a bromear. Se levantó, se llevó la mano al corazón e hizo una reverencia. “¿Cómo hay que llamarle en español?, ¿Migüel?” “Miguel, camarada Stalin”. contesté yo. “Bien, Don Miguel. Nosotros, los nobles españoles, le agradecemos de corazón su interesante informe. Hasta luego, Don Miguel. Adiós”. “Sirvo a la Unión Soviética, camarada Stalin”. Me dirigí a la puerta, pero entonces de nuevo me llamó y me preguntó de forma extraña: “¿Tiene usted revólver, camarada Koltsov?”. “Sí, camarada Stalin”, contesté sorprendido. “Pero, ¿no piensa suicidarse con él?” “Por supuesto que no”, aún más sorprendido contesté yo. “De ningún modo”. Mijaíl le comentó a su hermano: “Le molesto porque me considera demasiado listo”<sup>16</sup>.

En otoño de 1938, mientras Koltsov pasaba una velada en el Bolshói, Stalin le invitó a su palco y le dijo lo mucho que le gustaba su diario de la guerra de España y, a continuación, le invitó a presentar el libro que él mismo había dirigido: *Historia del Partido Bolchevique* (1938). Este encargo suponía, sin duda, una gran distinción para Koltsov, que acababa de ser nombrado miembro de la Academia de Ciencias. La tarde del 14 de diciembre Koltsov presentó el libro en la Unión de Escritores, donde su discurso fue recibido con entusiasmo. Esa misma noche, fue arrestado por agentes del NKVD en su despacho de *Pravda*. Tras casi catorce meses de interrogatorios y torturas, fue fusilado el 2 de febrero de 1940, acusado de trotskista, terrorista y agente de los servicios franceses, alemanes y americanos<sup>17</sup>; el mismo día que fusilaron a Meyerhold.

El libro de Hubert desapareció de la circulación. Entre tanto, el chico había estado trabajando de fresador en una fábrica y quería ingresar en una escuela profesional, para lo que le había pedido ayuda a Koltsov. El arresto de éste le perjudicó enormemente; incluso temió que a él le esperase la misma suerte. Desoyendo las advertencias de sus amigos y pensando que Koltsov estaba todavía con vida, Osten viajó a Moscú y fue a visitar a Hubert. El joven, que tenía entonces 18 años, se había casado. Su mujer no consintió que le abriera la puerta a Osten, al grito de “enemiga del pueblo, traidora”<sup>18</sup>. Hubert había firmado una declaración en la que renegaba públicamente tanto de Koltsov como de Osten. El 22 de junio de 1941, Osten fue arrestada en el Hotel Balchug y nunca más se supo de ella.

Por su condición de alemán, Hubert fue deportado a Telmana, al norte de Kazajistán, donde vivió en un campo de reclusión para extranjeros y trabajó como pastor, bibliotecario y operador de maquinaria. Se había vuelto a casar y tenía una hija. Fue arrestado y encarcelado dos veces: la primera en 1946, acusado de supuestas actividades ideológicas antisoviéticas, y la segunda por un supuesto robo y por sabotear unos depósitos de agua. Liberado en 1955, intentó conseguir que lo repatriaran a Alemania, alegando que quería volver a ver a su madre. Pero su “tío” Yefímov le convenció de que en una Alemania invadida y sumida en la histeria antisoviética, Hubert, el niño que se hizo voluntariamente

comunista, sería linchado. Le intentaron encontrar una casa en Moscú o en Crimea, pero Hubert murió al poco tiempo.

### **REÍRSE SERIAMENTE: LA ISLA PÚRPURA DE MIJAÍL BULGÁKOV**

En 1934, durante el I Congreso de Escritores Soviéticos, Koltsov abogó por la vigencia de la sátira como un arma política que todavía tenía utilidad. Se veía obligado a defenderse de las críticas que desde 1925 venía recibiendo el recurso público al humor, especialmente cuando se aplicaba a lo propio, es decir, a las carencias y defectos del Estado soviético. Prudentemente, Koltsov avanzó que este tipo de humor quizá fuera innecesario cuando se hubiera alcanzado la sociedad comunista por la que todos estaban trabajando. Se acabaría entonces el bromear sobre la escasez de alimentos, la precariedad de los apartamentos comunales, los neologismos soviéticos, los nuevos ricos surgidos a raíz de la Nueva Política Económica y, por encima de todo, sobre la inmensa burocracia que el Estado soviético arrastraba consigo. Se impondría entonces la risa sana. Panteleimon Románov, un nada desdeñable autor satírico, lo formuló más claramente en el mismo congreso:

Me gustaría expresar el deseo de que para cuando finalice el Primer Plan Quinquenal la sátira haya desaparecido en la Unión Soviética, dejando sólo una gran necesidad de buen humor, de alegre risa. [...] En la tierra de los Soviets se está creando un nuevo tipo de comedia, una comedia de héroes positivos, una comedia que no se mofe de sus héroes sino que los describa alegremente, enfatizando sus cualidades positivas<sup>19</sup>.

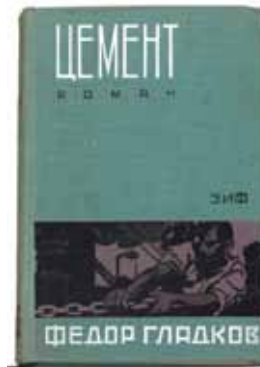
El héroe positivo estaba llamado a ser el imperativo del realismo socialista que, con Maksim Gorki como patrono y con el impulso del Congreso de Escritores, tendría que constituirse en la revolución cultural que acompañara los años de la gran modernización industrial. Katerina Clark, que ha desarrollado uno

Cat. 186 FIÓDOR GLADKOV  
Colección de obras.  
Volumen 2: *Cemento*  
(novela)

Cat. 190 VALENTÍN KATÁYEV  
*Tiempo adelante!*

de los análisis más lúcidos sobre la novela de aquel momento —el género por excelencia del realismo socialista—, plantea cómo la literatura de exaltación de las grandes obras de ingeniería de Stalin y la novela histórica de esos años no compartían unos procedimientos narrativos uniformes que se pudieran llamar “realistas”, sino que se trataba más bien de novelas cargadas de un enorme simbolismo, casi de parábolas. El requisito que las articulaba como grupo era el de acercarse al patrón maestro impuesto por novelas como *La madre* (1906) de Gorki. Quedaban descartados así los experimentos formales: las obras tenían que reflejar la *partinost* (línea del partido), caracterizada precisamente por su representación de una idealización. El héroe sería siempre un héroe positivo y emblema de la conciencia política, el guía para el resto de los personajes, y sobre todo para el lector, en el descubrimiento del verdadero mundo socialista, como en una especie de anagnórisis de la vida sin conciencia política a la vida de la conciencia, similar al desarrollo del marxismo al leninismo.

Quizás lo más importante para valorar la literatura de este periodo sea comprender, como apunta Clark, que la novela soviética desempeñaba un papel totalmente diferente al de la novela occidental del momento. La novela socialista fue un intento de crear una forma de literatura popular y, como la mayoría de esta literatura —policíaca, romántica—, era formulista y ritualista. Otras de sus características eran su carácter didáctico y su respeto constante a un canon. En este sentido, Clark la compara con los textos hagiográficos medievales. El canon lo constituyen novelas como la ya mencionada *La madre* de Gorki, *Chapáiev* (1923) de Dmitri Fúrmanov, *Cemento* (1925) de Fiódor Gladkov, *La inundación de hierro* (1924) de Aleksandr Serafimovich, *El Don apacible* (1928–1940) de Mijaíl Shólojov, *El camino del Calvario* (1921–1940) y *Pedro I* (1929–1934) de Alekséi Tolstói, *La joven guardia* (1945) de Aleksandr Fadéyev y *Así se templó el acero* (1936) de Nikolái Ostrovski. En esta línea se escribieron también *Hidrocentral* (1930–1931) de Marietta Shaginian, *El día segundo* (1934) de Iliá Erenburg y *La bahía de Kara Bogaz* (1932) de Konstantín Paustovski. *Tiempo adelante* (1932) de Valentín Katáyev es un retrato de la construcción de Magnitogorsk, una enorme planta metalúrgica contruida a base de terrible sacrificio humano y considerada uno de los grandes éxitos de los planes quinquenales.



Cat. 186



Cat. 190

¿Qué podía hacer en ese contexto un escritor como Mijaíl Bulgákov (1891–1940), que, al serle confiscados unos manuscritos, había confesado en la Lubianka ante la Dirección Política Unificada del Estado, la OGPU, que su pluma era irremediabilmente satírica, molestará a quien molestará, y que no pensaba escribir sobre los campesinos, porque no le gustaba el campo, ni sobre los proletarios porque no los entendía? Sólo podía intentar exiliarse.

En diciembre de 1928, el Teatro Kámerni de Moscú, dirigido por Aleksandr Taírov, estrenó *La isla púrpura* de Bulgákov, cuyo subtítulo ya era una declaración de intenciones: “Ensayo general de una comedia del camarada Julio Verne, traducida del francés al esópico por Mijaíl A. Bulgákov, presentada en el Teatro de Gennadi Panfilovich, con música, erupción de un volcán y marineros ingleses”. *La isla púrpura* es una sátira contra lo absurdo y lo banal de los procedimientos de control y censura de las obras de creación por parte de los comisarios del partido. Bulgákov era en ese momento el dramaturgo más relevante de la URSS: desde hacía varios años se venía representando en el teatro de Stanislavski su obra *Los días de los Turbín* (1926), que Stalin había visto quince veces, y *El apartamento de Zoika* (1926) llevaba casi tres años en escena. Pero todo cambiaría con *La isla púrpura*. La Asociación de Escritores Proletarios de Rusia (RAPP), que contaba con el respaldo de la prensa, no le daría respiro y la obra sólo estaría en escena tres meses. La sátira tenía los días contados en la URSS.

*La isla púrpura* es un juego de teatro dentro del teatro. La acción se inicia con el ensayo general de una nueva comedia, *La isla púrpura*, escrita por un tal Julio Verne, autor novel que ha bautizado sin ningún criterio lógico a sus personajes con los nombres de los protagonistas de su homónimo francés: Jacques Paganel, Passepartout, el capitán Hatteras, lord y lady Glenarvan... El ensayo debe efectuarse de inmediato, aunque ni el director ni los actores conocen la obra. La prisa responde a una inesperada noticia: el censor Savva Lukich, sin cuya autorización no podrá estrenarse la obra, se marcha de vacaciones y sólo dispone de ese mismo día para evaluarla. A pesar de no haber tenido tiempo de leer la obra, el director del teatro, Gennadi Panfilovich, le asegura por teléfono



Cat. 84 KUZMÁ NIKOLÁYEV  
*Trabajadores tendiendo  
la vía férrea en  
Magnitogorsk, 1930*



Cat. 84

al censor que es “ideológica hasta el tuétano. ¿Acaso cree que yo permitiría algo impropio en mi teatro?”<sup>20</sup>. A continuación, para asegurarse de que no habrá problemas, le pregunta al autor, Julio Verne, sobre qué trata la obra. Éste le explica que se trata de una alegoría, lo que provoca el siguiente comentario de Panfilovich: “Vaya, sólo me faltan las alegorías! ¡Ándese con cuidado! ¡Sava odia a muerte las alegorías! ¡Ya conozco yo las tales alegorías! ¡Por fuera son alegorías y por dentro son de un menchevismo galopante!”<sup>21</sup>.

La fuerza de la obra es excepcional; además del disparatado y esquemático argumento, que describe hasta qué punto la política transforma en caricatura la creación artística, es una reflexión sobre la complejidad de poner en pie una obra, sobre el trabajo con los actores y con la escena y sobre las circunstancias imprevistas. La obra que se va a representar tiene lugar en una isla imaginaria, donde los aborígenes rojos viven sojuzgados por unos árabes blancos. El rey de los blancos vende las espectaculares perlas que pescan los isleños a unos marinos alemanes a cambio de alcoholes y baratijas. Un grupo de ingleses llega a la isla y, olfateando una gran oportunidad comercial, persuaden al rey de que les ceda la exclusiva de las perlas. Al morir el rey tras la erupción de un volcán, sus próximos se disputan el trono. Como los aborígenes han descubierto la lucha de clases, estalla la revolución y el nuevo rey y sus cortesanos se exilian a Inglaterra, de donde regresan disgustados por el capitalismo salvaje imperante en ese país. Tras reconciliarse con los rojos, todos suman fuerzas para combatir a los ingleses, que pretenden colonizar la isla, pero que tienen que salir huyendo.

Y el epílogo es magistral: el comisario Sava dictamina que la obra es reaccionaria, ya que los marineros del barco inglés, que no dejan de ser proletarios, continúan oprimidos. De forma que el director y los actores deciden cambiar sobre la marcha el final de la obra:



Cat. 171

La tripulación del yate *Duncan*, al hacerse a la mar, se rebeló contra los capitalistas agresores. [...] Tras un terrible combate, la tripulación arrojó al mar a Paganel, a lady Glenarvan y al capitán Hatteras. Yo asumí el mando [el sirviente Passpartout]. Los marineros ingleses revolucionarios me piden que transmita al pueblo aborigen que a partir de hoy nadie atentará contra su libertad y su honor [...]. ¡Nosotros, hermanos, saludamos a los aborígenes!<sup>22</sup>.

Bulgákov dirigió varias cartas al Gobierno de la URSS, e incluso al propio Stalin. El 15 de abril de 1930, precisamente un día después de la muerte de Mayakovski, Stalin le llamó por teléfono. La famosa conversación parece una pieza más del repertorio de Bulgákov. Stalin era caprichoso en su trato con los escritores: no permitió que el autor de *El maestro y Margarita* se exiliase, pero tampoco lo fusiló, como haría con tantos otros—algo similar a lo que haría con Borís Pasternak, a quien también se molestó en llamar por teléfono en una ocasión y al que, al parecer, consideraba un iluminado que andaba siempre en las nubes—. La llamada de Stalin a Bulgákov era en respuesta a la tristísima y valiente carta de éste fechada el 28 de marzo de 1930<sup>23</sup>. En ella, Bulgákov denunciaba la “furia excesiva” con la que se atacaban unánimemente sus obras teatrales:

Tengo que declarar que la prensa de la URSS ESTÁ EN LO CIERTO [...].

Mi panfleto *La isla púrpura* me servirá como punto de partida en esta carta [...]. No voy a juzgar si mi obra es graciosa o no lo es, pero debo reconocer que en la obra se yergue una sombra maléfica, que no es otra que la de la Comisión General para el Repertorio. Es ésta la que crea esclavos, panegiristas y “lacayos” aterrorizados. Es ésta la que destruye el pensamiento creativo. Está llevando a la ruina al teatro soviético y acabará por aniquilarlo.

Pero cuando la prensa germana escribe que *La isla púrpura* es “el primer llamamiento que se hace en la URSS a favor de la libertad de prensa” [...] dice la verdad. Debo reconocerlo. Es mi deber como escritor luchar contra la censura, sea del tipo que sea y sea cual sea la autoridad que la detente, así como realizar los llamamientos que sean necesarios a favor de la libertad de prensa. Soy un entusiasta partidario de esta libertad y opino que un escritor que pretendiera demostrar que puede pasar sin ella se asemejaría a un pez que asegurara públicamente que puede pasar sin agua [...].

CUALQUIER ESCRITOR SATÍRICO EN LA URSS ATENTA CONTRA EL SISTEMA SOVIÉTICO.

Así, ¿cómo se imaginan que gente como yo puede tener cabida en la URSS? [...].

Ruego que tengan en cuenta que para mí la imposibilidad de escribir equivale a que me entierren vivo [...].

RUEGO AL GOBIERNO DE LA URSS QUE ME ORDENE ABANDONAR URGENTEMENTE SU TERRITORIO EN COMPAÑÍA DE MI ESPOSA, LIUBOV YEVGUÉNIEVNA BULGÁKOVA<sup>24</sup>.

El Museo Estatal del Teatro Bajrushin de Moscú guarda los expresivos dibujos de la escenografía y el vestuario que el artista Vadim Rindin<sup>25</sup> realizó para la representación de *La isla púrpura* en 1928: un divertido montaje con palmeras, volcán y loro en el que los aborígenes, con exóticos tocados, se mezclaban con sirvientas de blancas cofias y bailarinas con tutú y plumas <sup>Cats. 267 – 270</sup>. Afortunadamente, se conservan fotografías de la representación. La obra está muy bien construida, el trabajo de Rindin encaja a la perfección con el espíritu de Bulgákov, así como con el de Taírov, a quien este estreno también colocó en una difícil situación. El público debió de reírse y sí, señor Bulgákov, su obra tiene mucha gracia.



Cat. 267



Cat. 270

Cat. 267 VADIM RINDIN  
*Aborígen, 1928*

Cat. 270 VADIM RINDIN  
*Figura femenina, 1928*

Cat. 268 VADIM RINDIN  
*Bailarina, 1928*

Cat. 269 VADIM RINDIN  
*Camarera, 1928*

Diseños de vestuario  
para la comedia de Mijaíl  
Bulgákov *La isla púrpura*



Cat. 268



Cat. 269



<sup>1</sup> Véase Boris Yefimov, *Mijaíl Koltsov, kakim on byl: Sbornik vospominanii*, Moscú, Sovetski pisatel, 1965, p. 71.

<sup>2</sup> Nadezhda Mandelshtam, *Contra toda esperanza*, Madrid, Alianza, 1984, p. 107. Escritora y educadora, Nadezhda conoció al poeta Ósip Mandelshtam en 1919 y fue su esposa y compañera hasta el último arresto y la muerte de éste, en 1938. Además de *Contra toda esperanza*, escribió *Esperanza abandonada* en 1974 (Su nombre, Nadezhda, significa Esperanza en ruso).

<sup>3</sup> Véase Frank Westerman, *Ingenieros del alma*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, p. 49. La cita está tomada del discurso pronunciado por Stalin el 26 de octubre de 1932 en casa de Gorki, encuentro durante el que se formuló la doctrina del realismo socialista: "Nuestros tanques son inútiles cuando quienes los conducen son almas de barro. Por eso afirmo que la producción de almas es más importante que la producción de tanques. [...] Alguien acaba de afirmar que los escritores no deben permanecer inactivos, que deben conocer la vida de su país. La vida transforma al ser humano y vosotros tenéis que colaborar en la transformación de su alma. La producción de almas humanas es de suma importancia. ¡Y por eso alzo mi copa y brindo por vosotros, escritores, ingenieros del alma!".

<sup>4</sup> "Sólo una persona se comportaba de una manera casi obscena. Beria. Estaba extremadamente excitado. Su cara, ya de por sí repulsiva incluso en sus mejores momentos, transparentaba sus pasiones: ambición, crueldad, astucia y deseo insaciable de poder" (Svetlana Alliluyeva, *Twenty Letters to a Friend*, Londres, Hutchinson and Co., 1967, p. 15).

<sup>5</sup> Durante el funeral, al que acudió tal gentío que incluso hubo víctimas a causa de una avalancha, Viacheslav Mólotov, Lavrenti Beria y Nikita Jrushchov pronunciaron sendos discursos, antes de que el cadáver embalsamado de Stalin fuera depositado en el Mausoleo de Lenin junto a su predecesor. Poco tiempo después, durante el xx Congreso del PCUS, Jrushchov pronunció el famoso "discurso secreto", en el que denunciaba los crímenes de Stalin. Cinco años después el cadáver de Stalin fue exhumado y enterrado en la muralla del Kremlin.

<sup>6</sup> En enero de 1953, un grupo de prestigiosos médicos, en su mayoría judíos, supuestamente conspiró para matar a los líderes del Kremlin. En un contexto de propaganda antisemita, muchos de ellos fueron ejecutados o condenados al gulag. Tras la muerte de Stalin, los nuevos gobernantes declararon que las acusaciones se habían fabricado falsamente por intereses políticos. Para un relato detallado del episodio, véase Jonathan Brent y Vladimir P. Naumov, *The Doctors' Plot. Stalin's Last Crime*, Londres, John Murray, 2003.

<sup>7</sup> Político comunista búlgaro que, en 1937, se instaló en la URSS, donde llegó a ser miembro del Sóviet Supremo. Participó activamente en la Guerra Civil Española, donde colaboró en la creación de las Brigadas Internacionales. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial regresó a su país junto a las tropas soviéticas. Una vez instaurada la nueva república búlgara, presidió el nuevo Gobierno y dirigió la implantación del régimen comunista.

<sup>8</sup> Hermano de Mijaíl Koltsov —el apellido original de la familia era Fridliand—, fue el caricaturista propagandista más célebre de la URSS. A través de sus dibujos mordaces, publicados en *Pravda* y *Ogoniok*, entre otros muchos medios, ilustró las directrices del partido. Dependiendo del momento, su lápiz se cebó con unos y otros enemigos, desde Trotski hasta los protagonistas de los juicios espectáculo, pasando por los nazis y los capitalistas americanos durante la Guerra Fría. Tras la ejecución de su hermano, Stalin no lo mandó represaliar, como solía hacer con los familiares de los enemigos del pueblo, y tras unos meses de desconcierto Yefimov regresó a su trabajo en *Pravda*.

<sup>9</sup> Paul Preston, *Idealistas bajo las balas: corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate, 2007, pp. 203-254.

<sup>10</sup> Ernest Hemingway, *Por quien doblan las campanas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1978, p. 272.

<sup>11</sup> Paul Preston, op. cit. (nota 9), p. 205.

<sup>12</sup> Véase *Mayakovsky: Twenty Years of Work*, cat. exp., Oxford, Museum of Modern Art, 1982, p. 90.

<sup>13</sup> Véase John Arch Getty y Oleg V. Naumov, *La lógica del terror. Stalin y la autodestrucción de los bolcheviques, 1932-1939*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 107.

<sup>14</sup> Yuri Olesha, *Envidia*, Barcelona, Acantilado, 2009, p. 120.

<sup>15</sup> Vladímir Mayakovski, *La chinche*, Vigo, Maldoror, 2009, p. 30.

<sup>16</sup> Boris Yefimov, op. cit. (nota 1), p. 66. Véase también Vitali Shentalinski, *Denuncia contra Sócrates. Nuevos descubrimientos en los archivos literarios de la KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 442-443.

<sup>17</sup> Véase Vitali Shentalinski, op. cit. (nota 16), p. 443. Según documentos a los que se ha tenido acceso recientemente, André Marty, la máxima autoridad de las Brigadas Internacionales, a quien Koltsov había ninguneado y provocado en alguna ocasión en España, le devolvió el envite escribiendo una carta personal a Stalin en la que acusaba a Koltsov —que nunca logró liberarse enteramente de su pasado trotskista— y a su constante compañero de viaje, André Malraux, de tener relaciones con la organización trotskista POUM. Asimismo, acusaba a María Osten de ser un agente secreto de los servicios de inteligencia alemanes.

<sup>18</sup> Véase Boris Karázhev, *Gúbert v strané chudés*, documental cinematográfico, Moscú, Production Center "Dialog", 2009.

<sup>19</sup> Véase Ben Lewis, *Hamer and Tickle: A History of Communism Told through Communist Jokes*, London, Phoenix, 2008, p. 43.

<sup>20</sup> Mijaíl Bulgákov, *La isla púrpura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999, p. 159.

<sup>21</sup> Ibídem, p. 160.

<sup>22</sup> Ibídem, pp. 253-254.

<sup>23</sup> Génriij Yágoda, el responsable máximo de la OGPU, que mantuvo una estrecha relación con Gorki y con otros escritores, a los que controlaba de cerca, la dejó subrayada en los archivos de la Lubiánka.

<sup>24</sup> Véase Vitali Shentalinski, *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, que analiza el expediente de Bulgákov en el capítulo "Bajo la férula" (pp. 147-177). Véase también, en el presente catálogo, el texto de Vitali Shentalinski "El maestro y el *Vozhd*. La reserva 'Comunismo Universal'".

<sup>25</sup> Vadim Rindin fue un pintor que trabajó para el cine y el teatro. Estudió en los Svomas de Vorónez y en los Vjutemas moscovitas entre 1922 y 1924. Desde 1925, y hasta 1934, trabajó en el Teatro Kámerni de Moscú —a partir de 1931 como director de escena—, donde, entre otras obras, participó en *Conspiración de iguales* de Mijaíl Levidov (1927), *La isla púrpura* de Bulgákov, *La sonata patética* de Mikola Kulish (1931) y *Tragedia optimista* de Vitali Vishnevski (1933).

## Y LA PICARESCA SOVIÉTICA

El escritor Iliá Ilf (1897-1937) llegó en 1925 a Moscú, donde, gracias a la feliz intermediación de Valentín Katáyev, conoció al hermano de éste, Yevgueni Petrov (seudónimo de Yevgueni Katáyev, 1903-1942), con quien entabló una amistad y una colaboración literaria que duraría el resto de su vida.

Los dos procedían de familias judías de Odesa y ambos colaboraron en las revistas satíricas moscovitas de la época. Juntos escribieron su obra de mayor éxito, *Las doce sillas*, novela publicada originalmente por entregas en el periódico *30 dnei* y posteriormente, como libro, en una edición ligeramente reducida, en 1928.

La obra, que tuvo un éxito inmediato —como lo demuestra el hecho de que en 1931 ya se hubieran publicado cinco ediciones—, es una novela picaresca en la que dos grupos rivales van en busca de un tesoro. En los primeros días de la revolución, temiendo que le requisen sus joyas, una noble anciana, madame Petujova, las cose al asiento de una de las doce sillas de su comedor; un buen día las autoridades expropián el mobiliario del piso y las sillas se dispersan. En su lecho de muerte, la anciana le cuenta la historia a su yerno, Ippolit Vorobiánov, un mariscal zarista convertido muy a su disgusto en modesto funcionario. Vorobiánov traba amistad

con Óstap Béndér, un cínico e ingenioso buscavidas, y juntos corren una serie de aventuras a lo largo y ancho del país en busca de la silla correcta. Por su parte, tras conocer la historia, el confesor de Petujova, el padre Fíodor, organiza su propia expedición. La trama les sirve a los autores para presentar diferentes ambientes y tipos de la época y para narrar humorísticamente las contradicciones y los aspectos más risibles de la vida soviética. La novela finaliza con el asesinato de Béndér y con la revelación de que las joyas ya habían sido encontradas y que con lo obtenido por ellas se había construido un club de trabajadores.

Tres años más tarde, en 1931, Ilf y Petrov publicaron, de nuevo por entregas, *El becerro de oro*, una novela en la que un resucitado Béndér que añora el capitalismo planea marcharse a Río de Janeiro, pero no sin hacerse antes con un gran botín. No piensa quedarse a colaborar en la construcción del socialismo. Convertido en detective aficionado, lidera una banda de niños hambones en busca de millonarios corruptos a los que robar. Consigue apoderarse de una fortuna amasada fraudulentamente por el capo de una mafia local, pero cuando está a punto de salir del país lo pierde todo. Casi todo, pues conserva una joya, un becerro de oro, metáfora de que el dinero no tiene po-

der en un Estado socialista. Aunque los encuentros con personajes y las variopintas situaciones que se suceden son tan divertidos como las narradas en *Las doce sillas*, la sátira era necesariamente más comprometida desde un punto de vista político.

Pues los tiempos han cambiado desde la publicación de la anterior novela: la Nueva Política Económica, la NEP, ha sido reemplazada por el Primer Plan Quinquenal y el pueblo trabaja bajo una enorme presión en la frenética construcción del “socialismo en un solo país”. Béndér también ha cambiado desde la aventura de *Las doce sillas*: ahora es un justiciero que desenmascara tanto a los aprovechados del sistema, personalizados en el ejército de burócratas y de empleados filisteos, como a todos aquellos que demuestran comportamientos hipócritas y deshonestos.

Ilf y Petrov no eran escritores antisoviéticos, eran escritores satíricos que encontraron en el absurdo generado por las contradicciones del momento histórico una fuente inagotable de historias ejemplares. En la “Nota de los autores” de *El becerro de oro* describen, en muy pocas palabras y usando el recurso de supuestas preguntas planteadas por un ciudadano, cómo ha cambiado la situación entre 1928 y 1931. Si antes solían preguntarles “¿cómo es eso de escribir a

medias?”, ahora las preguntas eran de una naturaleza muy diferente:

—Díganme —nos preguntó cierto severo ciudadano, de esos que reconocieron el poder soviético después de Inglaterra y un poco antes de Grecia—, díganme, ¿por qué escriben ustedes sobre cosas graciosas? ¿Qué burlas son éstas en un periodo de reconstrucción? ¿Qué les pasa, es que se han vuelto locos?

Después de eso, todo enfadado, estuvo un buen rato intentando convencernos de que ahora la risa es perjudicial.

—¡Reírse es un pecado! —decía—. ¡Sí, no hay que reírse! ¡Y no hay que sonreír! Cuando veo esta nueva vida, estos cambios, no tengo ganas de sonreír, ¡tengo ganas de rezar!

Y los autores se justifican:

—Pero si nosotros no nos limitamos a reírnos —replicábamos—. Nuestra finalidad es precisamente la sátira de aquellas personas que no comprenden el periodo de reconstrucción!



Cat. 176



Cat. 188



Cat. 218



Cat. 172

Cat. 176 –  
Iliá Ilf y Yevgueni Petrov  
en una avenida, década de  
1930

Cat. 172 –  
Yevgueni Petrov en su  
despacho de Moscú, 1929

Cat. 188 ILÍÁ ILF  
y YEVGUENI PETROV  
*Las doce sillas* (extracto  
de la novela), 1929

Cat. 218 ILÍÁ ILF  
y YEVGUENI PETROV  
*La sutil diplomacia*,  
década de 1920  
Manuscrito con dibujos  
de Yevgueni Petrov en los  
márgenes

Cat. 189 ILÍÁ ILF  
y YEVGUENI PETROV  
*Las doce sillas*, 1933



Cat. 189

Desde luego, eran malos tiempos para el sentido del humor. Esta carta dirigida por Aleksandr Fadéyev a los autores es sumamente elocuente al respecto:

Queridos Camaradas Ilf y Petrov: Disculpádmeme por haber tardado terriblemente con vuestro manuscrito. Pero durante los últimos meses la ausencia de Averbaj y Kirshon me han tenido extraordinariamente ocupado.

Que la novela es inteligente y que tenéis talento ya lo sabéis vosotros. Pero a pesar de todo vuestra sátira es superficial. Y las cosas contra las que estáis disparando son las más características de una parte muy importante de nuestro periodo formativo. Las aventuras de Óstap en la forma y contenido que les dais son prácticamente inimaginables hoy en día. Y el pequeño burgués es más peligroso de lo que pueda parecer a primera vista. Desde este punto de vista la novela está *passé*. Otra es que el personaje más atractivo de la novela es Óstap Béndér. Y es un hijo de puta. Naturalmente, por todas estas razones la Glavlit no está de acuerdo con la publicación del libro.

Fadéyev, 19 de noviembre de 1932<sup>2</sup>

Fadéyev se refería, naturalmente, a *El becerro de oro*. La novela no pasaba los filtros oficiales de los órganos de censura de la Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales, por lo que su publicación parecía improbable. No obstante, en 1933, Maksim Gorki, presidente de la recién creada Unión de Escritores —único órgano de representación de los autores—, intervino personalmente. Así, la publicación de la novela fue posible, en parte, gracias al decreto de supresión de todas las asociaciones literarias promulgado un año antes, pues el principal enemigo de los llamados “compañeros de viaje”, entre los que se contaban Ilf, Petrov, Mijaíl Zóshchenko y Borís Pilniak, entre otros, era la Asociación de Escritores Proletarios de Rusia (RAPP), que hasta entonces había ostentado un poder decisivo.

Ilf y Petrov nunca firmaron denuncias y consiguieron no perder la dignidad. En 1933, cuando Gorki puso en marcha el famoso proyecto del libro sobre el Bielomorkanal, una nutrida brigada de escritores acudió al lugar y se prestó

Cat. 174 –  
Alekséi Fadéyev, 1933

Cat. 183 ALEKSANDR FADÉYEV  
*La derrota*

Cat. 235 –  
*Tintero perteneciente a Aleksandr Fadéyev, década de 1940*



Cat. 174

Por amor o por fuerza, el escritor Aleksandr Fadéyev colaboró en la represión estalinista contra los escritores a través de su cargo de censor, denunciando a algunos y difamando a otros a instancias de las autoridades. Fue presidente de la Unión de Escritores desde 1938 hasta 1944 y se suicidó en 1956



Cat. 183



Cat. 235

El tintero, que representa el Kremlin, se encontraba únicamente en los escritorios de los integrantes del régimen o de figuras muy cercanas a él



a exaltar esta primera gran obra de ingeniería estalinista, que le costó la vida a muchos de los prisioneros del gulag que trabajaban en régimen de esclavitud. Ilf y Petrov estuvieron entre los escritores “invitados”, pero tras el viaje no contribuyeron con ningún relato al panegírico. Al contrario, se retiraron discretamente del proyecto, aunque tuvieron que manifestarse públicamente a favor de la iniciativa.

Pocos años después, Ilf y Petrov emprendieron un viaje juntos, primero a Europa y más tarde, en octubre de 1935, a Estados Unidos, país que recorrieron en un Ford durante tres meses y medio como corresponsales del diario *Pravda*. Allí conocieron, entre otros, a Ernest Hemingway, a Upton Sinclair y a John Dos Passos. A partir de las crónicas del viaje y de las notas y materiales acumulados durante el mismo escribieron el libro *La América de una planta*<sup>3</sup> (1937). No se sabe con exactitud cuál fue el encargo oficial que recibieron los autores al emprender esta aventura, pero el libro que resultó de ella no es la sátira del sistema capitalista americano que algunos esperaban, sino una descripción humorística, matizada y nada superficial de sus impresiones de viaje.

Ilf y Petrov también colaboraron en la escritura de relatos breves y follet-

nes para *Pravda* y para algunas revistas humorísticas, para los que utilizaron diversos seudónimos, incluido el de Fiódor Tolstoyevski. Uno de sus relatos más célebres es *Cómo se creó Robinson* (1933), donde narran la imposibilidad de concebir un Robinson soviético debido a las imposiciones de la corrección política: Robinson no podría estar solo en su isla, sino que tendría que vivir allí rodeado de burócratas. Otras obras destacadas son *Invitados maravillosos* (1935) y *Tonya* (1937). Aunque el objeto de estas sátiras seguía siendo la vulgaridad, la mezquindad, la codicia y la hostilidad a los verdaderos ideales del Estado soviético, progresivamente, estas críticas se fueron haciendo más explícitas y menos ambiguas.

En 1934, los autores colaboraron con Katáyev en la comedia *La novicia rica*, que fue censurada y nunca llegó a estrenarse, y en el guión de la famosa película *Circus*, de Grigori Aleksandrov, aunque durante su realización se introdujeron tantos cambios en el guión que los autores no lo firmaron.

Ilf murió prematuramente de tuberculosis en 1937. Dos años después, Petrov publicó el *Diario de notas* de su amigo, que Ilf había escrito, ya enfermo y desilusionado, durante los dos últimos años de su vida, con un magnífico

prólogo. Posteriormente, Petrov siguió trabajando como periodista, como editor del semanario *Ogoniok* y como corresponsal de guerra. En 1942, durante la Segunda Guerra Mundial, murió en un accidente de aviación en Sebastopol.

*Las doce sillas* y *El becerro de oro* dejaron de reeditarse entre 1939 y 1956, por considerarse “ideológicamente perniciosas”, pero la fama alcanzada por el personaje de Óstap Bénder fue tal que la expresión “ser un Óstap Bénder” pasó a utilizarse popularmente como sinónimo de ser un “cantamañanas”, y muchas de las ocurrencias del personaje pasaron a formar parte del habla común.

<sup>3</sup> El título señala la idea de que la América que han conocido, en contra de lo que dicta el tópico, no se reduce a los rascacielos neoyorquinos, sino que, en realidad, las viviendas de casi todo el país son casas unifamiliares. Con el título *Fotografías americanas*, los autores publicaron en *Ogoniok* las instantáneas que realizaron durante su viaje. Más tarde, éstas se reunieron en forma de libro con un prólogo elogioso de Aleksandr Ródchenko.

<sup>2</sup> Véase Alice Nakhimovsky, “Death and Delusion”, en Katherine Bliss Eaton (ed.), *Enemies of the People: The Destruction of Soviet Literary, Theater and Film Arts in the 1930s*, Evanston, Northwestern University Press, 2002, p. 212.

<sup>1</sup> Iliá Ilf y Yevgueni Petrov, *El becerro de oro*, Barcelona, El Acantilado, 2002, p. 9.

---

MIJAÍL ZÓSHCHENKO.

---

EL HUMOR TIENE LOS DÍAS CONTADOS

---

Mijaíl Zóshchenko (1895-1958) escribió centenares de cuentos satíricos que —en la tradición del *skaz* o relato coloquial ruso— describen las situaciones cómicas que la implantación del comunismo trajo consigo. Sus relatos dan expresión al desconcierto del ciudadano de a pie en su lucha cotidiana por sobrevivir durante las décadas de 1920 y 1930: la escasez de vivienda, la corrupción, el pillaje, el nuevo e impenetrable lenguaje ideológico del Estado soviético... Zóshchenko vivió la mayor parte de su vida en Leningrado, donde, junto a Nikolái Tíjonov, Víktor Shklovski, Vsévolod Ivanov, Elizaveta Polonskaya, Lev Lunts, Vladímir Pozner, Nikolái Nikitin y Konstantín Fedin, entre otros, formó parte del grupo de la hermandad de los Serapión, fundada en 1921 por autores que defendían la libertad creativa y la maestría formal. Aunque pudo trabajar con libertad en la década de 1920, durante la que llegó a ser enormemente popular, sus relatos nunca encajaron con la actitud idealista y positiva de los planes quinquenales. En agosto de 1946 fue expulsado de la Unión de Escritores junto a Anna Ajmátova.

---

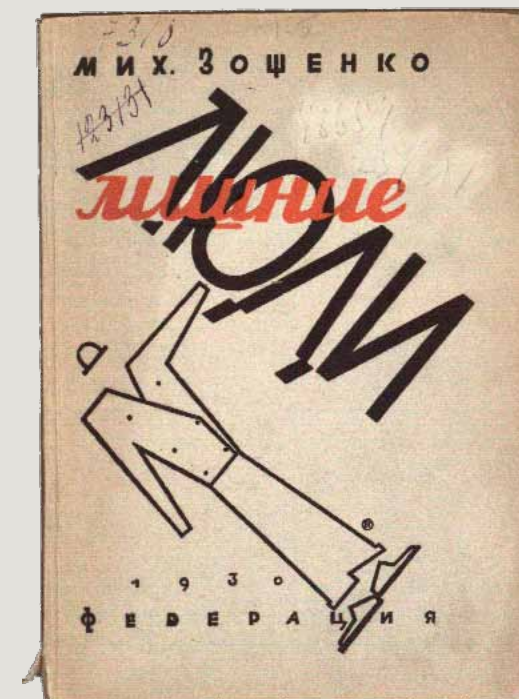
Rosa Ferré

---

Poco tiempo después, Andréi Zhdánov le tachaba de parásito en un durísimo discurso, acusándole de ser un escritor sin convicciones políticas cuyo cinismo corrompía a la sociedad. Poco apreciado por Stalin, su relato *Las aventuras de un mono* —publicado en la revista *Zvezda* en 1946—, en el que un mono es reeducado como un ciudadano soviético, probablemente fuera la gota que colmó la paciencia del líder. Reducido al ostracismo y deprimido, Zóshchenko se vio obligado a trabajar como traductor y zapatero y nunca volvió a publicar obra propia.



Cat. 177



Cat. 211

---

Cat. 177 —  
Mijaíl Zóshchenko, década  
de 1930

Cat. 211 MIJAÍL ZÓSHCHENKO  
Gente superflua

En agosto de 1933, una brigada de 120 escritores viajó al norte del país para conocer las obras del Belomorkanal, una iniciativa promovida por Génriij Yágoda, jefe del OGPU, para construir una vía de navegación de 227 kilómetros, excavados en granito, entre el mar Blanco y el Báltico. El proyecto, realizado a una velocidad frenética —en veinte meses, repartidos entre 1931 y 1933— y prácticamente de forma manual por 126.000 presos, los llamados “canalarmistas”, se publicitó en la prensa como una de las primeras grandes obras de ingeniería de Stalin —aunque el resultado de la obra decepcionó al *Vozhd*— y como el primer gran experimento soviético de *perekovka*, o reeducación de los presos a través de trabajos forzados. La obra le costó la vida a miles —se habla de al menos 11.000 muertos— de canalarmistas, presos políticos, comunes y *kulaks* ya fuera por desnutrición, por agotamiento o por el frío polar en invierno y el calor y las plagas de mosquitos en verano. Aunque el canal es estrecho, poco profundo y tiene poco tráfico, todavía permanece en uso.

El libro *Belomor*, redactado finalmente por 32 escritores, es un panegírico sobre la labor del OGPU en la reeducación productiva de elementos subversivos y delincuentes para la construcción del nuevo Estado soviético. Entre sus autores se encuentran Leopold

Averbaj, Mijaíl Zóshchenko, Valentín Katáyev, Nikolái Tíjonov, Borís Lapin, Lev Slavin, Vsévolod Ivanov, Nikolái Dmitriev, Vera Inber, Alekséi Tolstói, Víktor Shklovski y Dmitri Mirski; aunque no todos por voluntad propia. El libro, que consta de quince capítulos, es la primera obra literaria soviética colectiva, en la línea de las tesis de Gorki —director del proyecto, aunque no viajara junto al resto de escritores al Belomorkanal— sobre el trabajo de los escritores en brigadas. A excepción del prólogo de Gorki, “La verdad del socialismo”, de su epílogo o conclusión, “La primera experiencia”, y del relato de Zóshchenko, “Historia de una reeducación”, los ensayos fueron escritos colectivamente por grupos de entre tres y siete escritores e incluyen títulos tan elocuentes como “El país y sus enemigos”, “Acabando con el enemigo de clase”, “Los prisioneros”, “La gente cambia de profesión”, “Los chekistas” o “En nombre de Stalin”. El libro fue escrito y publicado bajo el control de la OGPU en cinco meses. La primera edición, que incluye un medallón metálico con el perfil de Stalin, consta de 4.000 ejemplares, que fueron obsequiados a los delegados

Cat. 187 MAKSIM GORKI,  
LEOPOLD AVERBAJ y  
SEMIÓN FIRIN (eds.)

*Belomor, historia de la construcción del canal “I. V. Stalin” entre el mar Blanco y el mar Báltico, enero de 1934*

del XVII Congreso del Partido en enero de 1934. Seis semanas después se imprimieron otras 45.000 copias y, al poco tiempo, 150.000 más, esta vez ya sin medallón. En 1934 se publicaron otros 80.000 ejemplares, de formato más pequeño, y, en 1935, 30.000 ejemplares más.



Cat. 187



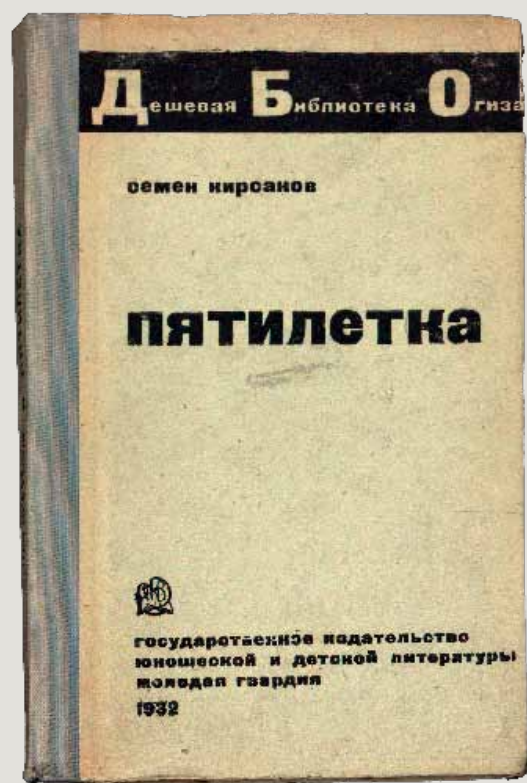
Para información detallada sobre el tema, véase Cynthia A. Ruder, *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal*, Gainesville, Florida, University Press of Florida, 1998. En su obra, Ruder reconstruye las implicaciones sociales, políticas y culturales del proyecto, que sería el primero en institucionalizar la filosofía de la *perekovka*: la idea de que se podía transformar a un disidente o malhechor en un ciudadano soviético a través de los trabajos forzados y la reeducación ideológica. El Belomor funciona como un microcosmos que representa la vida y las tensiones en la literatura de la Rusia soviética





ALEKSANDR RÓDCHENKO  
Construcción del canal  
entre el mar Blanco y  
el mar Báltico, 1933  
Fotomontajes y fotografías  
de Aleksandr Ródchenko  
para la cubierta e inter-  
iores del n.º 12 de *USSR  
im Bau* (edición alemana de  
la revista *URSS en cons-  
trucción*), Gosizdat, Moscú  
Colección particular





Cat. 191

Cat. 191 SEMIÓN KIRSÁNOV  
*Plan quinquenal, 1932*  
(Incluye Mapa de la construcción del socialismo de Aleksandr Ródchenko)



Pero, ¿dónde está la libertad?  
Lejos, en el futuro, más allá  
de las montañas del trabajo, más  
allá de las nuevas tumbas de los  
muertos.

*Una novela técnica* (1931)<sup>1</sup>

La frase final de *Una novela técnica* contiene varias de las preocupaciones fundamentales de Andréi Platónov (1899-1951): la libertad, el futuro, el trabajo y la muerte. La creación de Platónov está permanentemente asentada sobre estos cuatro pilares. Son las cuatro patas que sustentan su obra, su imaginario, su esperanza, su desesperación. Platónov utiliza estos cuatro fundamentos para ejercer su particular revolución pero, al mismo tiempo, se sirve de sus respectivos antagonistas, a saber, la represión, la historia, la miseria y la vida. Por el mero principio del equilibrio de fuerzas, dichos antagonistas actúan como cables tensores: en cuanto el autor asienta una obra sobre la base de sus pilares, los tensores inmediatamente la empujan, la levantan, la alejan del punto de partida y le dan una tonalidad inesperada y acertadamente extemporánea. Este juego de tensiones es lo que convierte la obra de Platónov en una de las más originales de la literatura rusa del siglo xx.

El canto nocturno de los tubos  
aerodinámicos en todas las ciuda-  
des importantes del mundo: ésta  
es la melodía del tiempo, de la  
historia.

*Cuaderno de notas* (1933)



Cat. 178

---

Cat. 178 –  
Andréi Platónov, invierno  
de 1940-1941

Nacido en Vorónezh en 1899, e ingeniero electrotécnico de formación, Platónov participó en la guerra civil rusa como corresponsal en el frente para varios periódicos rojos. Durante los últimos meses de la guerra fue ayudante de maquinista en un tren militar. La cruel sequía de 1921 le impresionó de tal forma que, entre 1922 y 1926, ejerció como *meliorátor*, es decir, como ingeniero especializado en la gestión agraria, en la mejora de los cultivos, del riego y de la electrificación, compaginando esta actividad con la redacción de artículos técnicos y la poesía. Platónov creía en la revolución, estaba convencido de su importancia, de su absoluta necesidad.

Enfrentado a la pesada burocracia estatal, que ya despuntaba como un verdadero sedante para el gigante soviético, y ajeno a la apisonadora ideológica de los órganos del partido, Platónov quiso trabajar en favor de la revolución de una forma más bien independiente. Fue así como se condenó a la soledad y a la frustración, como se colocó en la paradójica situación de quien, sabiéndose revolucionario, terminó siendo acusado de todo lo contrario por obcecados árbitros de una realidad ficcionada, absolutamente manipulada y adaptada a las exigencias de una clase dominante que tenía que generar y mantener un espejismo constante.

Cuando todo sea complicado, denso e incomprensible, entonces habrá trabajo para el pensamiento honesto, y los elementos extraños no podrán penetrar por las grietas de la complejidad.

*Chevengur* (1929)

En su estrategia personal por la mejora, por el avance revolucionario, Platónov abrazó ideas que, por momentos, se acercaban a las de los futuristas que poblaron el paisaje de la literatura rusa tras la revolución. Sin embargo, el temor al estancamiento que podía suponer integrarse en una corriente específica hizo que el autor rehuyera dogmas y manifiestos y, como él mismo afirmó, que siguiera su propia corriente.

Ávido lector de todo tipo de literatura, ya fuera ficción, ciencia, técnica o poesía, Platónov elaboró un discurso propio en el que se solapan medio y mensaje, en el que el qué y el cómo son una misma entidad, casi intercambiable. Su estilo, su lengua, su filosofía y su obra forman un todo indisoluble y, a veces, aparentemente insondable.

No hay que escribir con talento, sino con *humanidad*: con el sentido directo de la vida.

*Cuaderno de notas (1931-1932)*

En el camino hacia su revolución personal, Platónov inventó una lengua rusa propia. El escritor consideraba imposible que un pueblo que utilizara una lengua del pasado pudiera avanzar hacia una sociedad socialista, por lo que estimaba imprescindible modificar el código lingüístico y crear una lengua rusa adaptada a la nueva realidad. Sobre la base de un léxico cargado de elementos populares y dialectales, tradicionalmente apartados de la lengua literaria, Platónov creó un sistema lingüístico que asombra al lector por su enorme expresividad. Lejos de los clichés decimonónicos y de la prosa altisonante de reminiscencias eclesiásticas de los clásicos rusos y de muchos de sus coetáneos, Platónov parece emprender algo que va más allá del acto literario.

En determinados fragmentos, la prosa del autor da la impresión de transmitir imágenes y sensaciones de su inconsciente. Si el lector intenta comprender el valor literal de lo que Platónov dice, si intenta analizar su contenido como si de un texto literario más se tratara, es más que probable que se sienta obligado a desistir y que considere su objetivo poco menos que imposible. Sin embargo,

si hace una lectura relajada, casi automática del texto, si lo lee como si lo mirara, es probable que su mente llegue a recoger el valor profundo de la creación del autor. Contra todo pronóstico, la lectura de Platónov exige un grado considerable de relajación mental. No hace falta mantener la atención: el juego de tensiones está incluido en la lectura.

¡Querido camarada y amigo Sasha!  
El comunismo está aquí, y viceversa. Tendrías que acudir enseguida. Aquí sólo trabaja el sol en verano; la gente se dedica únicamente a la amistad sin amor. Las mujeres intentan conseguir chales donde sea, aunque resultan agradables y, por tanto, claramente peligrosas. Tu hermano o pariente no me cae muy simpático. A propósito, vivo como un sujeto, pero solamente pienso en mí, porque no me respetan en absoluto. No hay acontecimientos, dicen que es ciencia e historia, pero no se sabe. Con respeto revolucionario, Kopionkin. Ven por amor al ideal común.

*Chevengur (1929)*

Los personajes de la revolución “platonoviana” se expresan con torpeza, utilizan un vocabulario que desconocen y lo hacen de una forma imprecisa y exageradamente desvergonzada. Y es precisamente por este motivo por lo que resultan tan transparentes; es concretamente esta imprecisión constante la que los hace tan comprensibles. La complicación per se: he aquí el motor de la revolución lingüística de Platónov. La lengua del autor no es monolítica; más bien goza de cualidades como la flexibilidad, la adaptabilidad, la capacidad de regeneración... La lengua rusa de Platónov es una fina epidermis: sensible a los más ínfimos estímulos, absorbe y expulsa a partes iguales y, además, es lisa y rugosa, pálida y morena, suave y áspera.

En el pueblo, la viejecita se bajó de mis brazos al pasar al lado de una isba. Me despedí de ella besándola en la mejilla y decidí dedicarle mi vida, porque en la juventud siempre nos parece que queda mucha vida y que nos va a alcanzar para todas las viejas.

*La patria de la electricidad (1939)*

Y del mismo modo que subvierte un orden establecido en el lenguaje, Platónov intenta extender su particular cruzada a sus personajes. Como sacados de una parada de caballeros andantes venidos a menos, los (anti)héroes de Platónov recorren grandes distancias, cruzan estepas infinitas, padecen hambre, dolor, penurias, y siempre a causa de un impreciso ideal revolucionario. En su odisea quijotesca coinciden con otros de su misma condición, pero en su camino se encuentran también con los más desdichados, los olvidados, los desgraciados, los marginados de la revolución.

El retrato que hace Platónov de las condiciones miserables en las que viven los campesinos de la Rusia esteparia de los años posteriores a la revolución y la guerra civil es uno de los más escalofriantes y crueles testimonios que se han escrito. El autor presencié en primera persona las atrocidades de la guerra. Esta experiencia traumática le dejó como herencia un sentimiento de inmensa misericordia hacia las víctimas de la injusticia, hacia los más desfavorecidos. Al mismo tiempo, le dio la capacidad de retratar el horror y la tragedia de una forma profunda y conmovedora, de una forma que nace de la conmiseración, sin tener que recurrir a la compasión explícita.

Ninguno de los campanarios de Chevengur tocaba, se escuchaba solamente la agitación de la población bajo el sol callado de las llanuras de labranza. Al mismo tiempo, en la ciudad se movían las casas: seguramente las arrastraba gente que no se divisaba desde el lugar en el que se encontraba Alekséi Alekséyevich. De repente, ante sus ojos se inclinó un jardín y se marchó lejos, armoniosamente: lo trasladaban también, con sus raíces, a un lugar mejor.

*Chevengur (1929)*

Capaz de crear las más turbadoras imágenes del oprobio de la guerra, Platónov es también un magnífico narrador de la poesía de la cotidianidad. Su lírica prosaica es ligera y diáfana, sorprendente por su sencillez, ocurrente por su temática, poética por naturaleza. El autor tiene la virtud de imaginar, de adivinar el complemento ideal para cada imagen. Es capaz de sugerir, de incorporar elementos fantásticos a la narración con una naturalidad pasmosa. Platónov es un maestro, un mago de la manipulación poética. Puede convertir una réplica cualquiera en la sátira más despiadada, una imagen cotidiana en un paisaje onírico, un detalle insignificante en una larga digresión. El escritor aplica igualmente su rebelión particular a los recursos

estilísticos: hace trizas la tradición e incorpora toda suerte de elementos para elaborar escenas de una extraña e hipnótica fuerza.

Sartorius vio que el mundo estaba hecho básicamente de una materia desgraciada a la que era casi imposible amar, pero que había que comprender.

*Feliz Moscú (1935)*

Esta materia que compone el mundo es la realidad, la acción diaria, el presente. Platónov sabe que los protagonistas de la vida cotidiana están obligados a comprenderla, aunque no les resulte atractiva, aunque se desarrolle de una forma desagradable y complicada.

Con respecto a su prosa, la sensación puede llegar a ser parecida: da la impresión de que las novelas y los relatos de Platónov son “imposibles de amar”, pero que comprenderlos, en un sentido amplio, es más que necesario. Su narrativa es un prisma que convierte la realidad soviética de la posguerra, esa “materia desgraciada”, en algo que podemos captar de forma inconsciente, casi mágica.

---

Cat. 150 DMITRI MOOR  
*¡Ayuda!*, 1921



Cat. 150



Chiklín entró en la fragua con Nastia en brazos. Yeliséi se quedó esperando fuera. El herrero mecía el aire del fogón con la mancha y un oso golpeaba humanamente con un martillo contra el yunque una barra de hierro al rojo vivo. [...] El oso dejó de martillar, se apartó y, sediento, se bebió medio cubo de agua. Después secó su cara de proletario fatigado, escupió en su garra y volvió al trabajo de martillador.

*La excavación (1930)*

La obra de Platónov es uno de los tesoros que los piratas del KGB decidieron esconder. Cuesta hacerse cargo de la extraordinaria importancia que las autoridades soviéticas atribuían a las ficciones literarias hostiles, desafectas o sencillamente no entusiastas. ¿Cuál es el inmenso peligro que representaban para el Estado las creaciones de este y de otros autores? Es posible que el estilo de Platónov superase con creces la capacidad de los censores. Quizás alguien decidió que aquellas obras debieran ver la luz en un futuro más bien lejano, que el lector aún no estaba preparado para ellas. Quizá la incompreensión total del mensaje literario fuese la mayor amenaza que podía percibir un Estado imbécil. Sea como fuere, el hecho es que Platónov apenas publicó en vida. Tan solo algún cuento infantil, algún relato suelto<sup>2</sup>. Fue una

víctima más de una estructura dictatorial que fomentaba la homogeneidad artística y la mediocridad creativa para impedir que cualquier sombra de duda se cerniera sobre la autoridad, única e implacable. Una estructura que prácticamente consiguió acabar con la sensibilidad y el talento de toda una generación.

Con el socialismo no habrá maldad ni desesperación, pero quedará un profundo sufrimiento. No habrá desprecio, pero sí odio...

*Cuaderno de notas (1931-1932)*

El propio Platónov fue protagonista del “profundo sufrimiento” y del “inmenso odio” que había pronosticado: fue represaliado a través de su hijo Platón, detenido el 28 de abril de 1938, a los quince años de edad, por supuestas actividades de terrorismo y espionaje. El hijo del escritor pasó dos años en cárceles y campos de trabajo antes de regresar a su hogar para morir, enfermo de tuberculosis, a los veinte años.

Sin embargo, Platónov nunca intentó sacar partido de esta situación. No se hizo la víctima trágica, no lloriqueó en la mesa de Maksim Gorki, no tuvo delirios mesiánicos ni se llenó de resentimiento. No, Platónov continuó trabajando, intentando publicar, elaborando un discurso propio que va mucho más allá de la página escrita. Y barriendo las escaleras de la Unión de Escritores de la URSS para ganarse el pan. Murió en 1951, enfermo de la tuberculosis que le había contagiado su hijo Platón.

—Pero, ¿qué diablo te lleva?

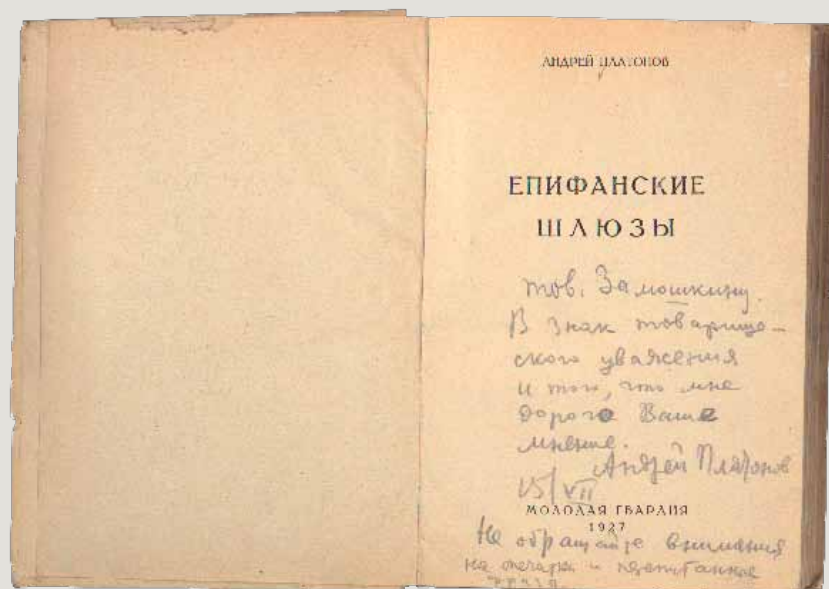
—preguntó Anna Gavrílovna—. La nevisca se ha calmado, el dedo te aguantará bien en la máquina... ¿Por qué tienes que esforzarte tanto por los demás? ¡Sin ti ya hay gente, allí!

—Hay gente, Anna Gavrílovna, pero yo no estoy —respondió Piotr Savélich con paciencia—. ¡Y sin mí la gente está incompleta!

*El viejo mecánico (1940)*



Cat. 204



Cat. 204 ANDRÉI PLATÓNOV  
*Las esclusas de Yepifán*,  
1927

<sup>2</sup> Tres compilaciones de relatos (algunos escritos como corresponsal de guerra) y algunos cuentos infantiles fue todo lo que Platónov publicó en vida. Tras la muerte del autor vieron la luz otras compilaciones de relatos y novelas breves en 1958 y 1965. Las piezas clave de la distopía de Platónov no se publicaron hasta mucho después, ya con el deshielo, e incluso durante la *perestroika*. *Dzhan* (escrita en 1935) se publicó con recortes en Moscú en 1978. *Kotlován* (1930) se publicó en ruso en la RFA y en Londres en 1969 y por primera vez en la URSS en 1987. En 1978 se publicó una selección de obras escogidas. *Chevengur* (1928) se publicó en Rusia por primera vez en 1988. Hay que destacar que, en todos los casos, las obras de Platónov que se publicaron en la URSS fueron previamente censuradas.

<sup>1</sup> Todos los textos son de Andréi Platónov y han sido traducidos del original ruso por Miquel Cabal Guarro a partir de las obras completas en ocho tomos de la editorial Vremia (Moscú, 2010-2011) y de la edición de los cuadernos de notas del autor preparada por Natalia Kornienko para IMLI RAN (Moscú, 2006).

# **EL REALISMO** **SOCIALISTA DESDE** **EL PUNTO DE VISTA** **DE LA CRÍTICA DEL ARTE**

La elección del término realismo socialista como definición normativa del arte y la literatura soviéticos pertenece a Iósif Stalin. A principios de los años treinta, estudiosos de la estética, teóricos y escritores le propusieron varias alternativas para el término: arte proletario, dialéctico-materialista, comunista... Incluso cuando la palabra realismo fue objeto de consenso, aparecieron, entre otras, opciones como realismo tendencioso (Vladímir Mayakovski) o realismo monumental.

Como muchas de las elecciones de Stalin, esta tampoco fue la más acertada. El término realismo socialista no se entiende por sí sólo y se confunde frecuentemente con el realismo social americano de la época de la Gran Depresión. Se suponía que el nombre funcionaría de forma dialéctica, de tal manera que su significado se revelaría al entrecruzarse las dos partes de su significante. El concepto de realismo marcaba la diferencia respecto de la tendencia que imperaba anteriormente en el arte ruso, el futurismo, dado que se consideraba que los sueños de sus miembros acerca del porvenir ya se habían hecho realidad; además, incluso los propios exfuturistas rechazaban ya tanto el término futurismo como las formas geométricas que caracterizaron el estilo. La palabra socialista estaba llamada a distinguir este nuevo realismo del burgués, tanto el viejo y decimonónico como el occidental y moderno.

Durante los años treinta, los artistas soviéticos se comprometieron de forma sincera con la búsqueda de un tipo de expresión artística, involucrándose en la reflexión sobre cómo había de entenderse el término realismo socialista. En él podía verse la autodenominación del arte comunista en su conjunto, promovida en el momento en el que la nueva sociedad estaba lista para definir su originalidad económica, institucional y estética, el periodo de la revolución estalinista de finales de los veinte y principios de los treinta que sentó las bases del Estado que perduraría hasta 1991. Aunque desde el final de la Segunda Guerra Mundial esta

calificación se encuentra únicamente en los documentos oficiales del partido, entre artistas y teóricos tan importantes como Mijaíl Lifshits existía un consenso acerca de que el arte soviético recorría un camino propio, contrapuesto al del arte occidental, que incluía una actitud distinta hacia el concepto de forma y que era una suerte de realismo, si bien preferían no pronunciar la palabra socialista, marcada por su uso estalinista, optando en su lugar por hacer hincapié en su carácter dialéctico. Quizá deberíamos rechazar por completo el concepto de realismo socialista, como ya hicieran ellos, y concentrarnos en el arte comunista como un realismo postvanguardista de fuerte acento antiformalista. No obstante, si hay que seguir hablando del realismo socialista, ante todo habrá que prestar atención a los años que precedieron a la promulgación de este término.

La literatura académica sobre el realismo socialista examina esencialmente la producción artística posterior a 1932, contraponiéndola a las vanguardias como un tipo de arte totalitario, propagandístico y mitificador revestido de formas conservadoras<sup>1</sup>. De acuerdo con este punto de vista, en 1932 las vanguardias fueron prohibidas en la URSS y todos los artistas fueron incorporados a la fuerza a la Unión de Artistas, sometida al dogma del estilo conservador y en la que no había lugar para la individualidad. Por lo general, esta posición —liberal y habitualmente anticomunista— se centra en el ámbito de la historia de la literatura y tiene poco en cuenta tanto los hechos de la política artística de la URSS como la especificidad de la producción artística posterior al dadaísmo, corriente que duda de la expresión individual y que utiliza las formas conservadoras a modo de citas. Los historiadores del arte que mantienen esta postura tienden a no prestar atención a los trabajos tardíos de Kazimir Malévich, en los que el autor regresa a la pintura figurativa, por considerar que son fruto de la presión política.

Un punto de vista más matizado, tanto artística como políticamente, es el que manifestó el círculo de historiadores del arte norteamericanos de izquierdas agrupado en torno a la revista *October*, sobre todo en el influyente artículo de Benjamin Buchloh "De la factura a la factografía"<sup>2</sup>. Esta aproximación abre una divisoria interna en la propia vanguardia, distinguiendo, por ejemplo, los periodos leninista y estalinista de El Lissitzky y Gustavs Klucis. Los autores

KAZIMIR MALÉVICH  
*Retrato de un hombre.*  
1933-1934  
Óleo sobre lienzo.  
58 x 47 cm  
Museo Estatal Ruso,  
San Petersburgo

del mencionado círculo también señalan la ruptura entre vanguardia y estalinismo y la progresiva transición del montaje explícito al montaje oculto, a la homogeneidad y a un lenguaje sintético. Esta línea de opinión se formó en buena parte bajo la influencia del artículo "Avant-Garde and Kitsch" (1939), de Clement Greenberg, en el que el autor analizaba por primera vez el arte soviético desde el punto de vista de la modernidad occidental, describiéndolo como el más clamoroso ejemplo de *kitsch* y contraponiéndolo a la vanguardia más innovadora, por su carácter mecánico, y a la obra única, por su propensión a la reproducción masiva.

Así pues, todos parecen negar al realismo socialista el derecho a formar parte de la modernidad universal: en primer lugar, porque no es un arte individual, sino colectivo —murales hechos siguiendo el método de brigada— o anónimo —incontables copias de las estatuas de Lenin en todas las ciudades de la URSS—; en segundo lugar, porque no es un arte de vanguardia con recursos claros, sino que produce modelos sintéticos y homogéneos.

Por el contrario, la concepción que adelantó Boris Groys en *Obra de arte total Stalin*<sup>3</sup> (1992) rechaza la contraposición del realismo socialista a las vanguardias y, siendo consiguientemente dialéctica en la línea del propio realismo socialista, insiste en que éste representa el desarrollo creativo de, literalmente, todas las tendencias artísticas precedentes y, por lo tanto, también de las vanguardias. Groys concluye que el realismo socialista llevó al extremo más radical las posturas vanguardistas acerca de la construcción de la cotidianidad.

Los críticos de Groys habitualmente argumentan que su concepción representa una lectura postmoderna del arte estalinista. Esto es cierto en cuanto que el realismo socialista se veía a sí mismo como un arte "posterior a la modernidad burguesa", es decir, que no era un fenómeno antimoderno, ni siquiera altermoderno, como se diría ahora, sino que era precisamente postmoderno *avant la lettre*. De aquí sale el característico juego con los estilos históricos y los híbridos de formas modernas y clásicas que vemos, por ejemplo, en maestros vanguardistas de la talla de Konstantín Mélnikov, en arquitectura, o de





F. NEVEZHIN  
Panel decorativo del club  
División Dzerzhinski, 1927  
Óleo sobre lienzo,  
133,5 x 273,5 cm  
Galería Estatal Tretyakov,  
Moscú

Malévich en su pintura tardía. Aunque todo lo dicho es completamente cierto, la concepción de Groys presenta otro punto débil o, en términos de crítica dialéctica, cierta unilateralidad. Groys pone el acento en la radicalidad de la vanguardia rusa, en lo que a construcción de la cotidianidad se refiere, y percibe su continuación en el proyecto de Estado, sobre todo en los grandes conjuntos arquitectónicos y multimedia, como la *Exposición de Logros de la Economía Nacional* (VDNJ) o los proyectos de reconstrucción de ciudades en la posguerra. Interpreta la famosa mitificación del realismo socialista precisamente como una construcción de la cotidianidad, en la línea de la gran tradición de la filosofía rusa y de las vanguardias. Aunque la realidad es que el único artista y filósofo del arte estalinista resulta ser el propio Stalin; no es casual que en su análisis teórico de este tipo de arte, Groys se base fundamentalmente en los discursos de Stalin y Andréi Zhdánov y en los documentos programáticos del Partido Comunista, ignorando prácticamente la línea crítica que va desde Georg Lukács hasta Lífshits.

De hecho, Groys fundamenta su análisis del arte soviético como arte vanguardista por naturaleza en la conocida tesis de Marx acerca de la construcción de la cotidianidad: “Los filósofos se han limitado a explicar el mundo de

varias formas, cuando de lo que se trata es de transformarlo”. Sin embargo, precisamente esta tesis resultó bastante frágil y problemática en el marxismo soviético. Se interpretaba habitualmente de un modo reflexivo y no revolucionario, subrayando que el auténtico fin era el profundo conocimiento del mundo —conocimiento que conduciría a su transformación— y no la propia transformación como tal. Para los revolucionarios y los artistas de izquierdas que habían apoyado la revolución, los años de la Nueva Política Económica supusieron la toma de conciencia de que la Revolución de Octubre no había tenido el resultado deseado y de que las viejas costumbres perdurarían todavía mucho tiempo, mientras que los siguientes años —en los que la revolución mundial de Lev Trotski tampoco tuvo lugar— trajeron consigo únicamente la necesidad de resignarse ante este hecho. En sus ejemplos más relevantes, el arte soviético en su totalidad —incluido el arte triunfal del periodo estalinista— dejó de lado las ilusiones de construcción de una nueva cotidianidad y siguió una orientación crítica y reflexiva, dirigida tanto hacia el sistema capitalista internacional —en la mayoría de casos— como hacia la nueva comunidad comunista de personas y cosas que, de una forma todo menos indolora, se había ido constituyendo en la URSS. El grueso de estos trabajos, por cierto, todavía debe ser examinado, puesto que no coincide ni con la lista de laureados con el Premio Stalin ni con la lista de quienes fueron represaliados por el régimen estalinista y son ahora los favoritos de la *intelligentsia* liberal.



La idea del criticismo en el arte soviético puede parecer muy rara si se considera, desde una perspectiva tradicional, como un medio para glorificar a Stalin y a otros *vozhds*. No obstante, las obras que hoy en día nos parecen alarmantemente grotescas —los montajes de Klucis en los que Stalin y Lenin pisan literalmente a las masas de trabajadores, el retrato de Stalin en forma de icono que hizo Pável Filónov, o el retrato de Kliment Redkó de un Stalin monumentalizado de forma caricaturesca sobre un fondo de nubes, entre muchas otras— podrían haber sido efectivamente críticas y representar los sentimientos encontrados de los artistas ante el fenómeno histórico que se les venía encima. Solomón Nikritin, uno de los artistas más destacados del realismo socialista de los años treinta, que gozaba de un pasado vanguardista,



YURI PÍMENOV  
*Nueva Política Económica.*  
*En el restaurante, 1927*  
 Colección Yuri Nosov

PÁVEL FILÓNOV  
*Retrato de Iósif Stalin, 1936*  
 Óleo sobre lienzo,  
 99 x 67 cm  
 Museo Estatal Ruso,  
 San Petersburgo

describió su propio método dialéctico en su diario como “sátiro-heroico”<sup>4</sup>, insistiendo en muchas de sus notas en el potencial crítico de la representación íntegra. En realidad, si es posible contemplar la modernidad clásica del mundo capitalista —iniciada en tiempos de Manet— como un reflejo de la alienación expresada mediante formas que ponen de manifiesto dicha alienación —desde un ligero aplanamiento hasta la abstracción geométrica—, entonces es lógico contemplar el arte comunista como un reflejo no menos crítico de la remisión de dicha alienación, ejecutado en las formas adecuadas.

Como los demás autores, Groys niega las posibilidades críticas del realismo socialista. De hecho, y a diferencia de los demás, las niega también para las vanguardias, que se habían impuesto la tarea mucho más radical —en opinión de los propios vanguardistas— de construir una cotidianidad. En la actualidad posiblemente no haya que examinar el realismo socialista tan solo en base al eje vanguardia-postmodernismo, ni como ejemplo temprano de éste, sino también en base al eje realismo-arte crítico contemporáneo, es decir, como predecesor del actual arte de resistencia anticapitalista, que, de hecho, constituye la mayor parte de la producción artística contemporánea.

El arte de resistencia contemporáneo ha renunciado a la ambición de representar la vanguardia de las hostilidades en curso. En realidad, con el propio término “arte de resistencia” ha reconocido su derrota en la lucha contra el capitalismo, promulgando la transición hacia acciones de guerrilla en el seno de éste y sobre la base de un sistema existente de instituciones críticas. Dichas instituciones, que se oponen en gran medida al mercado libre, representan un modelo en miniatura del arte soviético, dado que la particularidad esencial del realismo socialista, de la cual emanaron el resto de rasgos, era su carácter no

comercial. No hay que olvidar que fue precisamente en el marco del temprano arte soviético —que únicamente sondeaba qué formas podían existir en el arte en ausencia de compradores privados— donde nació una definición del tipo de producción contemporánea como es el “proyecto”: el Proyecto de Afirmación de lo Nuevo, o Proun, de Lissitzky. Pero precisamente fue esta falta de comercialidad lo que, ya a principios de los años veinte, provocó que los artistas se sintieran no tanto en la vanguardia del progreso mundial como en el seno de una guerrilla solitaria; algo que tampoco cambió de forma sustancial con la aparición del bloque oriental tras la Segunda Guerra Mundial.

A través de una mirada imparcial y no enturbiada por el acostumbrado anti-comunismo, se descubre que el arte soviético, especialmente en el periodo de la revolución cultural —cuando los tipos de prácticas artísticas estaban más marcados—, guarda bastante parecido con las prácticas artísticas de principios del siglo XXI. Por supuesto, si entendemos el arte como una práctica individual y autónoma, la producción visual soviética quedaría fuera de estos parámetros, aunque cuestione esta autonomía de forma radical, tal y como hacen muchos artistas en la actualidad.



Al igual que sucede con las prácticas participativas contemporáneas, en el programa estético del arte soviético era más importante el eje de comunicación social entre los artistas y los espectadores-participantes del proyecto que la obra en sí, que su materialidad; en definitiva, más importante que la llamada calidad, un criterio vinculado al mercado burgués. A diferencia del sistema de la modernidad capitalista, el sistema artístico soviético no estaba íntegramente construido alrededor de los objetos artísticos y de sus instituciones de conservación y consumo —galerías, ferias, exposiciones, colecciones, museos...—, sino alrededor de los sujetos artísticos y de sus instituciones de agrupación —las Uniones de Artistas creadas en todas las ciudades en 1932 y, anteriormente, las numerosas agrupaciones—. El sentido de estas uniones y de las reuniones que albergaban era el debate entre los propios artistas y entre estos y el nuevo espectador. En lugar de consumir arte a través de su posesión, real o simbólica, promulgaban un trabajo artístico realizado por medio de la práctica discursiva y de la autocrítica. Es precisamente esto lo que proponía y lo que propone una forma de realización como es el proyecto: no es una mercancía y no está destinado a ser contemplado para su posesión simbólica, ni menos aún a ser adquirido de forma privada para su posesión real. Es una forma simbólica, cuyas cualidades estéticas no son autónomas, sino relativas, y sirven ante todo a fines didácticos, discursivos y propagandísticos.

Las llamadas exposiciones temáticas, las instalaciones didácticas de los museos —que, como las exposiciones modernas de corte conceptual, incorporaban textos, documentos, eslóganes y material cinematográfico, a la vez que pintura— son análogas a las de los modernos proyectos de comisariado político y de investigación artística. Los conceptos de “montaje teatral” y de “montaje de agitación” anticipan terminológicamente la idea de “instalación”. *La Venus eléctrica*, el objeto metálico de cuatro metros de altura creado por Aleksandr Labás para la *Exposición Agrícola de Bielorrusia* de 1930; su proyecto de carnaval para el Parque Central de Cultura y Ocio, realizado a partir de figuras hinchables que flotaban en el aire, también de 1930; y las instalaciones panorámicas en tres dimensiones con utilización de luminotecnica y de elementos móviles con las que Labás, Lissitzky y Pável Sokolov-Skaliá empezaron a trabajar

a mediados de los años treinta podrían ser objeto de una valiosa historia del arte soviético en la que no aparecería en ningún momento la pintura.

Incluso la pintura del realismo socialista, con su continuidad y su ausencia de recursos enfáticos, ya no es un enemigo para el arte crítico contemporáneo: el retorno a la estética de Bertolt Brecht y la transformación del vídeo en una práctica artística normativa —por lo general, en el sistema artístico, el film narrativo ha ocupado el lugar que dominaba la pintura en el siglo XIX— han situado la cuestión pictórica en un plano completamente distinto; sobre todo cuando, como es el caso del arte soviético, se trata de pintura destinada exclusivamente a la reproducción mediática. En origen, las pinturas eran creadas para ser reproducidas en forma de postales y los artistas las vendían a las editoriales, no a los museos. El original se consideraba inicialmente poco más que una pieza en bruto, una suerte de negativo fotográfico. Una parte de estas pinturas acabó en museos de historia y política, en lugar de en museos de arte, adquiriendo el estatus de documento o de material didáctico. Otra parte fue a museos de arte por la insistencia de los círculos de conservadores artísticos, que consiguieron que se conservara esta forma tradicional, aunque el sistema artístico soviético estuviera dirigido en su totalidad a la difusión de reproducciones masivas. Las pinturas que actualmente se consideran ejemplos del único *high art* estalinista propio de un museo —y que, por tanto, resultan *kitsch*— podrían ser descritas como estampas populares en los documentos oficiales. En otras palabras, desde el punto de vista actual representaban una incursión consciente del arte elevado —profesional— en el territorio del *kitsch*. La opinión contemporánea, educada en el arte profesional burgués, presupone de forma primordial, y sin ningún tipo de fundamento, que la obra pictórica es un objeto único y autónomo. En la URSS, sin embargo, este no era el caso en absoluto.

A pesar de esta semejanza con el arte contemporáneo, el material visual de la época de la revolución cultural soviética sigue distinguiéndose significativamente de éste por su enorme radicalidad. Apoyada por los colosales recursos del Estado, la crítica soviética a la institución artística burguesa todavía no ha sido superada. En las muestras soviéticas se exponían como mínimo tres tipos

de objetos que hoy resultan inaceptables para el sistema internacional del arte contemporáneo. En primer lugar, arte no profesional, excluido en todo el mundo del sistema de estrellas mediáticas. En segundo lugar, copias y reproducciones de cuadros expuestas al mismo nivel que los originales, lo cual es absolutamente imposible de imaginar en la situación actual, en la que el mercado controla incluso la actividad museística. En tercer lugar, y esto es lo más interesante, obras expuestas con el propósito de criticarlas, y no de valorarlas: simple y llanamente, todo lo que al comisario de la exposición le parecía falta de calidad, lo que no le gustaba. En la exposición que preparó para su graduación en 1924, además de exponer sus trabajos de investigación, Nikritin colgó un retrato realista “con fines polémicos”, añadiendo al pie del mismo que “el autor rechaza esta obra”<sup>5</sup>. En la *Exposición Antiimperialista*, comisariada en grupo en 1931, se mostraban pinturas que los comisarios juzgaban como ajenas, no sólo en cuanto a clase, sino también estéticamente: retratos de mercaderes de principios del siglo xx de los pintores rusos Mijaíl Vrubel y Konstantín Sómov. En una exposición didáctica celebrada en el Museo Ruso en 1931, una parte de estas obras —por ejemplo, las pinturas de Isaak Brodski— se colgó en paredes negras. Por supuesto, esta concepción aborda la cuestión de la calidad artística de una forma absolutamente distinta a como se aborda ésta en las exposiciones contemporáneas, en las que el hecho mismo de la exposición al público contiene la idea implícita de que el comisario o la institución creen que las obras son dignas de ser mostradas, de que valoran su potencial de ser admiradas, más que criticadas. Pero no en la URSS, donde la exposición de obras con fines satíricos o autocríticos era una práctica artística común.

El realismo socialista no sólo se ideó como un arte completamente nuevo para una sociedad completamente nueva, sino como una especie de post-arte que superaba la institución burguesa del arte con producción individual, consumo individual, mercado privado, autonomía artística y alienación, intrínseca a la estructura misma de la obra. La primera experiencia de este tipo la encontramos en el arte productivo de principios de los años veinte, que no representaba en modo alguno los primeros ensayos del diseño soviético —como a veces se dice—, sino que promulgaba un cambio del foco de atención, del consumo del

arte a su producción, así como una reconversión del consumidor en productor con la ayuda de ciertos objetos simbólicos activadores, ya fueran muebles reales u objetos abstractos. Esta idea era muy fácil de aplicar a la pintura, más aún cuando su reproducción exigía un coste menor que la producción de muebles. La divisa del “nuevo arte de izquierdas” de finales de los veinte —de los jóvenes artistas de Moscú y Leningrado, influidos en mayor o menor grado por la oposición trotskista— fue el llamado “arte de caballete productivo”. El concepto de arte de caballete había adquirido una gran notoriedad y era criticado de forma ferviente por su autonomía, como se diría en términos modernos. Este nuevo arte productivo existía en forma de pintura y de artes gráficas de enormes tiradas, como fotografías y murales monumentales, lo cual sentó las bases de todo el arte soviético venidero: el arte de una nueva esfera social, producido —idealmente— por medio de la creación y la reflexión colectivas y destinado a una recepción de tinte discursivo por parte de las masas.

En origen, este post-arte se designaba con el concepto de creación. En la práctica, todos los artistas de los años veinte, y de principios de los treinta, compartieron la divisa constructivista: “Declaramos una guerra implacable contra el arte”, entendiendo por arte el del mercado privado burgués. Desde este punto de vista, la divisa del realismo significaba la muerte del arte. Ya había hablado del tema Serguéi Tretiakov, quien reflexionó profundamente sobre uno de los precedentes teóricos del realismo socialista, la teoría de la factografía —la narrativa comprometida sociológica y políticamente—, y quien ya en 1925 llamó a “combatir *el arte desde dentro* para destruirlo” (la cursiva es mía). Puede decirse que los artistas del realismo socialista lograron un éxito absoluto en este aspecto, pues en el contexto internacional —donde continúa imperando el arte de mercado burgués para los consumidores, a pesar de toda la crítica vertida por parte de las vanguardias— su producción visual habitualmente suscita la reacción inmediata de “esto no es arte”. Parece que las formas que apelan al realismo del siglo xix —prácticamente el primer ejemplo de “arte de la vida moderna”, como lo describió Baudelaire!— son actualmente las únicas que encuentran serias dificultades para avanzar en la escena artística moderna, dado que se interpretan como *kitsch*. Por lo que respecta a la literatura, las principales tesis del realismo socialista



como arte dialéctico fueron fijadas en el discurso de Maksim Gorki ante el I Congreso de la Unión de Escritores, en 1934. La idea general radicaba en que el realismo socialista era “la representación fiel e históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario”. De esta forma se entendía que el realismo socialista era el arte que tematizaba las aspiraciones modernizadoras —revolucionarias— y que de ninguna manera era la exacta representación documental de la realidad soviética, en muchos aspectos todavía igual de patriarcal que la zarista. La historia del arte en la URSS no honra solamente al realismo ruso, sino también al grupo de Artistas Itinerantes, como Vasili Perov o Iliá Repin, que documentaron sobriamente la modernización rusa y la radicalización política y que fueron, de hecho, los padres fundadores de la modernidad, en la línea del cercano Gustave Courbet.

En la cultura rusa existe una enorme tradición de utilización de las palabras “realismo” y “realidad” en sus más diversos significados, principalmente en lo que hace referencia a las prácticas que rebasan los límites del arte para salir “a la propia vida”, signifique esto lo que signifique. Siguiendo esta tradición, el nuevo realismo se contrapuso en primer lugar al formalismo como arte puro. Hacia 1930, en la prensa soviética de arte y arquitectura se desató una crítica feroz a las vanguardias. Era, en cualquier caso, una crítica que provenía de la izquierda, de una observación dogmática de las formas geométricas que no se correspondía con la divisa comunista de libertad. Así, el realismo no fue promocionado como representación de la realidad, sino más bien como “liberación del dogma estilístico”, puesto que el estilo —como más adelante formularía Buchloh— se había ideado como “equivalente ideológico a la mercancía”<sup>6</sup>. En la crítica artística soviética posterior se distinguió una línea no estilística en la tradición clásica a la que pertenecían, por ejemplo, Rembrandt y Frans Hals, que, por supuesto, gozaba de las máximas simpatías.

Ya en 1934 se anunció que el realismo socialista no era un estilo, sino un método, lo que debía sacarlo inmediatamente de la infinita ristra de los llamados “ismos” a la que los propios pintores de vanguardia habían tendido a reducir el arte de principios del siglo xx, describiéndolo como una evolución de formas

reconocibles. El realismo socialista nunca exigió a los artistas que cumplieran con formas de un tipo concreto: era siempre pintura figurativa, por supuesto, pero solamente podría parecer monótona en la medida en que la abstracción puede resultar indistinguible para quien ha sido educado en la figuración.

El formalismo nunca ha sido definido con exactitud. En cualquier caso, ser acusado públicamente de formalismo —lo que podía representar una prohibición para desarrollar una determinada profesión cuando la acusación ocupaba las páginas centrales de un periódico— fue algo de lo que ningún artista soviético, ni siquiera el de mayor éxito, pudo escapar en un momento u otro de su carrera. El realismo se entendía como una especie de visión del ideal futuro —anticipación, en terminología estética soviética—, como una representación dialéctica de las cosas no “tal y como son” sino “tal y como quieren ser”, de manera que la representación de la realidad “tal y como es” resultaba una suerte de formalismo, de inclinación dogmática al canon, de incapacidad para entrever el desarrollo socialista. Efectivamente, en gran cantidad de textos teóricos y declaraciones de artistas de los años treinta se subraya que el naturalismo es una variante del formalismo. Así, a mediados de la década de 1930, el influyente crítico Ósip Beskin dijo acerca de los nuevos cuadros europeos de aire neorrealista que no “se les



puede acusar de cubistas. Son realistas de forma evidente y completa; en ellos, todo está tomado de la realidad. Aunque este realismo se lleva a tal extremo que deberíamos estar contentos con el cubo: por lo menos es una honesta figura geométrica”<sup>7</sup>.

Después de leer la crítica artística soviética, da la impresión de que persiguió activamente todas las expresiones de estilo manifiesto, es decir, no lo suficientemente dialéctico. Los críticos soviéticos las vigilaban con la misma aguda perspicacia con la que la crítica moderna detecta concesiones al gusto comercial, que prefiere formas rígidas y fijas en los trabajos de los artistas contemporáneos. La lucha contra el formalismo era una lucha contra el arte comercial —en la URSS potencialmente comercial—, algo que a principios de los años treinta todavía se decía abiertamente.

Resulta interesante comparar las posiciones de la crítica de arte soviética con las manifestadas por el primer Greenberg en el ya mencionado artículo “Avant-Garde and Kitsch”. Como es bien sabido, Greenberg se encontraba bajo una fuerte influencia de Trotski, quien dejó una notable huella en el arte estadounidense durante sus años de exilio. De hecho, el texto de Greenberg se desarrolla en gran parte dentro de los cauces de la estética dialéctica soviética, de la que Trotski fue un activo propagandista en sus primeros textos, sobre todo en *Literatura y revolución* (1924). De esta forma, cuando Greenberg proclama que la vanguardia no es en absoluto un terreno de experimentación formal, sino el elemento que hace que la cultura avance —en contraposición al *kitsch*, que es un tipo de arte académico, mecánico, formulable y comercial—, está repitiendo literalmente los mismos argumentos dialécticos empleados por la crítica soviética para alabar el realismo socialista —que toma la vida en desarrollo— y denostar la modernidad occidental y el formalismo por su mecanicidad, su formulismo y su carácter comercial. La única diferencia —aunque fundamental— consiste en que Greenberg sostenía firmemente que los valores de la vanguardia son los valores “relativos” —como él dice— de la estética, restringiendo con convicción el territorio del arte a su autonomía institucional en el mundo burgués —como es bien sabido, con este artículo

Greenberg marca su punto de transición hacia posiciones más conservadoras. La crítica soviética adoptó una postura diametralmente opuesta acerca de esta cuestión.

Desde la óptica soviética, muy próxima al punto de vista de la crítica artística contemporánea, la producción formal y comercial de artefactos se oponía al arte ideológico o, como diríamos en la actualidad, a la investigación artística. En el realismo socialista, la muerte del arte tuvo lugar en un escenario hegeliano: fue como el paso, a través de la negación, de un estadio artístico naïf a un estadio reflexivo y filosófico. “Mantenemos una actitud negativa hacia el formalismo de los izquierdistas [los constructivistas], porque consiste sólo en indagaciones puramente formales, faltas de toda ideología y de toda filosofía”, escribía en 1924 el crítico Aleksandr Fiódorov-Davíдов<sup>8</sup>. De acuerdo con esta condición, toda la problemática constructivista del objeto tenía que convertirse en la ideología y la filosofía del objeto, en la “nueva objetividad”, como diría Nikritin en una carta dirigida hacia 1930 al director teatral Aleksandr Taírov<sup>9</sup>. Por supuesto, no es casualidad que la nueva objetividad, la conceptualización del arte figurativo, la reflexión de la mimesis a través de un lenguaje igualmente mimético a la que invita Nikritin vaya en consonancia con la llamada “nueva materialidad”, con el *Neue Sachlichkeit* alemán, cuyos artistas eran bien conocidos en la URSS. La traducción rusa de este movimiento alemán como postvanguardista es poco afortunada, como lo es también la inglesa: *New Objectivity*. La primera pone de relieve la figuración y la segunda la objetividad, a la que el término alemán no hace alusión alguna. La *Neue Sachlichkeit* no se posicionaba exclusivamente en el contexto de la pintura realista, sino que más bien lo hacía en el contexto de la literatura profesional y científico-técnica. Como la obra divulgativa, o *Sachbuch*, hacia el que se orientaron precisamente las principales editoriales alemanas, que hasta entonces se habían ocupado de la publicación de arte elevado: literatura ilustrada con grabados expresionistas<sup>10</sup>. En su variante más radical, la *Neue Sachlichkeit* luchaba por liberarse del arte, con el objetivo de socavar las bases de la “artisticidad”, vista como un tipo de esfera burguesa autónoma, mediante trabajos de investigación sociológica.



ALEKSANDR DEINEKA  
*Corredores*, 1934  
 Óleo sobre lienzo,  
 235 x 260 cm  
 Museo Estatal Ruso,  
 San Petersburgo

Para los artistas soviéticos del periodo de la revolución cultural, este salto de la literatura al *Sachbuch*, a la no ficción, al periodismo y a la teoría, fue un presagio del salto contemporáneo hacia las prácticas de investigación dentro del arte, hacia el arte crítico de nuestros días. “Dado que en nuestras circunstancias el arte no es la pintura de caballete, sino el periodismo, puesto que no es olimpismo de museo con salsa roja, sino la ocurrencia y la urgencia de una artículo satírico, entonces el patetismo y la sátira de la actualidad deben definir el arte de la URSS”<sup>1</sup>, escribían en una carta al editor en otoño de 1930 Yuri Pímenov y Piotr Williams, futuros académicos del llamado arte soviético, que, en esencia, era post-arte.

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Nueva York, Harper Collins, 1990.

<sup>2</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “From Factura to Factography”, *October*, 30 (otoño 1984), pp. 82-119. Ed. en español, “De la factura a la factografía”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*, Madrid, Akal, 2004.

<sup>3</sup> Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

<sup>4</sup> Véase *Spheres of Light—Stations of Darkness: The Art of Solomon Nikritin (1898-1965)*, cat. exp., Tesalónica, Museo Estatal de Arte Contemporáneo, 2004, p. 425.

<sup>5</sup> Véase Irina Lébedeva, “Lírika náúki. ‘Elektroorganizm’ i ‘proyektsionizm’”, en *Velikaya utopia. Russki i sovetski avangard, 1915-1932*, cat. exp., Berna, Bentelli, 1992, p. 189.

<sup>6</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October*, 16 (primavera 1981), p. 52.

<sup>7</sup> Véase Kurt London, *The Seven Soviet Arts*, Londres, Faber, 1937. Citado en *Spheres of Light...*, op. cit. (nota 4), p. 382.

<sup>8</sup> Aleksandr Fiódorov-Davídov, “Voprós o nóvóm realizme v svíazi s západnoevropéiskimi techéniami v iskusstve”, en *Rússkoye i sovétskoye iskusstvo. Statí i ócherki*, Moscú, Iskusstvo, 1975, p. 25.

<sup>9</sup> Véase *Spheres of Light...*, op. cit. (nota 4), p. 434.

<sup>10</sup> Véase John Willett, *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 74.

<sup>11</sup> Yuri Pímenov y Piotr Williams, “Iskusstvo v massi”, Moscú, 10 de noviembre de 1930.

# SINFONÍAS DE OCTUBRE. PROKÓFIEV, SHOSTAKÓVICH Y LA PROPAGANDA ESTALINISTA

A mediados de enero de 1948 la sede del Comité Central del Partido Comunista albergó una conferencia de músicos soviéticos en la que participaron más de setenta ponentes, entre compositores, directores de orquesta, críticos musicales y docentes. Andréi Zhdánov, secretario del Comité Central y responsable de cuestiones ideológicas, recibió el encargo de analizar los aspectos del arte, la filosofía y la literatura que no satisfacían las exigencias del partido y del pueblo soviético, así como de imprimir el impulso necesario para remediar dicho desfase<sup>1</sup>.

Tras realizar un análisis crítico de la ópera de Vano Muradeli *La gran amistad*, estrenada el año anterior y cuyo libreto fue atacado por sus presuntos errores históricos —la obra trataba sobre la amistad de los pueblos del Cáucaso hacia 1920—, Zhdánov abordó de manera más generalizada la cuestión de la creación musical en la URSS, cuyas instancias fueron acusadas de retrasar el cumplimiento del realismo socialista, doctrina considerada como la única que reflejaba la esencia de la civilización soviética.

La teorización del realismo musical se cimentaba en las características populares de dicho arte, propias de los diferentes pueblos que constituían la URSS, y en el legado clásico ruso, desde Mijaíl Glinka hasta Piotr Chaikovski, sin olvidar la preeminencia de la música programática. De alguna manera, el realismo socialista no era sino la emanación de la voz del pueblo, un lenguaje del que se habían desviado gran parte de los compositores vanguardistas de la segunda mitad de los años veinte. Con sus extravíos formalistas, éstos se habían apartado del pueblo soviético, creando una música “falsa, vulgar, cuando no simplemente patológica”<sup>2</sup>, que abusaba de complejidades formales y manifestaba peligrosas concomitancias con la vanguardia occidental.

VASILII EFANOV

*Retrato de Andréi Zhdánov*, 1947  
Óleo sobre lienzo,  
102 x 81,2 cm  
Museo Estatal Ruso,  
San Petersburgo



Entre las principales figuras musicales que fueron objeto de acusaciones durante las diferentes reuniones de autocrítica celebradas en 1948 figuraban Dmitri Shostakóvich (1906–1975) y Serguéi Prokófiev (1891–1953), los dos principales compositores de la época, cuyos itinerarios opuestos compartían la condena del aparato del Estado. La evocación de sus trayectorias entre 1917 y 1948 permite definir los mecanismos de la propaganda soviética y los métodos coercitivos que acompañaron la vida musical y artística bajo Vladímir Ilich Lenin y bajo Stalin.

Prokófiev fue, junto con Serguéi Rachmaninoff, uno de los primeros compositores en abandonar Rusia tras la Revolución de Octubre, pese a las súplicas de Anatoli Lunacharski, el nuevo comisario popular de Instrucción Pública, que deseaba verlo implicado en la edificación de la cultura musical soviética. Debido a sus orígenes, Prokófiev se mostraba receloso ante el nuevo poder, por lo que prefirió proseguir su carrera en Occidente; primero en Estados Unidos y después en Francia. Con todo, no logró el éxito que esperaba, tanto por la competencia que suponía Rachmaninoff en América como por sus delicadas relaciones con el mundo musical parisiense. En 1927, casi diez años después de su partida, fue invitado por las autoridades soviéticas a realizar una gira de varias semanas por la URSS. Dicho viaje, que gozó de gran cobertura mediática, le permitió volver a ver a Lunacharski y a otros antiguos colegas, dar numerosos conciertos —particularmente con la Primera Agrupación Sinfónica sin Director (Persimfans)— y asistir a la representación de su ópera *El amor de las tres naranjas* (1919) en Leningrado y en Moscú. Un viaje este que fue, con toda seguridad, el origen de la reflexión que, en 1936, lo impulsó a reinstalarse definitivamente en la Unión Soviética.

Hacia 1925, mientras Prokófiev experimentaba los azares de la vida en Occidente, el joven Shostakóvich, nacido en 1906, hacía sus primeras armas en el Leningrado postrevolucionario participando en espectáculos de masas y en el Teatro Obrero Tram y trabajando como músico en el cine mudo. En la segunda mitad de los años veinte alcanzó la madurez que dio origen a sus primeras obras maestras, entre ellas la ópera *La nariz* (1927–1928), basada en



PIOTR KONCHALOVSKI  
*Retrato de Serguéi*  
*Prokófiev, 1934*  
Óleo sobre lienzo,  
181 x 141 cm  
Galería Estatal  
Tretiakov, Moscú



el relato homónimo de Nikolái Gógol. Esta obra, de una modernidad exuberante, incluía gran cantidad de personajes y empleaba un lenguaje musical extremadamente virtuoso y una inventiva sonora sintetizada por su famoso interludio para percusión sin acompañamiento. La Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (RAPM), vivero de músicos proletarios que propugnaba un arte de agitación accesible a las masas, expresó serias reservas sobre esta obra, que consideraba demasiado compleja e influenciada por la vanguardia europea. Con Stalin encaminándose hacia el poder absoluto, se manifestaban así en la creación musical las primeras amonestaciones de carácter político.

Shostakóvich abordó su segunda ópera en 1930, apenas unos meses después del estreno de *La nariz* en Leningrado. Aunque la terminó dos años después, su estreno no tendría lugar hasta enero de 1934, en el Teatro Mali de Leningrado y bajo la dirección de Samuel Samosud. Inspirada en la novela corta de Nikolái Leskov *Lady Macbeth de Mtsensk*, debía inaugurar una trilogía dedicada al destino de diferentes mujeres de la historia rusa; Shostakóvich manifestó sentir una profunda simpatía por el personaje de Katerina Ismailova —la protagonista de la obra, que daría título a la versión representada en 1962 en Moscú—, a quien las circunstancias sociales impulsan a entablar una relación con Serguéi, un obrero, y al asesinato de su suegro, su marido y su primo. Conmocionado por la fuerza musical y dramática de la obra, el director teatral Vladímir Nemiróvich-Dánchenko manifestó tras la primera representación en Moscú toda su simpatía al joven Shostakóvich, a quien consideraba la gran esperanza de la escuela operística soviética. La obra fue representada numerosas veces, obteniendo un gran éxito de público.

A principios de la temporada 1935–1936, *Lady Macbeth* fue representada en el Bolshói de Moscú. El areópago estalinista asistió a una de las representaciones en enero de 1936, pocos días después de presenciar la ópera *El Don apacible* (1935), obra del joven compositor proletario Iván Dzerzhinski basada en la novela —inacabada aún— de Mijaíl Shólojov, que se caracterizaba por su temática popular y nacionalista. Su estructura se componía básicamente

Cat. 164 GUEORGUI PETRUSOV  
*Mijaíl Shólojov*, 1938

Cat. 115 –  
*Lady Macbeth de Mtsensk*,  
1934

de canciones y coros, el último de los cuales, titulado “De una a otra frontera”, lograría gran celebridad. Stalin apreció particularmente *El Don apacible* y testimonió su gratitud a Dzerzhinski haciéndole llamar a su palco.

La noche de la representación de *Lady Macbeth*, Shostakóvich, visiblemente nervioso, esperó en vano que Stalin lo convocara también a su palco. Stalin y su séquito, que incluía a Zhdánov y a Viacheslav Mólotov, habían salido riéndose del Bolshói y Shostakóvich descubriría los estragos de aquella velada al comprar dos días después un ejemplar de *Pravda*. Bajo el titular “Caos en lugar de música” —traducido en ocasiones como “Un galimatías musical”—, el anónimo cronista se volcaba en redactar un manifiesto estético contra las tendencias vanguardistas del compositor —especialmente contra la imitación musical del coito— y contra la visión obscena y escandalosa de la heroína, contraria a la imagen de la mujer soviética divulgada por el régimen. *Lady Macbeth* fue retirada de la programación del Bolshói y la carrera de Shostakóvich, hasta aquel momento encaminada hacia las cumbres, sufrió un brusco parón. El Gran Terror se manifestaba con una virulencia cada vez mayor y el compositor prefirió no estrenar su inmensa y sombría *Cuarta Sinfonía*, que no se representaría públicamente hasta 1961. En 1937, varios allegados de Shostakóvich fueron arrestados y algunos de ellos, como el mariscal Mijaíl Tujachevski, hombre fuerte de la represión de Kronstadt, y el musicólogo Nikolái Zhilyáyev, murieron ejecutados. El propio Shostakóvich fue interrogado por el Comisariado Popular para Asuntos de Interior (NKVD) y temió estar destinado a la reclusión, si no a un destino peor. Pocos meses después, algunos de los abanderados de la cultura soviética, como Isaak Bábel, Gustavs Klucis o Vsévolod Meyerhold, también serían ejecutados.



Cat. 164

Hasta la muerte de Stalin, Shostakóvich se vería obligado a convivir con el frágil equilibrio entre la lealtad al realismo socialista y a los caprichos del “padrecito” de los pueblos, por un lado, y la resistencia interna por otro. Shostakóvich tenía que estrenar obras, del género que fueran, para sobrevivir y en ningún momento pensó en emigrar, lo que, por otra parte, se había vuelto tarea imposible desde 1932. El poder, consciente de su genialidad



Cat. 115

—aun cuando los investigadores hayan coincidido recientemente en atenuar la presunta relación entre Stalin y Shostakóvich, sostenida en los escritos de Solomón Vólkov<sup>3</sup>—, optó por “nadar y guardar la ropa” en lo que a Shostakóvich respecta. Cabe subrayar que Stalin apreciaba la música para películas del compositor, destinada a constituir una parte importante de su repertorio: desde la experimental *La nueva Babilonia* (1929) hasta las grandiosas descripciones hagiográficas de los años cuarenta. Así, tras ser amonestado sucesivamente por la crítica oficial, Shostakóvich sería devuelto al camino recto y recompensado después con un cúmulo impresionante de medallas y premios.

El 21 de noviembre de 1937, Yévgueni Mravinski, director de la Filarmónica de Leningrado, dirigió el estreno de la *Quinta Sinfonía*, obra cuya recepción resultó sintomática del estatus que el poder pensaba otorgar a Shostakóvich en la evolución de la cultura soviética. Contrariamente a la poco convencional *Cuarta Sinfonía*, la *Quinta* resultaba bastante más clásica en su estructura y en su división. La exégesis oficial —“la sinfonía en su conjunto narra la historia de una larga lucha interior del alma, que acaba venciendo”<sup>4</sup>— que se difundió en el programa del estreno —respaldada por el escritor Alekséi Tolstói, quien calificó la obra como una “respuesta concreta de un artista soviético a una crítica justa”<sup>5</sup>— es una muestra de la presión a la que el régimen sometió a Shostakóvich, imponiéndole una hoja de ruta ideológica y corrigiendo implacablemente sus deslices a raíz del congreso organizado por Zhdánov.

En 1936, a la par que la popularidad de Shostakóvich experimentaba un contundente frenazo, Prokófiev se instaló definitivamente en la Unión Soviética. Tras su gira triunfal de 1927, no había dejado de manifestar el deseo de regresar

Serguéi Prokófiev, Dmitri Shostakóvich y Aram Jachaturián en el pleno de la asamblea de la Unión de Compositores, Moscú, 1945  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú



a su patria y de contribuir a la edificación de la nueva cultura musical. Su regreso fue considerado por el poder como una victoria, en la medida en la que éste fomentaba la vuelta al país de exiliados de renombre, como también fue el caso del escritor Maksim Gorki, recibido de manera triunfal en 1932, y convertido en adalid de las grandes realizaciones estalinistas, incluida la construcción del Belomorkanal, el canal del mar Blanco.

Los primeros compases creativos de Prokófiev tras su regreso presagiaban un porvenir radiante para el compositor de *El paso de acero*: un *Romeo y Julieta* (1936) que, aun habiendo sido calificado como “imbailable”, pronto quedaría retocado según el espíritu del realismo socialista; el cuento musical *Pedro y el lobo* (1936), compuesto para el teatro infantil de Natalia Sats; y la *Cantata para el xx aniversario de la Revolución de Octubre* (1937) y *¡Un brindis!* (1939), compuestas con ocasión del sexagésimo cumpleaños de Stalin y dedicadas directamente a su glorificación. Pero la primera de estas dos cantatas, basada en textos políticos de Marx, Lenin y Stalin, resultó demasiado compleja para el gusto de la crítica, mientras que, en la segunda, la sacralización de Stalin quedó relegada a un segundo plano por un pasaje coral consistente en escalas, algo que fue visto como un sacrilegio.

Mientras que uno de sus más brillantes colaboradores, y ferviente admirador, el director teatral Meyerhold, era encarcelado en 1939 y ejecutado al año siguiente bajo la acusación de participar en un complot trotskista, Prokófiev y Shostakóvich sólo pudieron beneficiarse de un ambiente más favorable con el estallido de la Gran Guerra Patriótica. La política de Stalin cambió de forma radical tras la invasión de las tropas nazis, consiguiendo que la nación se uniera contra el invasor. Como consecuencia de ello, se alivió la presión sobre los artistas, que pasaron a ser considerados como un tesoro por el régimen y se beneficiaron de medidas especiales, como la evacuación a zonas alejadas del frente —Shostakóvich se trasladó a Kuibishev y Prokófiev se instaló en Alma Ata—, donde podrían dedicarse a la creación de obras dirigidas al ensalzamiento patriótico. Prokófiev y Serguéi Eisenstein, que ya habían contribuido a dicho ensalzamiento patriótico con la película mu-

sical *Aleksandr Nevski* (1938), cuya banda sonora sería difundida mediante altavoces colocados en las calles a partir de 1941, volverían a colaborar en ese inmenso cuadro descriptivo que fue *Iván el Terrible*, dotado con unos recursos excepcionales para la época y en el que el carisma del actor Nikolái Cherkásov, cercano al régimen, debía acentuar la vinculación histórica entre Stalin y las grandes figuras de la identidad rusa. No es de extrañar pues que Eisenstein y Prokófiev fueran galardonados en varias ocasiones con el Premio Stalin, instituido antes de la guerra para recompensar a los artistas más meritorios a ojos del régimen.

Prokófiev se entregó a la creación de una ópera basada en *Guerra y paz* (1869), de Lev Tolstói, que no acabaría hasta después de concluida la guerra. La lucha entre Mijaíl Kutúzov y Napoleón, en 1812, servía de contrapunto al combate que enfrentaba a Stalin con Hitler. La lucha antifascista había sido asumida sin reservas por músicos y compositores, que dieron numerosos conciertos en el frente, realizaron secuencias filmicas como *Concierto en el frente* (1942) y pronunciaron discursos antifascistas por la radio, como fue el caso del propio Shostakóvich. Este último compuso también la música para numerosas películas patrióticas, como *Zoya* (1944) de Leo Arnshtam, que narra el destino heroico de una joven partisana, o la delirante *La caída de Berlín* (1949) de Mijaíl Chiaureli, que incluye a un sosias de Stalin.

Aureolado por la victoria, en 1945 el dictador impuso una nueva losa de plomo sobre el país, precipitando nuevamente a los artistas al desasosiego. Se emprendió una campaña antiformalista y anticosmopolita, dirigida principalmente contra los judíos, que puso en tela de juicio la relativa permisividad de los años de guerra. Dicho año inauguró el último periodo de la carrera de Prokófiev, que, tras su *Séptima Sinfonía*, ya no produciría ninguna obra significativa. Atormentado por la detención de su primera esposa, Lina —a la que su origen español y la paranoia del régimen condenaron a ocho años de gulag—, vivió aislado en su dacha de Nikolina Gora y falleció en Moscú la tarde del 5 de

marzo de 1953. Unas horas después moría Stalin, abriéndose así un sinfín de nuevas perspectivas para la creación. Antes de finalizar el año, Shostakóvich estrenó su *Décima Sinfonía*, obra grandiosa y de marcado carácter personal que se apartaba de los cánones del realismo socialista. Se abría para él una “segunda carrera”, de consecuencias menos trágicas, aunque no exenta de las continuas vejaciones que con tanta maestría sabía destilar el régimen soviético.

<sup>1</sup> Véase Marilyn Rosenthal y Pável Iudin, *Petit dictionnaire philosophique*, Moscú, Éditions en Langues Étrangères, 1955. Discurso reproducido en Andréi Zhdánov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, París, Éditions Norman Bethune, 1972, pp. III-VII.

<sup>2</sup> Andréi Zhdánov, op. cit. (nota 1), p. 74.

<sup>3</sup> Véase Solomón Vólkov, *Chostakovitch et Staline: L'Artiste et le Tsar*, París, Éditions du Rocher, 2005. Sobre la relación de Shostakóvich con Stalin, véase también Pauline Fairclough, “Chostakovitch et Staline, une relation particulière?”, en *Lénine, Staline et la musique*, cat. exp., París, Fayard, 2010, pp. 151-161.

<sup>4</sup> Véase Pauline Fairclough, op. cit. (nota 3), p. 155

<sup>5</sup> *Ibidem*.



Escenas del ballet  
Torbellino rojo (Bolcheviques),  
de Vladímir Deshevov, en  
el Teatro Académico Estatal  
de la Ópera y el Ballet de  
Leningrado, 29 de octubre  
de 1924  
Museo Estatal de Teatro  
y Música de San Petersburgo

## LA REVOLUCIÓN EN EL BALLET

Muy interesados por expresar el tema fundamental de su relación con el mundo, los artistas soviéticos desarrollaron la idea de la alianza del hombre con el universo. En el *ballet* de Vladímir Deshevov *Torbellino rojo* (titulado originalmente *Bolcheviques*), el decorador Leonid Chupiatov adoptó como imagen central una gigantesca espiral escarlata que simbolizaba la marcha hacia adelante de la sociedad humana. El telón de fondo del segundo acto era un paisaje urbano que se presentaba desde un ángulo insólito y en cuyos contornos se distinguía una estrella de cinco puntas. La decoración del *ballet Torbellino rojo* se convirtió en el campo de pruebas de las teorías postuladas por Chupiatov en su *Tratado sobre el realismo en la pintura*.

Como Chupiatov, Yekaterina Petrova fue alumna de Kuzmá Petrov-Vodkin y su trabajo ilustra la esfera de influencia del constructivismo teatral. Realizó los decorados y el vestuario de espectáculos de la Ópera-Estudio de Leningrado, como por ejemplo los de la ópera de Rimski-Kórsakov *Kaschéi el Inmortal*, en 1926. La apoteosis de la adaptación de este relato de la mitología rusa estaba simbolizada por la presencia de la hoz y el martillo y por las banderas rojas que celebraban la victoria del príncipe sobre las fuerzas del mal. Esta reescritura del folclore ruso es característica del teatro soviético de este periodo.





Cat. 134

Cats. 134 y 135 LEONID CHUPIÁTOV  
*Torbellino rojo*  
*(Bolcheviques)*, 1924

Cat. 133 LEONID CHUPIÁTOV  
*Estrella*, 1924

Diseños de escenografía  
 y vestuario para el *ballet*  
 de Vladímir Deshevov  
*Torbellino rojo*  
*(Bolcheviques)*



Cat. 135



Cat. 133





Cat. 265

Cats. 264 y 265 YEKATERINA  
PETROVA  
*Kashchéi el inmortal*,  
1926

Cat. 266 YEKATERINA  
PETROVA  
*Kashchéyevna*, 1926

Diseños de escenografía  
y vestuario para la ópera  
de Nikolái Rimski-Kórsakov  
*Kashchéi el inmortal*



Cat. 264



Cat. 266





# EL CINE SOVIÉTICO.

## ENTRE EL ARTE

## Y LA PROPAGANDA

Determinar el lugar que ocupa el cine o, más específicamente, una película en concreto en las coordenadas de *la política versus el arte* no es tarea fácil. ¿Cómo podemos separar el valor artístico del resultado político, ya sea éste intencionado o no? ¿Es inmune el arte a las consecuencias sociales de su inherente grandeza? La pregunta cobra mayor relevancia cuanto mayor es el control que ejerce un régimen sobre las artes, pues siempre intentará valerse de éstas para promover su ideología.

En la Unión Soviética de Iósif Stalin, el control sobre las artes, incluida la industria cinematográfica, fue uno de los más férreos que se hayan ejercido nunca; es más, el Estado apenas si se esforzaba por ocultar sus intenciones, imponiendo su voluntad mediante la implementación de medidas de un carácter asombrosamente explícito. No obstante, conforme fue evolucionando la política —tanto la interna como la exterior— también lo hicieron las exigencias y las decisiones del Estado, sometidas a los caprichos personales del funcionario de turno. Los cineastas se veían obligados así a adaptarse a las exigencias de una política ideológica y personalista al tiempo que intentaban mantener cierta independencia creativa.

Los bolcheviques entendieron inmediatamente el valor de los medios de comunicación visuales como herramienta educativa y motivadora para un pueblo a menudo analfabeto y poco o nada comprometido políticamente. Mientras los carteles y las viñetas cómicas podían producirse y distribuirse fácilmente, y a bajo coste, la realización de películas exigía más tiempo y una infraestructura mucho más compleja. Mientras la iniciativa privada se concentraba en los cines urbanos, la expansión con fines propagandísticos del cine a zonas rurales era una tarea demasiado costosa para el nuevo Estado. La industria no se nacionalizó hasta 1919, fecha en la que los trenes de *agitprop* empezaron a llegar a las provincias más distantes equipados con imprentas y equipos cinematográficos.

Las empresas de producción privada seguían siendo toleradas, quizá porque con los nuevos tiempos se habían alejado de los melodramas populares, a los que habían sido tan propensas anteriormente, para realizar algunas produc-

*Niños viendo una película en el agit-tren* Revolución de Octubre del Comité Central Ejecutivo Panruso, 1919  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú

*Un vagón del agit-tren* Revolución de Octubre del Comité Central Ejecutivo Panruso, con la inscripción “¡Reparemos los puentes! ¡Restablezcamos el transporte!”, 1920  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú

ciones anticlericales y matizadamente prorrevolucionarias. Es probable que algunas de estas empresas tan sólo quisieran hacer caja con los temas de actualidad o que apostaran por los bolcheviques para cubrirse las espaldas. Sea como fuere, la calidad de estas películas a menudo fue inferior a la habitual en sus autores; como fue el caso, por ejemplo, de *El revolucionario* de Yevgueni Bauer, estrenada en abril de 1917, entre las dos revoluciones.

A pesar de todo, el entusiasmo del régimen alentó la afluencia de talento que daría lugar al nacimiento del cine soviético clásico. Algunos de estos creadores, como Serguéi Eisenstein y Aleksandr Dovzhenko, provenían del teatro o de las artes, pero el camino estaba igualmente abierto para abogados, como Mark Donskoi, o estudiantes de química, como Vsévelod Pudovkin. Paralelamente, los llamados “antiguos especialistas”, como Yákov Protazánov, continuaron con su trabajo, en una transición ininterrumpida desde el cine prerrevolucionario.

En la década de 1920 el cine era objeto de un amplio estudio teórico a nivel global, al que los soviéticos se incorporaron con entusiasmo y, en ocasiones, con fuertes polémicas. Pudovkin, que era actor, estudió dicha faceta en profundidad, mientras Eisenstein, que buscaba un “héroe de las masas” que encarnase lo contrario al *star system* de Hollywood, prescindía de los actores profesionales y optaba por el *typage*, es decir, por seleccionar a los actores por su parecido al personaje que representaban.





Cat. 116

Pero el auténtico campo de batalla se vivió en el montaje. El montaje “intelectual” de Eisenstein dio lugar a un simbolismo manifiesto en películas como *El acorazado Potemkin* (1926) y *Octubre* (1927). Por su parte, Lev Kuleshov, inspirado por Hollywood, intentaba atraer al público a través de la narración con un mensaje político más sutil: *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924) es ostensiblemente una farsa satírica de denuncia contra Estados Unidos. En películas como *El fin de San Petersburgo* (1927), Pudovkin se inspiró en diversas teorías. Aunque Dziga Vértov clamaba contra la falsedad del drama, irónicamente, sus documentales —especialmente *El hombre con la cámara* (1924)— utilizaban tomas rodadas en diversos momentos y lugares, y hasta secuencias cuidadosamente preparadas, con el fin de crear la impresión de una narración única.

Aunque se avanzaba por igual en los frentes artístico y político, la teoría crítica se quedó rezagada respecto de la práctica artística como a menudo es el caso, y los directores-teorizadores muchas veces se encontraron presentando justificaciones a posteriori.

Pero el precio del apoyo estatal era la presión, cada vez mayor, para que los cineastas produjesen un trabajo “políticamente aceptable”. Como consecuencia de ello, las decisiones creativas a menudo pasaron a un segundo plano. Desde luego, esto no era nada nuevo: bajo los zares había habido censura, a menudo una censura draconiana, tanto en el terreno político como en el moral. Pero a lo largo de la década de 1920, a medida que el Estado iba monopolizando los ingredientes imprescindibles para el cine, ese control, cada vez más fácil de imponer, se tornó más férreo.

En 1926, dos años después de la muerte de Vladímir Ilich Lenin, el cine recibió el imprimátur póstumo del líder cuando el comisario popular de Cultura recordó haberle oído decir: “De todas las artes, para nosotros la más importante es el cine”. Aunque Lenin fuese más partidario de los documentales —especialmente los de corta duración, desde que su salud empezó a deteriorarse—, Lunacharski, guionista ocasional casado con una actriz, era partidario de los argumentos de ficción.

Cat. 116 NIKOLÁI SMOLYAK  
Maqueta de tren de  
agitprop Revolución de  
Octubre, década de 1950

*Serguéi Eisenstein,*  
entre 1920 y 1930  
Archivos Keystone,  
Londres



VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
Cartel de la película  
El acorazado Potemkin de  
Serguéi Eisenstein, 1925  
70 x 94 cm  
Colección particular

VLADÍMIR STENBERG  
y GUEORGUI STENBERG  
Cartel de la película  
El hombre de la cámara  
de Dziga Vértov, 1929  
101 x 71 cm  
Colección particular

Las consignas se hicieron omnipresentes, aunque la propaganda se aligerase con entretenimiento: entre los estrenos de enero de 1926 se encontraba *El acorazado Potemkin*, pero también el melodrama de vampiros *La boda del oso*.

Dadas las luchas filosóficas intestinas que tenían lugar en el régimen, era fácil incurrir en transgresiones no premeditadas. Eisenstein padeció esta situación en su película *Octubre*. Concebida como una celebración oficial del décimo aniversario de la revolución, cuando Lev Trotski fue expulsado del partido tuvo que eliminar a toda prisa los planos del actor que desempeñaba el papel del revolucionario caído en desgracia: alrededor de un veinticinco por ciento de la película.

La muerte de Lenin, como antes la de los zares, abrió un periodo de incertidumbre. En 1929 Stalin ya había desbancado a todos sus rivales y la semicapitalista Nueva Política Económica de Lenin fue sustituida por la planificación central. Por otro lado, en una pausa en la carrera por la colectivización agrícola, la consigna pasó a ser la industrialización del país.

El comisario encargado de la cinematografía, Borís Shumiatski, intentó reorganizar y hacer más eficiente la industria cinematográfica siguiendo el modelo de Hollywood, con el fin de hacer "cine para millones de personas". Irónicamente, en 1938 fue detenido y fusilado.

Películas como *Entusiasmo* (1931), *Komsomol-jefe de electrificación*, *Contraplan* y *Hombres y trabajos* (todas ellas de 1932) apoyaban tácitamente la pretensión soviética de estar corrigiendo el retraso industrial zarista. Incluso materializaron dicha pretensión al dar el salto al cine sonoro, aunque lo hicieran unos años después que en Estados Unidos. Además de brindar nuevas oportunidades para la innovación creativa, el sonido deparó a los guionistas un nuevo elemento con el que trabajar, dando un impulso a las carreras cinematográficas de compositores como Gavriil Popov y Dmitri Shostakóvich.

Pero no tardarían en llegar los problemas.





JACOB RUKLEVSKI  
Cartel de la película  
Octubre de Serguéi  
Eisenstein, 1927  
206 x 100 cm  
Museo Estatal de Historia,  
Moscú

Las artes, como cualquier otro sector de la economía, fueron sometidas al control central del Estado: los distintos grupos artísticos existentes fueron disueltos y reemplazados por un sindicato único, fácil de controlar. Tras una serie de purgas, se empezaron a examinar detenidamente los guiones: muchos fueron censurados cuando la película ya había empezado a realizarse o, incluso, una vez finalizada.

Los argumentos que se favorecían reflejaban la paranoia estatal. Así, mientras el país vivió amenazado militar y políticamente, los objetivos de producción nacionales no se cumplían debido a los “saboteadores”. Amigos y familiares eran sospechosos y ni el héroe *Iván* (1932) ni el padre de la inacabada *El prado de Bezhin* (1935–1937) mostraban el menor reparo a la hora de matarlos. Pero ni siquiera seguir las pautas estatales al pie de la letra y obtener el favor de la crítica era una garantía: después de dirigir *El carnet del partido* (1936), Iván Piriev fue degradado y enviado al exilio.

El Congreso de Escritores de 1934 consagró el realismo socialista como doctrina artística hegemónica, papel que conservaría hasta el final de la URSS. El realismo socialista exigía un arte cargado de “ideas socialistas de carácter nacional leales al partido”: en resumen, un arte que describiera el viaje hacia el futuro socialista. Pero no estaba claro ni cómo sería ese futuro ni cómo había de representarse el viaje hasta él. Los artistas se esforzaban por interpretar la vida correctamente, a la luz de la industrialización, primero, y después de la colectivización; cada vez era menor el espacio reservado para la creatividad independiente.

En diciembre de 1934, Serguéi Kírov, el popular jefe del partido en Leningrado, fue asesinado. Las investigaciones y las represalias se sucedieron vertiginosamente, hasta desembocar en el Gran Terror, que alcanzaría su auge durante 1937–1938. Inspirada en la piedra angular del Gran Terror —la idea del “enemigo interno”— la película de Fridrij Ermler *El gran ciudadano* (1938–1939), dividida en dos partes, mostraba las conspiraciones laberínticas que conducían a un asesinato político. En el funeral, momento culminante de la película,



el narrador se dirigía directamente al público, recordándole que, dondequiera que estuvieran, los enemigos debían ser erradicados sin compasión. El guión de la película fue aprobado personalmente por Stalin, quien, paradójicamente, se sospecha que ordenó el asesinato de Kírov. Esta apología del terror, que establecía algunos peligrosos paralelismos con *Los endemoniados* (1872) de Fiódor Dostoyevski, debería haber tenido una tercera parte, aunque finalmente se desechó.

Fuera cual fuese realmente su popularidad, este género cinematográfico fue promocionado incansablemente desde la prensa. Y también produjo innegables éxitos populares, que emocionaron genuinamente a los espectadores. Entre las mejores y más célebres producciones destacan *Chapáiev* (1935), de los hermanos Vasiliev, la historia de un héroe de la guerra civil que recuerda a las películas del Oeste americano, y *El circo* (1936), de Grigori Aleksándrov, un popularísimo musical sobre una mujer con un bebé de raza mestiza que huye de Estados Unidos a Rusia para escapar del racismo. Por último es preciso mencionar la gran proliferación de películas infantiles, en lo que supuso un reconocimiento de la necesidad de extender la propaganda a la siguiente generación.

Como siempre, el patriotismo era la virtud clave, ya fuese el héroe un campesino; un trabajador; el mismísimo *Pedro el Grande* (1937–1938); los defensores de Moscú, *Minin y Pozharski* (1939); o el bolchevique *Yákov Sverdlov* (1940).

La película de carácter patriótico que alcanzó mayor popularidad fue *Aleksandr Nevski* (1938), de Eisenstein, que poniendo de relieve la amenaza nazi relataba cómo Nevski venció a los caballeros teutones en 1242. Aunque fue galardonada con un Premio Stalin, en 1939, tras el pacto de no agresión entre la Alemania nazi y la Unión Soviética, fue retirada, y posteriormente reestrenada en 1941 a raíz de la invasión de las tropas de Hitler. A pesar de su objetivo político manifiesto, el trabajo de Eisenstein y sus colaboradores —en particular el compositor Serguéi Prokófiev— todavía se cita hoy en día como modelo de montaje y de contrapunto audiovisual. Aunque hay quien considera *Aleksandr Nevski* como una de las obras menores del director. Sin duda es su película más sencilla y hay



ANATOLI BELSKI

*Cartel de la película*  
Aleksandr Nevski de  
Serguéi Eisenstein, 1938  
Biblioteca Nacional de  
Rusia, San Petersburgo

*Fotogramas de la película*  
Chapáiev de los hermanos  
Gueorgui y Serguéi  
Vasiliev, 1934  
Colección particular

que preguntarse si su calidad artística no se resiente por su finalidad política y, quizá, incluso por su inclinación hacia lo popular.

La invasión de Rusia por parte de las tropas de Hitler y lo que los rusos llamaron la Gran Guerra Patriótica trajeron consigo un cambio de enfoque. La industria cinematográfica se reagrupó, siendo evacuada de Moscú y Leningrado, y pasó a concentrarse en la producción de cortometrajes propagandísticos. Las películas del periodo de guerra a menudo resaltaban el papel de las mujeres y, más que nunca, la importancia de la abnegación. Conforme fue avanzando la guerra, este mensaje se hizo más explícito: al principio las muertes eran decorosas y no se mostraban en la pantalla; más tarde, exhortando la necesidad de realizar un último sacrificio para vencer al invasor, la gente moría más gráficamente y a plena vista. El caso más delirante fue el de la película de Lev Arnshtam sobre la partisana adolescente Zoya (1944), quien, apartando a sus captores, marcha alegre hacia la horca para alentar a sus compañeros mientras suena el coro de Gloria de la ópera de Mijaíl Glinka *Una vida por el zar* (1836) y los fuegos artificiales iluminan el Kremlin en alusión a la victoria que sin duda llegaría.

Irónicamente, la guerra supuso un respiro en la represión interna, al centrarse la atención del país en el enemigo exterior. Pero la paranoia de Stalin no tardaría en resurgir. A instancias suyas, el comisario popular de Cultura, Andréi Zhdánov, pronto organizaría una serie de "conferencias artísticas" para debatir los fallos del cine, la literatura y la música soviéticos. En gran medida se trataba de una oportunidad patrocinada por el Gobierno para que los adeptos al régimen diesen rienda suelta a sus frustraciones sobre las grandes figuras de la época. Los ejemplos más deplorables se vieron en la conferencia de músicos de 1948, en la que Shostakóvich y Prokófiev, entre otros, fueron acusados de formalismo y de escribir "música antiproletaria", algo que naturalmente estaba prohibido. Todo ello se produjo de forma paralela a una campaña contra el "cosmopolitismo", es decir, contra los judíos, de la que fueron víctima varios cineastas destacados.



Pero no era el primer golpe que sufría el cine tras el final de la guerra. Un decreto de 1946 prohibió la segunda parte de *La gran vida* por no resaltar suficientemente el papel del partido en la sociedad, a pesar de que la primera parte de dicha película había sido galardonada con un Premio Stalin. Aunque no fueran expresamente prohibidas, *El almirante Najimov* (1947) de Pudovkin y la segunda parte de *Iván el Terrible* (1946) de Eisenstein fueron duramente criticadas; en el caso de la última, de nuevo, tras haber sido alabada la primera parte. *Gente sencilla* (1945), obra de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, dejó de proyectarse por el mero hecho de aparecer nombrada en el mencionado decreto. Todas estas películas fueron condenadas por “representar incorrectamente la realidad”. No obstante, *El almirante Najimov* recibió un Premio Stalin tras sustituir varias escenas y rehacer el montaje. Kozintsev y Trauberg decidieron seguir sus propios caminos, disolviendo su sociedad, y Eisenstein falleció; sus películas no se estrenaron hasta 1956 y 1958, respectivamente.

A finales de los años cuarenta, la vida se tornó cada vez más difícil para los cineastas, que a menudo buscaron refugio en temas inocuos. Puesto que los libros publicados ya habían sido aprobados por la censura, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias eran una manera segura de sortearla. Sin embargo, el género más destacado de la época fue el biográfico. Entre 1948 y 1953 se rodaron una veintena de *biopics*. Sus protagonistas históricos solían ser rusos progresistas, claramente adelantados a su tiempo. La elección de personajes contemporáneos resultaba más delicada, por lo que, por lo general, éstos se evitaban. Entre los que se abordaron hubo militares —desde *El almirante Najimov* a *El gran guerrero Skanderbeg* (1954) de Yutkevich—, científicos —sólo en 1949, el académico *Iván Pávlov* de Grigori Roshal, *Michurin* de Aleksandr Dovzhenko y *Aleksandr Popov* de Víktor Eisimont y Gerbert Rappaport—, escritores —*Taras Shevchenko* (1951) de Aleksandr Alov y Vladímir Naumov— y compositores. Glinka protagonizó dos películas (1948 y 1952), obras de Arnshtam y de Aleksándrov respectivamente, ípues en la primera de ellas su imagen resultaba demasiado proletaria! Fueran históricos o contemporáneos, siempre se mostraba a los protagonistas contribuyendo a la lucha hacia el socialismo, aunque en la vida real quizá no hubieran suscrito sus ideales. Así, en 1950 Kozintsev retrató a *Belinski*, el crítico literario

del siglo XIX, como un rusófilo ardiente, cuando en realidad había instado a los escritores nacionales a que valorasen a los literatos occidentales.

Mientras tanto, se rodaban historias contemporáneas cuyo mensaje subyacente era la amenaza exterior, que por lo general procedía de Estados Unidos. Los espías y el doble juego fueron elementos esenciales de películas como *Encuentro en el Elba* (1949) de Aleksándrov y Alekséi Utkin, *La misión secreta* (1950) y *El complot de los condenados* (1950) de Mijaíl Kalatozov. Algunas películas históricas también adoptaron esa línea: *El inolvidable año 1919* (1951), de Mijaíl Chiaureli, analizaba retrospectivamente las “iniquidades” del Tratado de Versalles.

En estas películas la propaganda es tan evidente que resulta cegadora y la interpretación es tan acartonada que resulta casi cómica. Atenazados por la obligatoriedad de no salirse del “mensaje”, los creadores prácticamente no expresaban el menor rasgo individual. Aunque fascinantes desde un punto de vista cultural, se trata de películas mucho menos satisfactorias desde un punto de vista puramente artístico.

Por si todo lo anterior no fuera suficiente, los responsables de la política oficial decidieron que había que concentrar los esfuerzos de la industria en la producción de algunas “obras maestras”. Como consecuencia de ello, los niveles anuales de producción descendieron catastróficamente: en 1951 toda la industria se concentró en tan solo nueve películas. Para compensar la escasez de nuevas producciones se recurrió a las reposiciones, al teatro filmado y a proyecciones de películas extranjeras convenientemente censuradas, aunque las de Hollywood por lo general se reservaban para el Kremlin.

La industria se encontró en una situación crítica: no sólo no podía satisfacer la demanda interna del país, sino que las pocas películas que producía se veían perjudicadas artísticamente por las cortapisas políticas. Sin apenas opciones fuera de la hagiografía estalinista —de la que es ejemplo *La caída de Berlín* (1950), obra de Chiaureli que el Mosfilm regaló al tirano por su setenta cumpleaños—, la creatividad se desplomó en el cine soviético.





La muerte de Stalin, el 3 de marzo de 1953, dejó el país en un estado de confusión que se prolongaría durante varios meses. Mientras la clase política luchaba por el poder, las artes, como la población en general, se sumieron en un periodo de incertidumbre que duraría hasta el deshielo postestalinista. En el cine, no obstante, la desastrosa política de “sólo obras maestras” no tardó en abandonarse y los cineastas pudieron volver a producir obras de un carácter menos propagandístico, aunque tuvieron que seguir asumiendo, como siempre, la política interna e internacional del régimen.

Una vez más, los cineastas soviéticos tendrían que aprender un nuevo conjunto de reglas.

## REFERENCIAS

- Bazin, André, "Le mythe de Staline", *Esprit* (julio-agosto 1950). Reimpreso en *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Éditions du Cerf, 1958, vol. 1, pp. 75-89. Ed. en español, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001.
- Beumers, Birgit, *A History of Russian Cinema*, Londres, Berg, 2009.
- Eisenschitz, Bernard (ed.), *Lignes d'ombre : une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, Milán, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2000.
- Kenez, Peter, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*, Londres y Nueva York, Cambridge University Press, 1985.
- Lahusen, Thomas, y Evgeny Dobrenko (eds.), *Socialist Realism without Shores*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Laurent, Natacha (ed.), *Le Cinéma "stalinien" : questions d'histoire*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2003.
- Lawton, Anna (ed.), *The Red Screen: Politics, Society and Art in Soviet Cinema*, Londres, Routledge, 1992.
- Leyda, Jay, *Kino: A History of Russian and Soviet Film*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Marshall, Herbert, *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983.
- Passek, Jean-Loup, *Le cinéma russe et soviétique*, París, Centre Georges Pompidou, 1981.
- Riley, John, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*, Londres, I. B. Tauris, 2005.
- Roberts, Graham, *Forward Soviet!: History and Non-fiction Film in the USSR*, Londres, I. B. Tauris, 1999.
- Schmulevitch, Éric, *Réalisme socialiste et cinéma : le cinéma stalinien (1928-1941)*, París, Editions L'Harmattan, 1996.
- Schnitzer, Jean, y Luda Schnitzer (eds.), *Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, París, Éditions Français Réunis, 1966. Ed. en español, *Cine y revolución: el cine soviético por los que lo hicieron*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004.
- Taylor, Richard, y Derek Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*, Londres, Routledge, 1993.
- Youngblood, Denise J., *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.



# **EL MAESTRO Y** **EL VOZHD. LA RESERVA** **“COMUNISMO** **UNIVERSAL”**

En su juventud, Lósif Dzhugashvili —que pasó a la historia con el apodo de Stalin, por el que se le conocía en el partido— escribía versos. Estos eran o bien cantos patrióticos y enfervorizados o bien motivos sentimentales y banales: meras menudencias líricas. Por desgracia, el seminarista que nunca acabó su formación pronto comprendió que tampoco iba a alcanzar la gloria mediante la poesía. Y es una verdadera lástima, pues imás le hubiera valido al mundo otro poeta mediocre que un villano tan genial!

Dibujamos una sonrisa maliciosa, pues parece que todos los tiranos son gráfomanos y poetas fracasados. Nerón no es famoso solamente por su crueldad, sino porque incendió Roma y se dedicó a tocar la lira y a recitar sus versos mientras admiraba el fuego. Napoleón, Mao, Kim Il Sung, Saddam Hussein... Todos ellos intentaron dominar la palabra alada, sin llegar a comprender que hay dos cosas imposibles de obtener por medio de la violencia: el arte y el amor. Y Stalin, el genio del mal, el gran caudillo, el *Vozhd*, se vengó del mundo por su propia ineptitud poética.

Tenemos la costumbre de explicar los actos de los estadistas a partir de causas ideológicas, políticas y sociales, cuando buena parte de su comportamiento es fruto de sus propias cualidades psicofísicas, de la intromisión de sus propios complejos en la política y, todavía en mayor medida, de su complejo de inferioridad. “Algún día escribirán sobre nuestros contemporáneos como si fueran héroes de Shakespeare”, dijo Anna Ajmátova.

Stalin prefirió ser un héroe de libro a ser poeta. Toda su vida fue un apasionado de la literatura, hasta un extremo enfermizo que le hacía tenerla constantemente en su punto de mira, bajo el control más absoluto. En palabras de su contemporáneo Ósip Mandelshtam: “En nuestro país la poesía es muy valorada. Matan por ella”<sup>2</sup>.

El asesinato de la literatura se remonta a los primeros días del régimen bolchevique, que veía en ella un rival peligroso en la lucha por la conciencia social. Ya se ejecutó a escritores en la época del Terror Rojo, como fue el caso de Nikolái Gumiliov, el poeta del Siglo de Plata de la literatura rusa. Muchos de ellos se vieron empujados a un exilio forzoso del que nunca pudieron regresar. La última y desesperada nota de Aleksandr Blok, antes de su muerte prematura: “Todos los sonidos han cesado... No hay sonido alguno...”. La de Serguéi Yesenin ante el lazo suicida: “En esta vida, morir no es nada nuevo, pero tampoco es muy nuevo vivir”. O la de Vladímir Mayakovski antes de dispararse: “No tengo otra salida... En serio, no hay nada que hacer...”. Todas ellas fueron señales de socorro lanzadas en una atmósfera social cada vez más asfixiante.

La persecución y la represión continuaron sin tregua, asestando golpes cada vez más poderosos. En 1922, por medio de la Administración Política del Estado (GPU), Vladímir Ilich Lenin y Lev Trotski sangraron el pensamiento filosófico y científico ruso al deportar a lo mejor de la *intelligentsia*. A finales de los años veinte hubo una nueva campaña contra los artistas de pensamiento independiente, contra los sospechosos “compañeros de viaje”, a los que se empezó a eliminar a gran escala. Tras una colectivización que había devastado al campesinado —el sostén del país— se llevó a cabo también con éxito la colectivización de la literatura —su granero espiritual—, suprimiendo todas las organizaciones de escritores y sustituyéndolas por la única e irrepetible Unión de Escritores. Y, lo que es más, no se conformaron con los “compañeros de viaje”, sino que también aniquilaron a sus hermanos comunistas. Pues una vez alzada la guadaña de la muerte cayó sin apenas hacer distinciones. Así, la pesadilla sangrienta del Gran Terror segó las vidas de Isaak Bábel, de Pável Florenski, de Borís Pilniak, de Mandelshtam, de Nikolái Kliúyev, de Pável Vasiliev, de Aleksandr Voronski, de Serguéi Klichkov, de Artiom Vesiolí y de tantos, tantos otros.

La gama de represión sufrida por los escritores no tuvo límite. No sólo se fusiló, se encarceló y se condenó a prisiones y campos de trabajos forzados, no sólo se deportó a los últimos confines del país, y más allá, sino que también se mutilaron

las vidas, se prohibieron los libros y se represaliaron las obras de quienes no fueron enviados tras las alambradas. A algunos, como Marina Tsvetáyeva, los condujeron hasta el suicidio, mientras otros, como Mijaíl Bulgákov, Andréi Platónov, Ajmátova, Borís Pasternak o Aleksandr Solzhenitsin, pasaron largos años sin poder publicar y fueron objeto del acoso del aparato estatal. La represión también obligó a muchos a “pisar la garganta de su propia canción”<sup>3</sup>, a silenciar su talento para conservar la vida, concluyendo sus brillantes y prometedoras carreras con pálidos brindis a la gloria del partido. Otros talentos ni siquiera tuvieron la posibilidad de florecer en tan asfixiante contexto. Afirmar que en Rusia todo el talento fue condenado a la represión por la naturaleza misma de la creación, que es contraria a la violencia, es algo terrible, pero no por ello menos cierto. Apuntando al talento, los líderes soviéticos ejecutaron el alma misma del pueblo.

“Reserva revolucionaria ‘Comunismo Universal’”, así llamó Platónov a la URSS<sup>4</sup>. En esta reserva hubo una cacería que duró siete décadas, una batida contra todas las personas dotadas de espíritu y de un don divino.

## **EL CASO DE MAKSIM GORKI**

Todos los escritores relevantes tuvieron su particular romance con el poder del Kremlin. Maksim Gorki (1868–1936), fundador de la literatura soviética, emigró poco después de la revolución. En realidad, Lenin lo expulsó del país con la excusa de que tenía que conservar su salud y su talento, pero la verdadera razón era que no estorbara a los bolcheviques en su experimento social. Cuando Stalin llegó al poder, hizo todo lo posible para conseguir exactamente lo contrario: que la eminencia internacional volviera a la patria para trabajar al servicio de su régimen. Y obtuvo un éxito rotundo: Gorki, el petrel de la revolución, cayó en una jaula dorada de la que ya nunca más pudo salir.

Durante sus últimos años de vida, Gorki, rodeado de una enorme aura de aparente respeto, era realmente un hombre doblegado, poco más que un arma dócil en manos del poder. En sus apariciones públicas acostumbraba a glorificar a Stalin, pero la proximidad que existió entre ambos a su regreso no perduró y lo único que los unía era la indiferencia. Probablemente lo que ocurrió fue que Gorki nunca escribió nada destacable sobre Stalin, nada que marcara una época, que nunca escribió las loas esperadas —como las que sí dedicó a Lenin—, aunque más de una vez le insinuaran la conveniencia de hacerlo, aportándole el material necesario para escribir una biografía de la que incluso llegó a publicarse en la prensa que estaba a punto de aparecer. Pero la espera fue infructuosa. La gran obra sobre el *Vozhd* nunca se escribió y éste no tuvo miramientos con el escritor. Gorki quiso marchar a Italia, pero no se le permitió hacerlo; el régimen prefirió que permaneciera en casa, donde no sacaría a relucir los trapos sucios. La jaula se había cerrado y su vida se parecía cada vez más a un arresto domiciliario. La casa del escritor estaba tomada por agentes de la Cheka, cuyo control llegó a extremos delirantes: lo tenían completamente rodeado, vigilaban todos sus pasos, le influían y le dirigían, incluso controlaban los periódicos que leía. En algún caso, la imprenta llegó incluso a imprimir un solo ejemplar de un número especial para Gorki, con sus correspondientes recortes de texto y falsedades. La justificación era el cuidado de la tranquilidad del anciano, pero lo que en realidad se pretendía era esterilizar la conciencia





Cat. 222

Cat. 222 VLADÍMIR MAYAKOVSKI  
 "A Kisa, el resultado de dos días de trabajo...", 1926-1927

*Boris Pasternak, Serguéi Eisenstein, Olga Tretiakova, Lilia Brik y Vladímir Mayakovski*  
 Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú

del escritor, convertirlo en una especie de zombi, en un autómata fácil de manejar. Pues utilizaban su pluma para justificar el terror. Cuánta gente encerrada entre muros de prisiones no habría escuchado en boca del juez instructor el llamamiento de Gorki: "Si el enemigo no se rinde, ¡hay que aniquilarlo!"<sup>5</sup>.

Pero había otras formas de relacionarse con el poder. Mientras Gorki era oficialmente el jefe de la literatura soviética, su principal poeta era, sin duda, Mayakovski, aunque su reputación se tambaleara y su fama se apagase tras su suicidio. Lilia Brik, la influyente amante del poeta, temiendo que Mayakovski no fuera a ser muy leído, escribió una carta que hizo llegar a Stalin a través de sus amigos de la Cheka. "Mayakovski ha sido y será el mejor y el más talentoso poeta de nuestra época soviética"<sup>6</sup>, fue la conocida sentencia del *Vozhd*. Pero la sentencia tenían una continuación que no fue publicitada: "La indiferencia hacia su memoria y hacia su obra es un delito". ¡Así es! A partir de ese momento la desafección a los poemas de Mayakovski se castigaría del mismo modo que la desafección al poder soviético.

En resumidas cuentas, la vida y la obra de cualquier escritor relevante del país eran dirigidas por la voluntad dictatorial del *Vozhd* supremo. En palabras de Iliá Erenburg: "desde 1936 y hasta la primavera de 1953, el destino no ya sólo de un libro, sino también de su autor, dependía del antojo de un hombre, de cualquier denuncia absurda"<sup>7</sup>.



Vitali Shentalinski EL MAESTRO Y EL VOZHD.  
 LA RESERVA "COMUNISMO UNIVERSAL"



Cat. 14

## **EL CASO DE ÓSIP MANDELSHTAM**

Hay muchas definiciones de lo que es la poesía. Ósip Mandelstam (1891–1938) nos dejó una de ellas: “La poesía es la conciencia de la propia justificación”<sup>8</sup>. No es una definición estética, sino una postura social, un papel a adoptar en la vida. Para Mandelstam, repudiar la propia palabra era lo mismo que repudiar la misión del poeta.

La conciencia de la propia justificación es inherente a los mejores poetas del Siglo de Plata. Hablaban como si poseyeran un poder, un poder especial otorgado por Dios. No escondían la percepción del propio genio, que consideraban encarnado en su persona.

Vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies,  
nuestras palabras no se escuchan ni a diez pasos.  
Pero cuando alcanza para media charla,  
siempre se nombra al montañés del Kremlin.  
Sus dedos son gordos como gusanos, grasientos,  
y sus palabras son certeras, como enormes pesas de balanza.  
Se ríe su mostacho de cucaracha  
y las cañas de sus botas brillan.

La gentuza lo rodea, adalides de cuello fino,  
él juega con los servicios de esos mediodios.  
Uno silba, otro maúlla y el otro gime;  
solamente él los espanta y los empuja.  
Como si fueran herraduras, forja un decreto tras otro:  
a uno en la ingle, al otro en la frente, a éste en la ceja y a aquel en el ojo.  
Cualquier ejecución le resulta un caramelo,  
y se le ensancha el pecho al oseta.

Ósip Mandelstam, “Vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies...”

(noviembre de 1933)

Estos versos, monstruosos para la época, y antológicos desde nuestra perspectiva, fueron escritos en noviembre de 1933 y reproducidos de puño y letra por Mandelstam durante el interrogatorio que sucedió a su arresto: el osado manuscrito tendría que formar parte del museo de la literatura universal, si es que algún día llega a existir.

El poema constituye un atentado espiritual contra Stalin, terrorismo poético, un desafío a duelo: por un lado, todo el poder de un imperio totalitario, por el otro, solamente la personalidad del poeta, solamente su palabra. Un ultimátum: o yo o el poder soviético. Una hazaña suicida en una biografía encaminada a la catástrofe.

Y todo ello justo en el mismo momento que los escritores soviéticos más relevantes, la flor y nata de la literatura, prestaban juramento de lealtad al poder y cantaban las glorias de los miembros de la Cheka y del trabajo en régimen de esclavitud en un voluminoso libro colectivo sobre el canal del mar Blanco, construido por presos sobre sus propios huesos.

En su artículo “El humanismo y la modernidad”, Mandelstam escribió:

La arquitectura social se mide a escala del hombre.  
A veces se convierte en enemiga del hombre y alimenta  
su grandeza humillándolo y anulándolo [...]. Si no hay una  
justificación auténticamente humanística que sirva de  
base para la futura arquitectura social, ésta acabará  
por aplastar al hombre, como hicieron Asiria o Babilonia<sup>9</sup>.

Con esta misma medida, la escala del hombre, Mandelstam corrigió al Estado soviético. Como éste no podía permitir tal corrección, aplastó con todo su peso al valiente poeta que se había atrevido a gritar que el rey iba desnudo.

“Aislar pero conservar”, dispuso Stalin, y Mandelstam fue desterrado. Pues Stalin comprendió que, dada la difusión del caso Mandelstam, cualquiera



que fuese su solución, ésta se relacionaría directamente con su persona. Entonces tuvo lugar la famosa llamada telefónica de Stalin a Pasternak.

Stalin Se está revisando el caso de Mandelshtam. Todo va a salir bien. ¿Por qué no se dirigió usted a las organizaciones de escritores o a mí? Si yo fuera poeta y un poeta amigo mío cayera en desgracia, yo movería montañas para ayudarlo.

Pasternak Las organizaciones de escritores no se ocupan de este tipo de cosas desde 1927, y si yo no hubiera intercedido, usted seguramente no lo habría sabido...

Stalin ¿Pero es un maestro de verdad? ¿Es un maestro?

Pasternak No se trata de eso.

Stalin ¿Pues de qué se trata?

Pasternak le contestó que le gustaría hablar con él en persona.

Stalin ¿De qué?

Pasternak De la vida y de la muerte<sup>10</sup>.

Tras esta última respuesta, Stalin colgó.

¡He aquí de qué quería hablar Pasternak con Stalin! ¡De la vida y de la muerte!



Cat. 124

*Ósip Mandelstam  
(segundo por la derecha)  
sentado entre su mujer,  
Nadezhda Mandelstam  
(a su derecha), y Anna  
Ajmátova (a su izquierda)*  
Archivo Estatal Ruso de  
Literatura y Arte, Moscú



Mandelshtam se había mostrado mucho más sabio diez años antes, cuando, como si previera lo que ocurriría en aquella conversación telefónica, escribió en *El ruido del tiempo* (1925):

La revolución es ella misma vida y muerte, y no puede soportar que en su presencia se chismorree de la vida y de la muerte. [...] Para la revolución es característico este temor, este miedo de recibir algo de manos ajenas; no se atreve, teme acercarse a las fuentes de la existencia.

Tras llamar a Pasternak, Stalin todavía dudó sobre la mejor manera de proceder. Comprobó la reacción de los escritores y el valor que daban a Mandelshtam como poeta, pues sabía que Pasternak no habría mentido. Por supuesto, lo que menos le preocupaba era el destino del propio Mandelshtam o los intereses de la poesía. Simple y llanamente pensaba que una resolución favorable del caso le resultaría ventajosa, pues pronto se celebraría el I Congreso de Escritores Soviéticos. Lo mejor era jugar al gato y al ratón con el poeta y, a través de él, con toda la *intelligentsia*: por un lado mostrarse como su amigo y, por otro, asustarlo.

Pero se trataba solamente de un aplazamiento. Stalin nunca perdonaba nada, y menos aún un ataque directo contra él. Pero un Mandelshtam muerto habría sido todavía más peligroso, pues los poemas de un ejecutado suenan con más fuerza. Siempre habría tiempo para acabar con él. Lo mejor era doblegarlo, humillarlo ante el *Vozhd*.

Para Mandelshtam, los años de deportación fueron una interminable cadena de intentos desesperados por sobrevivir, por reconciliarse con la realidad y hacerse un sitio en la vida soviética. Y todo volvía a apuntar a Stalin. Él era el amo, único y todopoderoso, de cuantos súbditos había en su imperio. Para qué iba a debatir con los poetas sobre la vida y la muerte cuando la vida y la muerte estaban en sus manos! Ya en *La cuarta prosa* (1929), Mandelshtam había hablado

del "demonio picado de viruelas" al que se venderían los escritores de las tres generaciones venideras que "escribieran lo que se les permitiera de antemano"<sup>11</sup>.

En 1937, el año "treintaymaldito", en el apogeo de la masiva represión estalinista, Mandelshtam dio un último paso, la última humillación: no escribió una carta a Stalin, isino una oda! Él, que había desacreditado al *Vozhd*, elucubraba ahora unos versos que lo ensalzaran. Pero resultaron unos versos fríos y apagados y, además, inútiles, puesto que había cientos de diligentes plumíferos capaces de hacerlo mejor. Durante un tiempo Mandelshtam perdió la conciencia de su justificación. Luego lo reconoció: "Era una enfermedad"<sup>12</sup>. De todas formas, su *Oda* (1937), al igual que su *Epigrama* (1933), son hechos literarios imposibles de borrar.

Por su naturaleza, el poeta no puede servir a la actualidad, sino que su patria es el bien eterno. Pero, bajo el régimen estalinista, quien sirviera a la eternidad se convertía en candidato a irse al otro mundo, puesto que en éste no había cabida para él. Hoy en día, los poemas de Mandelshtam, que murió en un campo de trabajo, se incluyen en el currículo escolar junto a otros poetas clásicos de la gran palabra rusa. El poeta, que dejó la vida como un hijastro de su país, como un criminal, ha regresado a la patria como un hijo reconocido e ilustre.

## **EL CASO DE MIJAÍL BULGÁKOV**

Otro maestro de la literatura rusa, Mijaíl Bulgákov (1891–1940), vivió también su particular duelo con el *Vozhd*, consciente como era de la incompatibilidad de su persona con el régimen soviético: se dejaron de publicar sus libros y de representar sus obras, se registraron sus pertenencias y se confiscaron sus manuscritos y la prensa lo convirtió en blanco de sus ataques. ¿Cómo podía escapar? Bulgákov llegó a la conclusión de que solamente había un hombre que pudiera autorizar su ejecución. Su mirada se deslizó por los escalones de la indestructible pirámide del poder: desde la base de ésta, a la que había sido arrojado, hasta el vértice, las circunstancias lo empujaban una y otra vez al diálogo directo con el "montañés del Kremlin", tal como le denominó Mandelshtam.

En realidad, ambos ya habían coincidido con anterioridad, pues el *Vozhd* había asistido más de una docena de veces a la representación de su obra *Los días de los Turbín* (1926) en el Teatro Artístico. Incluso se decía que Bulgákov era el dramaturgo favorito de Stalin. Pero hasta el momento sólo habían mantenido un diálogo desde la distancia: el escritor a través de los bigotes de sus protagonistas y Stalin por medio de sus ideólogos y gendarmes. Había llegado la hora de verse cara a cara, de vencer la distancia. Así, el 28 de marzo de 1930 Bulgákov escribió su famosa carta al Gobierno de la URSS que, por su tono y su sentido, iba dirigida directamente a Stalin. No se trataba solamente de un correo personal, sino que tenía la hondura de un documento de una enorme importancia social: el manifiesto de un artista independiente llevado al límite de la desesperación, al borde mismo de la existencia. Pues Bulgákov estaba preparado para enfrentarse a cualquier giro que pudieran dar los acontecimientos. Eso sí, antes de mandar la carta, quemó su trabajo más querido, la primera versión de la novela *El maestro y Margarita*, receloso de la represión y de los registros.

Apelo al humanismo del poder soviético y pido que tenga la magnanimidad de dejarme ir, a mí, un escritor que no puede ser de utilidad aquí, en su patria [...]. Pero si lo que he escrito no resulta convincente y soy condenado a un silencio perpetuo en la URSS, pido al Gobierno soviético que me dé un trabajo [...]. Y si esto tampoco fuera posible, pido al Gobierno soviético que haga conmigo lo que considere necesario, pero que haga algo, puesto que yo, un dramaturgo, autor de seis obras, famoso en la URSS y en el extranjero, me encuentro actualmente al borde de la miseria, de la calle y de la muerte<sup>13</sup>.



Cat. 47

La apuesta estaba hecha. ¿Cuál sería la respuesta? “Hay que darle la oportunidad de trabajar donde quiera”, escribió en la propia carta Guénrij Yágoda, el jefe de la Dirección Política Unificada del Estado (OGPU). Por supuesto, Yágoda nunca hubiera tomado esa decisión sin haberlo consultado con Stalin, dado que la misiva iba dirigida al Gobierno y que, además, conocía la especial actitud del *Vozhd* para con Bulgákov. El propio estilo de la resolución recuerda mucho al de Stalin. Era un gesto de reconciliación, por el que se permitía que el escritor viviera y trabajara.

Dos días después, el disparo suicida de Mayakovski retumbó ensordecedor por todo el país. ¡Otra manifestación trágica! ¡Otro desafío a la feliz vida que el *Vozhd* había construido! Quizá fue un capricho del destino, pero fue justamente ese disparo lo que hizo que Stalin volviera a mostrarse condescendiente con Bulgákov. Había que tranquilizar al público, y para ello Stalin dio un nuevo paso, perfectamente calculado.

Poco tiempo después se recibió una llamada telefónica del Kremlin en casa de Bulgákov: “Bueno, puede que realmente tenga que marcharse al extranjero. ¿Tan hartos estáis de nosotros?”, pregunta Stalin con malicia. Y Bulgákov, lejos de confirmar su petición, dice: “He estado pensando mucho en todo esto y he comprendido que un escritor ruso no puede existir fuera de su patria”. A lo que Stalin responde, satisfecho: “Yo pienso lo mismo. Tendríamos que vernos y hablar”. “Claro, claro, Iósif Vissariónovich, tengo que hablar con usted sin falta”<sup>14</sup>.



El encuentro nunca se produjo: al igual que en el caso de Pasternak, al *Vozhd* no le convenía tener una conversación sobre “la vida y de la muerte”. Pero Bulgákov fue contratado como ayudante de dirección por el Teatro Artístico Académico de Moscú (MJAT) y *Los días de los Turbín* volvió a representarse, de forma que el autor al menos pudo ganarse el pan. No obstante, no se representó ni se publicó ninguna otra obra de Bulgákov hasta después de su muerte, y de la del propio Stalin.

¿Quién salió vencedor de aquel duelo, Bulgákov o Stalin? El *Vozhd* fue capaz de engañar a su época. En la posteridad, venció el maestro.

### **EL CASO DE ANNA AJMÁTOVA**

En una ocasión, el propio bigotudo del Kremlin se ofrendó a Anna Ajmátova (1889–1966) en forma de monumento erguido en el jardín Shereméievski, cercado por una reja de hierro. Era una estatua gris con gorra militar y un capote hasta los talones, con una mano elevada hacia el cielo y la otra en el bolsillo, como si buscara su revólver. El *Vozhd* se erguía bajo la ventana de la casa de Ajmátova a sus gloriosos setenta años, como un vigilante o un policía.

Y ella le correspondió con un regalo de cumpleaños propio de un zar: una oda de lealtad, titulada “21 de diciembre de 1949”, fecha del cumpleaños del *Vozhd*. El panegírico a Stalin, así como otros poemas de enfoque oficial y patriótico del ciclo *Gloria al mundo*, se publicó en la revista *Ogoniok*. Justo después de su publicación, Ajmátova se dirigió a Stalin, rogándole que liberase a su hijo Lev del campo de prisioneros en el que estaba recluso. Ése era el objetivo de su panegírico, que no es un hito de la poesía, sino un revelador documento de la época.

Hacía ya tiempo que Ajmátova había asumido que su propio destino también pendía de un hilo, algo a lo que no lograba acostumbrarse. De modo fatídico, su llamamiento a Stalin coincidió con la trampa tendida contra ella por la Lubianka, ya que al poco tiempo, concretamente el 14 de junio de 1950, Víktor Abakúmov,

Anna Ajmátova vivió en el apartamento de su marido Nikolái Punin, en un ala del palacio Sheremetev (también llamado Casa de la Fuente). Dicho apartamento ha sido convertido en un museo literario y conmemorativo dedicado a la poetisa

Nicolái Punin, crítico de arte, teórico del constructivismo y último marido de Ajmátova, fue arrestado en 1949 por actividades antisoviéticas y confinado al gulag, donde moriría el 21 de agosto de 1953



Cat. 161

21 июня!

Дорогой мой, вчера  
звонили домой и мне  
сказали, что мне нет  
писем. Я очень  
огорчена и взволнована.  
Ведь после письма  
ты всегда шлешь  
открытку. Как твоё  
здоровье? Можешь ли  
ты опять в больницу?  
Завтра вышло  
телеграмма. Во  
вторник оплод буду  
своего в Ленинград.  
Крепко тебя целую.  
Не играй меня  
Мама.

Cat. 212

21 de junio

Querido mío,

Ayer llamé a casa y me dijeron que no había cartas para mí. Estoy muy apenada y nerviosa. Al recibir un paquete, siempre mandas una postal. ¿Cómo va tu salud? Puede que estés de nuevo en el hospital. Mañana voy a poner un telegrama. El martes voy a llamar otra vez a Leningrado. Un beso muy fuerte. No me asustes.

Mamá

Cat. 212 ANNA AJMÁTOVA  
Carta a su hijo, Lev  
Gumiliov, 21 de junio  
de 1953

Cat. 217 LEV GUMILIOV  
Carta a su madre, Anna  
Ajmátova, 10 de noviembre  
de 1953

10 de noviembre de 1953

Gracias por mandarme tabaco, mamá.  
Sigo como siempre, débil y enfermo.  
Un beso, te quiero mucho.  
Tu fracasado hijo.

Liova Guliev [sic]  
A su madre Ajmátova

10 ноября 1953г.

Спасибо, мамочка, за табач-  
ную посылку. Живу попреж-  
нему - тихо и тихоно.  
Целую тебя и очень люблю  
твоей неудачный сын

Л

Лёва Гулиев  
Мама  
Ах мажови

Cat. 217

En 1949 Lev Gumiliov, hijo del destacado poeta acmeísta Nikolái Gumiliov y de Anna Ajmátova, es arrestado por tercera vez. Sentenciado a cumplir diez años en un campo de concentración, será liberado en 1956

comisario popular de Seguridad Estatal de la URSS, hizo llegar a Stalin un informe secreto titulado "De la necesidad del arresto de la poetisa Ajmátova".

Ya estaban preparados para la captura; tan sólo faltaba la disposición. Pero el jefe se demora, está pensando. Y finalmente da orden de retreta; no autoriza el arresto. Exactamente un mes después, el 14 de julio, en el informe aparece la resolución de Abakúmov: "Que siga trabajando"<sup>15</sup>.

Para salvar a su hijo, Ajmátova había sacrificado lo último que le quedaba: su dignidad poética. Aceptó el sacrificio, pero el resultado no fue la liberación de su hijo, sino la de la propia poetisa: dieciséis años más de vida y obra.

Y no porque haya quedado limpia,  
era como una vela ante el Señor,  
yo con vosotros también me he arrastrado a los pies  
de la sanguinaria marioneta del verdugo.  
¡No!, ni bajo un cielo extranjero,  
ni al amparo de extranjeras alas:  
estaba yo entonces con mi pueblo,  
donde mi pueblo, por desgracia, estaba.

Anna Ajmátova, "No sin razón pobreteamos juntos..."

(1961)

### **UNA PARTIDA DE SOLITARIO ENSANGRENTADA**

Podría escribirse un grueso volumen con las misivas enviadas a Stalin por distintos escritores. En ellas confesaban sus pecados, proclamaban su lealtad, pedían permiso para escribir sobre un tema concreto o para marchar al extranjero, mandaban manuscritos para su aprobación o sencillamente se quejaban de su vida o de sus adversarios. Apelaban a él como si fuera el Tribunal Supremo y el árbitro de sus destinos, rogando su "amparo" personal. A menudo era el último recurso para escapar al arresto, para sobrevivir. Dicen que Stalin se encogía de hombros con una sonrisilla inquisitorial: "Qué le



vamos a hacer, son los únicos escritores que tengo". Pero era precisamente él quien llevaba a cabo la selección, conservando a "estos" escritores y eliminando sin piedad a "aquellos". Porque los escritores realmente no tenían otro *Vozhd*.

Según informaba un agente secreto, al ser amonestado por su narración *En provecho* (1930), el maravilloso prosista Platónov dijo: "Me da igual lo que digan los demás. Escribí esta obra para una sola persona [el soplón añade, 'para el camarada Stalin']. Esta persona ha leído la obra y, de hecho, me ha contestado. Todo lo demás no me interesa"<sup>16</sup>.

Es sabido lo que el *Vozhd* contestó a Platónov: "¡Canalla! Machacadlo, que saque algún provecho". Y, después: "Esto no es ruso, es un galimatías"<sup>17</sup>. Cabe preguntar quién puede conocer mejor el ruso, un terrorista político incapaz de deshacerse de su acento o un genio de su lengua materna.

El Gobierno actuaba como organizador del proceso literario, jugaba entre bastidores a su propio y sangriento solitario, utilizando los nombres de los escritores como si de naipes de una baraja se tratara.

Se dice que el solitario es una distracción inventada por los criminales en prisión. Las cartas se colocan en un orden establecido y las combinaciones son infinitas. La esencia del juego político del Kremlin coincidía con el juego de cartas en que alguna característica exterior destacaba siempre por encima de las interiores. El solitario político funciona así: no importa que seas un escritor, importa que seas un noble, o sea, monárquico. O bien: no importa que seas comunista, si no has condenado a Trotski eres trotskista. O bien: no importa que seas un patriota, si te has reunido con un extranjero eres un espía. Etcétera, etcétera.

Al solitario juega una sola persona. Y, en realidad, en el Kremlin había un único jugador, sólo que la iluminación no permitía ver más que sus manos, los agentes de la Cheka. De hecho, Stalin nunca arrestó ni interrogó ni fusiló a

nadie personalmente. El maestro del solitario, el maestro de la paciencia, era capaz de esperar durante años el momento preciso para borrar a su víctima del campo de juego.

En el solitario que jugaba el *Vozhd* a través de sus leales órganos, los nombres se barajaban, iban de un grupo antisoviético a otro, hasta que, de repente, uno pasaba a primera línea y otro quedaba oculto en la baraja. Se creaba un grupo hostil alrededor de cada escritor relevante. El escritor mismo se convertía en una organización, pero en el momento en que el grupo caía, él podía salir ileso. ¿Por qué? Por alguna especie de cálculo diabólico.

Erenburg fue propuesto para el arresto a principios de 1949, en relación con el caso del comité antifascista judío. Pero, tras señalar otros apellidos de la lista con las letras "Ar" (arrestadlo), Stalin escribió un signo complejo y medio interrogativo junto al apellido Erenburg. ¡Eso fue lo que lo salvó!

El principio diabólico residía nítidamente en Stalin. Su cantidad de maldad era tan excesiva que alcanzaba una calidad sobrehumana, infernal. Un guionista de cine medio olvidado, Nikolái Rozhkov, contaba una historia sorprendente. En cierta ocasión, el *Vozhd* organizó un debate sobre una nueva película, *La leyenda de la tierra siberiana* (1947), e invitó al equipo de rodaje. Era noche cerrada. Apenas habían podido meterse todos en una amplia oficina, o en una pequeña sala, cuando apareció *Él*. Cogió una silla y se sentó delante del equipo. Rozhkov, sentado en la primera fila, de repente se encontró a escasos metros del *Vozhd*. ¿Qué le diría? ¡Se le cortó la respiración!

Pero he aquí lo más sorprendente de todo. Stalin escuchaba a los miembros del equipo mientras dormitaba. Y, al cerrar los ojos, ¡atención!, sus párpados no caían de arriba abajo, como le ocurre a todo el mundo, sino que subían de debajo hacia arriba, como si fuera un grifo o una especie de buitre. ¿Ocurrió así en realidad o fue sólo la impresión que tuvo el guionista? El miedo tiene los ojos grandes...

Siempre buscamos una lógica en la elección estalinista de sus víctimas. Conjeturamos sobre la razón por la que mató a ese hombre o por la que salvó a aquel otro. Y nos preguntamos con qué finalidad lo hacía. No entendemos que el totalitarismo es terrorismo de Estado organizado, el arbitrio absoluto, un sistema de sumisión total.

Con el terror leninista, el Terror Rojo, se buscaba todavía al enemigo real, al extraño, pero con el terror de Stalin, con el Gran Terror, era preferible que el enemigo fuera del país; así todo el mundo se sentía desprotegido. Desde el poder se instauró en la sociedad un plan de trabajo obligatorio para la exterminación, para el arresto y fusilamiento de un número concreto de personas. Y a veces se acometían compromisos mayores, en un esfuerzo por superarse los unos a los otros, por sobrepasar lo establecido. No importaba mucho quién muriese. ¡Había que acabar con uno de cada diez para que los nueve restantes amaran a Stalin! Todo el mundo era candidato a la muerte.

Fue el propio *Vozhd* quien formuló la base ideológica de este canibalismo: "La literatura, el partido y el ejército forman un organismo del que hay que renovar unas cuantas células, sin esperar a que mueran las viejas. Si esperamos a que mueran las viejas para renovarlas, entonces fracasaremos, os lo puedo asegurar"<sup>18</sup>.

Y para golpear justo en la cabeza del clavo, para hacer que el terrorismo político no fuera solamente universal, sino también permanente, eterno, dio la siguiente directriz a sus estúpidos camaradas del partido: la lucha de clases no cesaría, se encarnizaría cada vez más en el avance hacia las brillantes cimas del comunismo.

Durante los años de poder soviético fueron represaliados más de tres mil escritores, de los que aproximadamente dos mil fueron exterminados, ya fallecieran fusilados o en las prisiones o los campos de trabajo.





Recorte del periódico Kultura i Zhizn con la reproducción de la resolución del Comité Central del Partido Comunista publicada en los periódicos Zvezda y Leningrado el 14 de agosto de 1946. Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú

En el llamado "decreto Zhdánov" el Comité Central atacaba a Anna Ajmátova y al escritor satírico Mijaíl Zóshchenko. Ambos fueron expulsados de la Unión de Escritores



Cat. 141

Cat. 141 VÍKTOR GÓVORKOV  
*En el Kremlin Stalin cuida de todos nosotros*, 1940

<sup>1</sup> Véase Lidia Chukóvskaya, *Zapiski ob Anne Ajmátove*, Moscú, Soglasie, 1997, vol. 2, pp. 189-190.

<sup>2</sup> Véase Nadezhda Mandelshtam, *Vospominania*, París, Ymka-Press, 1982, tomo 1.

<sup>3</sup> Alusión al poema de Vladímir Mayakovski "A plena voz": "[...] Pero yo me contenía, pisando la garganta de mi propia canción [...]".

<sup>4</sup> Andréi Platónov, "Reserva revolucionaria del camarada Páshintsev Comunismo Universal", en *Chevergur*, Moscú, Vremia, 2009, p. 140.

<sup>5</sup> Maksim Gorki, "Yesli vrag ne sdayotsia, yegó unichtozháyut", *Pravda*, 15 de noviembre de 1930.

<sup>6</sup> Véase *Pravda*, 5 de diciembre de 1935.

<sup>7</sup> Iliá Erenburg, *Liudi, godí, zhizn*, Moscú, Sovetski pisátel, 1990, libro VII, p. 270.

<sup>8</sup> Ósip Mandelshtam, "O sobesédnike" (1913), en *Pólnoye sobranie sochinení i písem v trioj tomaj*, Moscú, Progress-Pleyada, 2010, tomo 2, p. 8.

<sup>9</sup> Ósip Mandelshtam, "Gumanizm i sovreménnost" (1923), en op. cit. (nota 8), tomo 2, pp. 125-127.

<sup>10</sup> Véase Nadezhda Mandelshtam, op. cit. (nota 2), tomo 1, pp. 153-154.

<sup>11</sup> Ósip Mandelshtam, "Chetviórtaya proza" (1929-1930), en op. cit. (nota 8), tomo 2, p. 350.

<sup>12</sup> Véase el diario de Anna Ajmátova en *Voprosi literatúri*, 1989, vol. 2.

<sup>13</sup> Véase Vitali Shentalinski, *Rabí svobodí*, Moscú, Progress-Pleyada, 2009, p. 174. Ed. en español, *Esclavos de la libertad: los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, pp. 166-168.

<sup>14</sup> Véase *Dnevnik Yeleni Bulgákovoi*, Moscú, Knízhnaya palata, 1990, p. 300.

<sup>15</sup> Véase Vitali Shentalinski, *Prestuplenie bez nakazania*, Moscú, Progress-Pleyada, 2007, p. 389. Ed. en español, *Crimen sin castigo: últimos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.

<sup>16</sup> Véase Vitali Shentalinski, *Donós na Sokrata*, Moscú, Progress-Pleyada, 2011, pp. 389-390. Ed. en español, *Denuncia contra Sócrates: nuevos descubrimientos en los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.

<sup>17</sup> Véase *Vlast i judózhestvennaya intelligentsia. Dokumenti TsK RKP(b), VKP(b), VChK, OGPU, NKVD o kulturnoi politike 1917-1953 gg.*, Moscú, Fundación Internacional Democracia, 1999, p. 150.

<sup>18</sup> Iósif Stalin, *Sochinenia*, Moscú, Oguiz, 1949, tomo 11, pp. 326-329.

<sup>19</sup> Kathy Lally, "Soviet Writers: Artists, Public Conscience", *The Baltimore Sun*, 7 de julio de 1996.

A finales de la década de 1920, la población trabajadora soviética se encontraba al borde del agotamiento, tanto física como mentalmente. La industrialización forzada que introdujo el Primer Plan Quinquenal trajo consigo la ampliación de la jornada laboral, estrictas medidas de racionalización del trabajo y migraciones masivas a las áreas urbanas. Las condiciones de vida empeoraron de forma dramática en las ciudades y pronto se hizo evidente que lo que necesitaba el trabajador era descansar.

En 1929 *Pravda* publicó el anuncio de un concurso público para el diseño de un suburbio-jardín, situado a las afueras de Moscú, al que los trabajadores acudirían para recuperarse de la tensión del trabajo. La noticia causó gran expectación y tuvo una considerable resonancia social: la propuesta habría de contribuir al establecimiento de un modelo de ciudad del futuro acorde con la nueva vida del hombre soviético. En las sencillas bases del concurso se requerían nuevas e imaginativas soluciones a los problemas de las metrópolis capitalistas: sobrepoblación, explotación, alienación y suciedad. Se trataba de diseñar una ciudad con 100.000 plazas de alojamiento temporal que ofreciera actividades recreativas y culturales en un espacio mayoritariamente verde, puesto que 11.000 de las 15.000 hectáreas totales de terreno

debían conservarse como bosque. La ciudad debería contar con diferentes zonas funcionales, como los espacios para los edificios públicos, culturales, deportivos, residenciales, médicos y específicos para la infancia, y con una zona donde residirían los trabajadores, encargados de la autogestión de la ciudad. Las cocinas y el transporte serían comunitarios; y se planteaba incluso el autoabastecimiento de alimentos a través de una *koljós*. El proyecto, conocido como la Ciudad Verde, debía convertir esta ciudad de descanso en el paradigma de la organización socialista de la vida de los trabajadores en la comunidad soviética ideal.

El jurado destacó las propuestas de Nikolái Ladovski, Moiséi Guínzburg y Konstantín Mélnikov, pero fue Ladovski<sup>1</sup> quien finalmente ganó el concurso con una propuesta elegante que cumplía plenamente con las bases estipuladas y que reunía las condiciones de las investigaciones anteriores del arquitecto en cuanto a la composición volumétrica y espacial. Aunque se hicieron las primeras gestiones para llevar a cabo el proyecto, la Ciudad Verde nunca llegó a construirse.

### La propuesta razonable de Ladovski

Partiendo de la idea de que la Ciudad Verde no sería un lugar de residencia permanente, sino una zona de descanso temporal, Ladovski trabajó en la comunicación de la ciudad con Moscú, que resolvió con una red principal de ferrocarril y una red secundaria de carreteras, planteando también la posibilidad de una futura comunicación aérea. Para la movilidad en la propia ciudad, propuso la apertura de una vía principal que la dividiera verticalmente y comunicara todos los espacios.

El proyecto de la Ciudad Verde de Ladovski estaba compuesto por un conjunto de urbanizaciones de descanso con residencias con capacidad para entre dos y ocho personas construidas con madera revestida de un material termoaislante. Todas las urbanizaciones se organizarían en torno a calles sin salida, en forma de lazo, situadas en espacios verdes y dispondrían de áreas infantiles y de zonas deportivas con piscina. La vía principal contaría con una gran plaza que la dividiría en dos partes y en la que se construirían los edificios públicos y un hotel con 426 habitaciones. La polivalente estación de tren de dos pisos incluía un restaurante, un gimnasio y una gran sala para cine y espectáculos. Finalmente, la mayoría de los edificios serían de planta circular.

### La radicalidad “desurbanista” de Guínzburg y Barshch

El proyecto de Guínzburg<sup>2</sup>, en colaboración con su discípulo Mijaíl Barshch, miembros ambos de la Unión de Arquitectos Contemporáneos (OSA)<sup>3</sup>, constituía una auténtica declaración de sus principios “desurbanistas”. La teoría del “desurbanismo” fue planteada por el sociólogo Mijaíl Ojitóvich desde la revista de la OSA. Bajo el lema “¡no a la ciudad capitalista y no a la ciudad como instrumento para el alojamiento de la población en el socialismo!”<sup>4</sup>, Ojitóvich proponía la descentralización y la descongestión mediante una distribución extendida de la población a lo largo del territorio en viviendas individuales que facilitarían el aislamiento de la persona y potenciarían su autorrealización.

El planteamiento lineal<sup>5</sup> propuesto era polémico y controvertido, puesto que ese urbanismo potenciaba el individualismo: el uso del automóvil quedaba favorecido en detrimento del transporte público y las viviendas, que eran unidades familiares, no comunales, tenían además puertas correderas para la separación interna de espacios y, en consecuencia, para preservar la intimidad de sus habitantes, facilitando que las relaciones interpersonales se desarrollaran voluntariamente. Como comenta Frederick Starr, el sector más



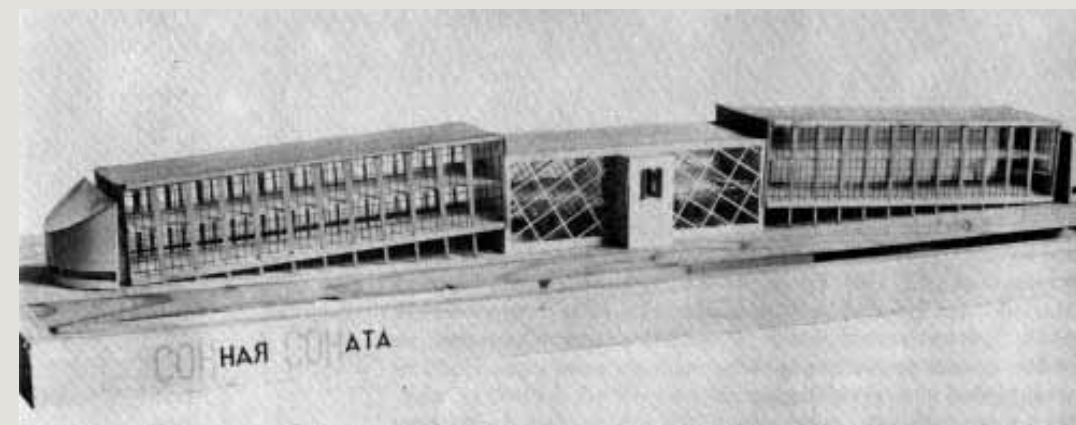
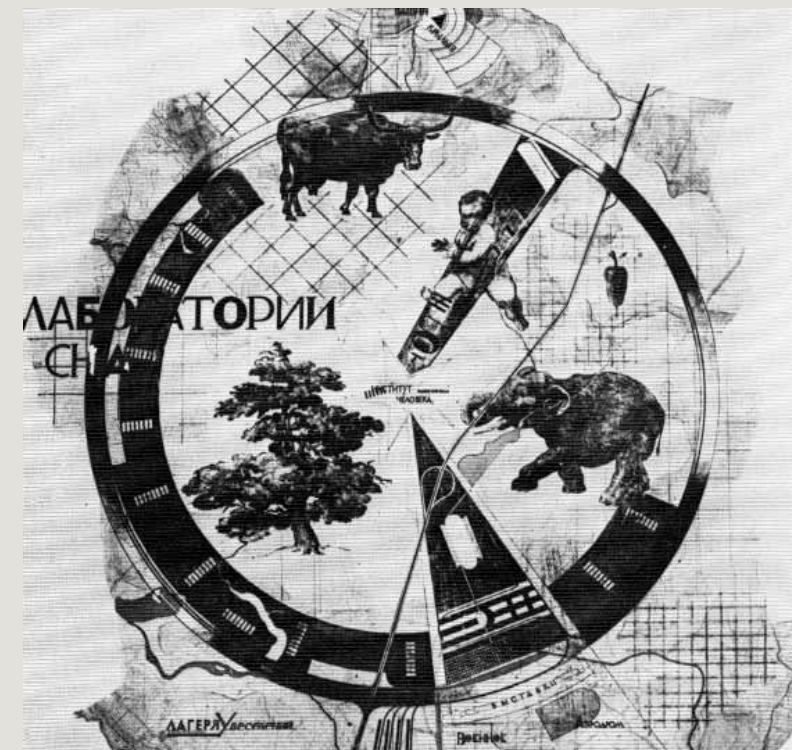
crítico del jurado hizo hincapié en el hecho de que los arquitectos “señalaban hacia donde tendía la sociedad, pero no explicaban cómo llegar allí. Presumían ingenuamente que al trasladarse a esta comunidad, los trabajadores moscovitas se integrarían directamente en la nueva forma de vida socialista”<sup>6</sup>.

Barshch, junto con la brigada de “desurbanistas”, formuló un planteamiento constructivo similar para el concurso de la nueva ciudad de Magnitogorsk, centro minero, industrial y de trabajos forzados de los Urales y emblema del vertiginoso proceso de industrialización del Primer Plan Quinquenal. No obstante, ni el proyecto para Magnitogorsk ni el de la Ciudad Verde tenían posibilidad alguna de llevarse a cabo, ya que su propuesta radicalmente individualista se oponía a los valores de colectividad de la nueva organización de la forma de vida y de trabajo socialista.

#### La ciudad para soñar de Mélnikov

Mélnikov, que había diseñado el pabellón de la URSS para la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París de 1925, era, en los años del proyecto que nos ocupa, un arquitecto de reconocido prestigio. Entre los materiales que incluyó en su propuesta para la Ciudad Verde figuraba un cartel en el que se leía: “Cúrese mediante el sueño y de ese modo modifique su carácter. Cualquiera que piense lo contrario está enfermo”<sup>7</sup>. En su propuesta, sumamente original y denominada “Ciudad de arquitectura soñolienta”, identificaba el descanso con el sueño y consideraba que dormir era el mejor tratamiento, la mejor terapia, para el trabajador: “Y, ahora, cuando oigo que nuestra salud necesita de alimentación, yo digo que no, que lo que necesita es SUEÑO. Todos dicen que para descansar se necesita aire, y yo digo nuevamente que no: sin sueño el aire es incapaz de restablecer nuestras fuerzas”<sup>8</sup>.

La ciudad estaba organizada circularmente en torno a vías de transporte con forma de anillo que dividían los diferentes sectores: zonas verdes, huertos, zona pública, viviendas, ciudad infantil, etc. El proyecto proponía la construcción de bloques de edificios dormitorio comunales en las



Plano de Mélnikov para el concurso de la Ciudad Verde, 1929

El plano se divide en seis sectores: bosque, granja, jardín, zoo, guardería y el “trozo de tarta”: su laboratorio del sueño  
Archivo de la familia Mélnikov

Maqueta del laboratorio del sueño para el proyecto de la Ciudad Verde

Colección particular



zonas verdes, siguiendo su distribución circular. Alrededor de dichos bloques, el arquitecto situaba diferentes equipamientos, como restaurantes móviles, bibliotecas e instalaciones deportivas.

Mélnikov construyó la maqueta de un bloque prototipo que bautizó con el nombre de SÓNnaya SONata (sonata del sueño [en ruso, la raíz *son* significa sueño], creando así un juego de palabras con la palabra sonata, de origen latino). En cada una de las alas del bloque situó dos grandes dormitorios, que se articulaban mediante un espacio central con baños y servicios. En los dormitorios, la inclinación del suelo haría innecesarias las almohadas y los altavoces reproducirían sinfonías y sonidos de la naturaleza —el ruido de hojas, del viento, el romper de las olas— que acompañarían el sueño de los trabajadores. “Pienso que mi proyecto no es irreal y que pronto la ciencia y la técnica se verán apoyadas por el poeta y el músico, y con ellos el hombre, haciendo realidad mi SUEÑO de construir la SONata del SUEÑO”<sup>9</sup>. Para este laboratorio del descanso, Mélnikov planeó, además, un sistema de regulación de la luz, la temperatura y los aromas con el fin de crear el ambiente perfecto para que el ocupante se dejara atrapar por un sueño profundo y reparador mientras fuera de la Ciudad Verde se imponía un ritmo de trabajo frenético.

Aunque el principal objetivo de la ciudad era dormir, el arquitecto contemplaba otros edificios para las horas de vigilia, como una estación de tren, que era a su vez una sala de conciertos, un bloque de viviendas para los empleados que gestionarían la ciudad, un hotel municipal, dos pabellones para turistas, etc. Todos los servicios eran comunales y una gran red de trenes eléctricos aseguraba la comunicación. Así, Mélnikov orientaba la ciudad hacia la vida colectiva, sin los espacios individuales del proyecto de Guinzburg y Barshch.

La ciudad se caracterizaba asimismo por una necesaria relación íntima con la naturaleza: las áreas verdes combinaban zonas soleadas y umbrías, varios pabellones solares permitían al trabajador disfrutar de agradables baños de sol y los edificios cuidaban la circulación de la luz y el aire:

La energía para las necesidades de la ciudad se extraería exclusivamente del viento y [...] a los animales se les permitiría deambular a voluntad a través de un amplio sector de la ciudad, para que el agotado moscovita pudiera imaginarse que era una vez más un hombre primigenio vagando por el reino pacífico de Dios<sup>10</sup>.

Por último, en el centro de la ciudad de Mélnikov se erigía el controvertido Instituto para la Transformación de la Persona, en el que, en palabras de Frederick Starr, “Mélnikov esperaba adaptar al moscovita particular al mundo social y mental de la revolución cultural”<sup>11</sup>. La idea era crear un laboratorio equipado para la experimentación de la conducta humana, algo que debe ser entendido en el contexto de la psicología soviética del momento, a medio camino entre la utopía idealista de la mejora del ser humano —hasta llegar a la creación del Hombre Nuevo comunista— y el terrorífico atajo hacia la manipulación y aniquilamiento del pensamiento propio mediante técnicas mecanicistas. Así, durante el sueño, el usuario-paciente escucharía música y poesía —y quién sabe qué otros posibles mensajes—, regresando transformado al nuevo día, listo para trabajar.

A Mélnikov le preocupaba la cuestión de cómo llegar a la nueva vida y a la nueva ciudad socialista. No era suficiente dibujar un plano de la utopía, sino que había que dibujar el mapa que condujera a la utopía<sup>12</sup>. La propuesta de Mélnikov recibió durísimas críticas por su radicalidad. A partir de los años treinta, el arquitecto, que no había querido formar parte de ningún grupo ni participar en actividades colectivas, iniciaba su camino hacia la margina-

lidad: nunca más construyó un nuevo edificio, sino que toda su creación posterior se quedó en el papel. Murió en 1974, encerrado en la casa que se había construido, un edificio circular con ventanas hexagonales situado en el número 10 de la calle Krivoarbatski de Moscú, asediado por el nuevo estilo monumental estalinista que se imponía en la sociedad soviética.

<sup>1</sup> Nikolái Ladovski (1881-1941), arquitecto y teórico de la arquitectura racionalista soviética, fue miembro del Injuk de Moscú y profesor en los Vjutemas. Fundador y dirigente de Asnova, Ladovski centraba su arquitectura en el espacio y la composición, relegando la construcción a un segundo plano. También fundó la Unión de Arquitectos Urbanistas (ARU) y durante la década de 1930 se centró en la planificación urbanística y la reconstrucción de Moscú.

<sup>2</sup> Moiséi Guízburg (1892-1946) fue el principal teórico del constructivismo arquitectónico. Desde 1923 fue profesor en los Vjutemas, donde dirigió la cátedra de Teoría e Historia de la Arquitectura. Su principal obra teórica es *Ritmo y arquitectura* (1923). En su libro *Estilo y época* (1924) planteó la necesidad de una arquitectura constructivista para dar respuesta a las nuevas condiciones sociales y tecnológicas surgidas con el incipiente Estado soviético. Proyectó y realizó numerosos edificios siguiendo las tesis constructivistas. Su obra más importante es el edificio de apartamentos comunales Narkomfín de Moscú —para los trabajadores del Comisariado de Finanzas—, cuya construcción se finalizó en 1932.

<sup>3</sup> La OSA se constituyó en 1925 como segregación de Asnova. Dirigida por los principales arquitectos constructivistas, Guízburg y los hermanos Vesnín, se mantuvo activa hasta 1930. Sus propuestas y planteamientos arquitectónicos y urbanistas se difundieron en su publicación principal, la revista *Sovremennaya arjitektura*, SA, publicada entre 1926 y 1931.

<sup>4</sup> Véase Selim Jan-Magomédiv, *Las cien obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, edición bilingüe, Moscú, URSS, 2005, p. 103.

<sup>5</sup> Le Corbusier fue invitado a participar en la resolución del concurso dando su opinión sobre las diferentes propuestas. Sus comentarios fueron reflejo del intenso debate que mantuvo con Guízburg sobre el “desurbanismo”, pues Le Corbusier no aceptaba una ciudad lineal como solución a la alta densidad de población.

<sup>6</sup> Frederick Starr, *Meinikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton, Princeton Univerity Press, 1978, p. 171.

<sup>7</sup> Véase Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el este y el oeste*, Madrid, Ediciones Antonio Machado, 2004, p. 135.

<sup>8</sup> Véase Selim Jan-Magomédiv, op. cit. (nota 4), p. 377.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>10</sup> Frederick Starr, op. cit. (nota 6), p. 177.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>12</sup> Véase *ibidem*, p. 171.

**1905****9 de enero (22 de enero)\***

Una marcha pacífica de obreros y campesinos que se dirigen al palacio de Invierno de San Petersburgo para entregar al zar peticiones de mejoras laborales es salvajemente reprimida por la Guardia Imperial, dejando miles de muertos y heridos. Es el Domingo Sangriento, inicio de la Revolución de 1905.

**14 de junio (27 de junio)**

La tripulación del acorazado *Potemkin* se amotina tras el fusilamiento injustificado de un marinero. La rebelión, apoyada por la población civil en el puerto de Odesa, se salda con la matanza de dos mil personas.

**Octubre**

Huelga general.

**1906**

Se constituye la primera Duma.

Maksim Gorki publica su novela *La madre*.

**1914****19 de julio (1 de agosto)**

Inicio de la Primera Guerra Mundial. Alemania declara la guerra a Rusia. Rusia, Gran Bretaña, Francia, Italia y Estados Unidos luchan contra la coalición de los llamados Imperios Centrales, integrada por Alemania, Austria-Hungría, el Imperio Otomano y Bulgaria.

A raíz del conflicto con Alemania, San Petersburgo es rebautizada como Petrogrado (adaptación al ruso del vocablo germano).

**1915****Diciembre**

Se inaugura la *Última exposición futurista de pinturas 0.10* en Petrogrado, en la que se presentan por primera vez obras suprematistas.

**1916**

Se publica la emblemática novela de Andréi Beli *Petersburgo* (publicada anteriormente por entregas en la revista *Sirin* entre 1913 y 1914).

**29 de diciembre (12 de enero)**

El príncipe Yusupov asesina a Rasputín para acabar con su influencia sobre la zarina.

**1917****22 de enero (3 de febrero)**

Manifestación en Petrogrado para conmemorar el Domingo Sangriento de 1905.

**22-27 de febrero (8-12 de marzo)**

La severa escasez de pan provoca el estallido de la Revolución de Febrero. Con una serie de manifestaciones y motines en Petrogrado, los radicales logran desestabilizar el Gobierno.

**2 de marzo (15 de marzo)**

El zar Nicolás II abdica. Al día siguiente, su hermano, el gran duque Miguel, rechaza el trono. Nicolás II es arrestado el 7 (20) de marzo. Se constituye un Gobierno provisional presidido por el príncipe Georgui Lvov.

**3 de abril (16 de abril)**

Vladímir Ilich Lenin, líder del Partido Bolchevique exiliado en Zúrich, viaja a Petrogrado en un tren especial puesto a su disposición por el Ministerio de Asuntos Exteriores alemán. Presenta sus "Tesis de abril".

**Mayo**

I Congreso de los Soviets.

**Julio**

Dimisión del príncipe Lvov al frente del Gobierno. Aleksandr Kérenski, líder social-revolucionario de los mencheviques que ostenta el cargo de ministro de Guerra y Marina, es nombrado primer ministro.

\* Rusia adoptó el calendario gregoriano tras la Revolución de Octubre. El 24 de enero de 1918 el Consejo de los Comisarios del Pueblo decretó que al miércoles 31 de enero de 1918 le sucediera el jueves 14 de febrero de 1918. En las fechas anteriores al 14 de febrero de 1918, la primera fecha que se indica corresponde al antiguo calendario (calendario juliano).

**25 de octubre (7 de noviembre)**

Estalla la Revolución de Octubre con la toma del palacio de Invierno en Petrogrado. La Guardia Roja derroca al Gobierno provisional. Kérenski huye de Petrogrado y los bolcheviques, liderados por Lenin, se hacen con el poder. Se celebra el II Congreso de los Soviets.

Tras la Revolución de Octubre, el artista Kazimir Malévich es nombrado miembro de la Comisión para la Conservación de los Bienes Artísticos y comisario para la Conservación de los Bienes del Kremlin.

El nuevo Gobierno instauro el Narkomprós (Comisariado Popular de Instrucción), destinado a la instrucción pública y a la gestión de todos los ámbitos de la cultura. Bajo el mandato de Anatoli Lunacharski, comisario popular de Instrucción de 1917 a 1929, se reorganizan las diferentes instituciones culturales, cuya responsabilidad se confía a artistas comprometidos con la revolución.

**28 de noviembre (11 de diciembre)**

Se organiza en Petrogrado el Proletkult (Organizaciones Culturales y Educativas del Proletariado), potenciando entidades ya existentes y promoviendo nuevos talleres, teatros y actividades culturales ligadas a las fábricas y clubes de trabajadores con el objetivo de generar una cultura proletaria, con independencia del Gobierno y del Narkomprós. Su principal teórico es Aleksandr Bogdánov. El Proletkult se extenderá por todo el Estado y, con distintos niveles de soporte estatal, se mantendrá activo hasta 1925.

**Diciembre**

Serguéi Rachmaninoff abandona Rusia.

**7 de diciembre (20 de diciembre)**

Lenin crea la Cheka (Comisión Extraordinaria para Combatir la Contrarrevolución y el Sabotaje), el órgano de seguridad soviético, bajo la comandancia de Féliks Dzerzhinski.

La guerra civil, que durará aproximadamente dos años, enfrenta al Ejército Rojo bolchevique con el Ejército Blanco, amalgama de todas las fuerzas antibolcheviques y pro-zaristas, que cuenta con ayuda económica, armamentística y, puntualmente, de tropas de Inglaterra, Francia y Estados Unidos. El conflicto bélico concluye en 1921.

**28 de enero (10 de febrero)**

Se constituye el Ejército Rojo.

**29 de enero (11 de febrero)**

El Narkomprós crea la Izo (Sección de Artes Plásticas). El pintor David Shterenberg es nombrado director de la sección de Petrogrado, en la que se integran Vladímir Mayakovski, Ósip Brik y Natán Altman. En abril Vladímir Tatlin será nombrado director de la sección de Moscú, que reúne a los miembros más radicales de la vanguardia: Vasili Kandinsky, Malévich, Aleksandr Ródchenko, Liubov Popova, Iván Kliun, Varvara Stepánova y Alekséi Morgunov. Ródchenko será director adjunto. Cuando Tatlin se traslada a Petrogrado, Kandinsky ocupa su cargo.

**Marzo**

El Partido Bolchevique se rebautiza como Partido Comunista.

**3 de marzo**

Rusia, con Lev Trotski como comisario de Asuntos Exteriores, firma con Alemania el tratado de Brest-Litovsk, por el que deja de combatir en la Primera Guerra Mundial. La paz supone una pérdida considerable de territorio para Rusia, que cede Polonia y una parte de sus posesiones en el Báltico y concede la independencia a Ucrania y a Finlandia.

**12 de marzo**

La capital se traslada de Petrogrado a Moscú.

*Pravda*, diario fundado en 1912 en Viena por Trotski, traslada sus oficinas a Moscú, convirtiéndose en el órgano oficial del Partido Comunista de la URSS y en el canal habitual de éste para anunciar directrices y cambios políticos.

**Abril**

El Gobierno clausura la Academia de Bellas Artes.

**8 de abril**

Trotski es nombrado comisario de Guerra.

**13 de abril**

Lenin establece el Plan de Propaganda Monumental, administrado por el Narkomprós, con el fin de erigir monumentos a precursores y líderes revolucionarios que sustituyan la estatuaría del antiguo régimen.



**7 de mayo**

Serguéi Prokófiev abandona Rusia y se instala en Estados Unidos.

**Verano**

Los bolcheviques imponen el llamado “comunismo de guerra”, por el cual todos los activos industriales y económicos se nacionalizan y se ponen al servicio del Estado y del ejército. Se introduce el trabajo forzoso, y la prohibición del libre comercio provoca una economía de trueque. La requisita forzosa de grano ahoga a la población rural.

**16 de julio**

Tras meses de reclusión en Tobolsk y Ekaterimburgo, el zar es ejecutado, junto a su familia y sus criados.

**30 de agosto**

La militante social-revolucionaria Fanni Kaplán atenta contra la vida de Lenin. Sus disparos le alcanzan en el hombro y el pulmón izquierdos.

**Octubre**

Se establecen en Petrogrado los primeros Svomas (Talleres Artísticos Libres), escuelas superiores de arte gratuitas que sustituyen a las academias y facultades zaristas. En diciembre se inauguran los Svomas de Moscú, donde imparte clases Kandinsky.

Altman organiza la escenografía para el primer aniversario de la Revolución de Octubre en Petrogrado, en la que colaboran los artistas que posteriormente formarán el grupo constructivista.

**29 de octubre**

Se constituye la Komsomol (Organización Juvenil del Partido Comunista).

**Noviembre**

Aleksandr Blok publica *Los doce*, obra que celebra el triunfo revolucionario con imágenes de simbología evangélica, y *Los escitas*.

**7 de noviembre**

Estreno de la obra teatral *Misterio bufo* de Mayakovski, dirigida por Vsévolod Meyerhold: una mezcla de misterio religioso y teatro callejero que representa la victoria de los “puros” (los proletarios) sobre los “impuros” (los burgueses). Para la primera puesta en escena se pide la colaboración de Malévich.

**11 de noviembre**

El armisticio entre Alemania y los Aliados pone fin a la Primera Guerra Mundial.

Marc Chagall, comisario de Arte para la región de Vítebsk, funda la Escuela de Arte del Pueblo de Vítebsk.

Ígor Stravinski se instala en París.

Bajo el tutelaje de Malévich, El Lissitzky inicia el Proun (Proyecto de Afirmación de lo Nuevo). Sus composiciones “sin objeto” amplían el credo suprematista de Malévich de la pintura pura y espiritualmente trascendente a un sistema interdisciplinar de dos dimensiones. Son formas arquitectónicas presentadas en *collages*, dibujos e impresiones, con voluntad utópica y a la vez utilitaria.

**26 de enero**

Para distanciarse del futurismo fascista italiano, Brik y Mayakovski crean el grupo Komfut (comunistas-futuristas).

**2-6 de marzo**

I Congreso de la Komintern (Internacional Comunista).

**22 de marzo**

El músico e ingeniero Lev Theremin presenta a Lenin el thereminvox (o theremin), el primer instrumento musical electrónico que se comercializa en el mundo.

**25 de marzo**

Creación del Politburó, entre cuyos primeros líderes se encuentran Lenin, Lev Kámenev, Iósif Stalin y Grigori Zinóviev.

**Junio**

Exposición de fin de curso de los Svomas de Moscú, que promueve el trabajo colectivo de los artistas. Pocos meses después, algunos de estos artistas, como Konstantín Medunetski y los hermanos Gueorgui y Vladímir Stenberg, formarán la Obmoju (Sociedad de Artistas Jóvenes).

**Noviembre**

Malévich se traslada a Vitebsk y, en 1920, cuando Chagall deja la ciudad, se convierte en la máxima autoridad de la escuela.

Antoine Pevsner se hace cargo de la dirección de los Svomas de Moscú.

El Narkomprós funda en Moscú el Museo de Cultura Artística (más tarde, Pictórica) con el fin de exponer “arte vivo” contemporáneo. Dirigido por Ródchenko, se convierte en un importante centro de documentación artística y debate. Entre sus consejeros se encuentran Tatlin, Malévich, Stepánova y Kandinsky. Más tarde el consejo reunirá a una generación de artistas más jóvenes: Aleksandr Labas, David Tyshler, Solomón Nikritin, Leonid Kogan y Piotr Williams. Se establecen museos similares en ciudades de provincia. El número de adquisiciones para estos museos es considerable: entre 1919 y 1920 Ródchenko adquiere 1.926 obras de 415 artistas, organiza treinta museos en ciudades de provincia y distribuye entre ellos 1.211 obras (Véase Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988, p. 51).

**Diciembre**

Primer fotomontaje realizado en Rusia: *Ciudad dinámica*, del artista de origen letón Gustavs Klucis.

Meyerhold dirige, durante 1920 y 1921, el departamento de teatro del Narkomprós. Bajo el lema “Octubre en el teatro”, lanza su revolución contra las convenciones naturalistas.

**Enero**

Las naciones occidentales suspenden el bloqueo a la Rusia soviética.

**Febrero**

Se implanta la Goelro (Comisión Estatal para la Electrificación de Rusia). Es el primer plan soviético para la recuperación y el desarrollo económico nacional, que según Lenin “pondría fin a la división entre el campo y la ciudad, haría posible elevar el nivel cultural en el medio rural y vencería, incluso en los rincones más remotos del país, el retraso, la ignorancia, la pobreza, la enfermedad y la barbarie”.

**Marzo**

Se establece formalmente en Moscú el Injuk (Instituto de Cultura Artística), bajo los auspicios del Narkomprós. Su programa inicial es formulado por Kandinsky.

**Primavera**

Malévich funda en Vitebsk, junto con Lissitzky, Suetin, Iliá Chashnik y Nina Bogan, entre otros, el grupo suprematista Unovis (Instauradores del Nuevo Arte).

**25 de abril**

Inicio de la guerra ruso-polaca. Los polacos invaden Ucrania y toman Kiev. En julio de ese mismo año las tropas rusas les obligan a retirarse.

**Mayo**

*Segunda Exposición de la Obmoju.*

**Agosto**

Naum Gabo y Pevsner proclaman su “Manifiesto realista”.

**Noviembre**

El Ejército Blanco del barón Wrangel es derrotado en Crimea, en lo que constituye el principio del fin de la guerra civil rusa.

**Diciembre**

Creación de la VAPP (Asociación Panrusa de Escritores Proletarios), dedicada a promover los modelos literarios del realismo del siglo XIX con un nuevo contenido político de carácter ejemplarizante.

Con ocasión del VIII Congreso de los Soviets, Tatlin presenta en Moscú la maqueta de su *Monumento para la III Internacional*. Aunque el monumento recibe numerosas críticas, Mayakovski lo considera “el primer objeto de la revolución”.

**19 de diciembre**

Los Svomas se reorganizan en los Vjutemas (Talleres de Enseñanza Superior de Arte y Técnica).

Borís Pilniak publica *El año desnudo*.

Yevgueni Zamiatin escribe *Nosotros*, distopía anticipatoria que describe una sociedad tecnológica totalitarista. Publicada en Praga en 1927, no apareció en la URSS hasta 1988.

Bajo la influencia del taylorismo y de las ideas de Henry Ford, el poeta del Proletkult Alekséi Gastev dirige el TsIT (Instituto Central del Trabajo), la escuela de eficiencia para el entrenamiento físico y mental del trabajador de la que surge la biomecánica.

Dziga Vértov funda el grupo Kinok—*kino* (cine) y *oko* (ojo)— junto a su esposa, la editora de noticiarios cinematográficos Elizaveta Svilova, y su hermano, el cámara Mijaíl Kaufmann.

Se forma en Petrogrado el grupo de la hermandad de los Serapión, que reúne a poetas y escritores que reclaman la autonomía política del artista. Entre ellos destacan Víktor Shklovski, Konstantín Fedín, Vsévolod Ivánov, Lev Lunts, Elizabeta Polonskaya, Nikolái Tijonov y Mijaíl Zóshchenko.

**Enero-abril**

Se desarrollan los debates “Composición-Construcción” en el Injuk, que conducirán a la formación del grupo constructivista. Kandinsky, opuesto a esta nueva corriente artística, abandona el Injuk.

**Febrero**

Revueñas obreras en Petrogrado y Moscú. Creación del Gosplán (Comité Estatal para la Planificación Económica).

**Marzo**

Trotsky sofoca el motín de los diez mil marineros de la base naval de Kronstadt, en el mar Báltico. La guarnición, una de las más leales al Gobierno revolucionario, se había sublevado contra la situación económica y política. Aunque abortada, la rebelión supone una seria advertencia para los bolcheviques.

**12 de marzo**

Lenin instauro la NEP (Nueva Política Económica), que da por concluido el “comunismo de guerra” y mediante la cual se reintroduce la economía de mercado, permitiéndose una limitada competitividad capitalista. En palabras de Lenin, la NEP constituye un sistema transitorio y mixto, un “obligado paso atrás”. Izquierdistas como Zinóviev —jefe del partido en Leningrado—, Kámenev —jefe del partido en Moscú— y Trotsky se manifiestan abiertamente en contra de la medida, mientras que los derechistas, agrupados en torno a Nikolái Bujarin, economista y jefe de la redacción del diario *Pravda*, la apoyan.

**18 de marzo**

Primer grupo de trabajo de los constructivistas, formado por Ródchenko, Alekséi Gan, Karl Ioganson, Medunetski, Stepánova y los hermanos Stenberg.

**22 de mayo**

Se inaugura en Moscú la tercera exposición de Obmoju, bautizada como *Segunda Exposición de Primavera Obmoju*, con construcciones espaciales de Ioganson, Medunetski, los hermanos Stenberg y Ródchenko.

**Junio-julio**

Con ocasión del III Congreso de la Komintern, Meyerhold recibe el encargo de dirigir un espectáculo de masas en las calles de Moscú: *La lucha y la victoria de los soviets*. Meyerhold confía a Popova y Serguéi Vesnín la conceptualización y la escenografía del espectáculo. Éstos postulan la interrelación constructivista entre la arquitectura, la pintura y la escultura. El espectáculo nunca llega a representarse.

**Agosto**

Detención y ejecución de Nikolái Gumilióv, destacado poeta acmeísta y primer marido de Anna Ajmátova, acusado de conspiración monárquica.

**7 de agosto**

Muere por problemas de malnutrición el poeta Blok. Gorki había mediado para que le autorizasen a recibir tratamiento en Suiza, pero, para desesperación de su amigo, el permiso se demora hasta el día siguiente de su fallecimiento.

**Verano-otoño**

Punto álgido de una hambruna motivada por la sequía, las heladas y las terribles requisas de los bolcheviques. La hambruna causa alrededor de cinco millones de muertes en Rusia y Ucrania. Las regiones más afectadas son las estepas del Volga (Samara).

**Septiembre-octubre**

Ródchenko, Aleksandra Ekster, Popova, Stepánova y Vesnín presentan en Moscú cada uno cinco obras en la exposición  $5 \times 5 = 25$ . La primera parte de la exposición (septiembre) reúne obras creadas especialmente para la ocasión; la segunda (octubre), obra gráfica de los cinco artistas.

**Octubre**

Gorki abandona Rusia y se instala en Italia.

Vesnín y Popova contribuyen a las decoraciones de la plaza Roja de Moscú.

**24 de noviembre**

Tras acuñar el lema “Arte en la vida”, más de veinte artistas asociados al Injuk declaran su rechazo a la pintura de caballete y su propósito de crear un nuevo arte para la industria. Es el comienzo de la fase productivista del constructivismo.

**Diciembre**

Kandinsky abandona el país para dar clases en la Bauhaus, en Weimar, Alemania. No regresará jamás a Rusia.

Trotsky ataca a Ajmátova y a Marina Tsvietáyeva. Ésta última se exilia en Praga y, posteriormente, en Francia. No regresará a Rusia hasta 1939, fecha en la que se reencuentra con su marido, Serguéi Efron.

Ajmátova, tras grandes dificultades para encontrar editor, publica el libro de poemas *Anno Domini MCMXXI*.

Ósip Mandelshtam publica su segundo poemario, *Tristia*, en Berlín.

Gan publica el libro-manifiesto *Constructivismo*, que expone las ideas del Primer Grupo de Constructivistas en Acción y presenta esta estética como única forma posible de arte revolucionario o socialista.

El violinista y profesor Lev Tseitlin funda la Persimfans (Primera Agrupación Sinfónica sin Director) en Moscú. La agrupación permanecerá activa hasta 1932.

Se crea la Feks (Fábrica del Actor Excéntrico), movimiento experimental que incorpora los recursos circenses y del *music-hall* a la interpretación. Fundada por Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg y Serguéi Krijistky, se disolverá en 1932.

Mitúrich declara que ha resuelto el problema del vuelo sin motor con un aparato que incorpora al movimiento ondulatorio. Mitúrich sigue trabajando en el diseño de aparatos para viajar por tierra, mar y aire a través del movimiento ondulatorio hasta su muerte, en 1956.

#### **Enero**

Medunetski y los hermanos Stenberg muestran sus estructuras y construcciones espaciales en la exposición *Los Constructivistas*, celebrada en el Café de los Poetas de Moscú. El catálogo recoge los principios del constructivismo.

#### **Marzo**

Fundación de la AJRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria), cuyos miembros desarrollarán el estilo del realismo socialista durante la década de 1930.

#### **3 de abril**

Iósif Stalin es elegido secretario general del Comité Central del Partido Comunista e inicia su ascenso hacia el poder.

#### **22 de abril**

Se estrena *El cornudo magnánimo*, obra de Fernand Crommelynck dirigida por Meyerhold. Popova crea la escenografía y el vestuario, siguiendo los principios constructivistas.

#### **21 de mayo**

Vértov estrena la primera entrega de *Kino-Pravda*, una serie de 23 noticieros-documentales, realizados entre 1922 y 1925, en los que filma la vida cotidiana en la ciudad, a menudo con una cámara oculta.

#### **25 de mayo**

Lenin sufre su primer ictus cerebral.

#### **6 de junio**

Se crea la Glavlit (Dirección General de Asuntos Literarios y Editoriales), que se convertirá en el órgano de censura de la URSS.

#### **28 de junio**

Muere el poeta Velimir Jlébnikov en casa de su amigo y cuñado Piotr Mitúrich, miembro del grupo futurista Hylaea y creador, junto con Alekséi Kruchónij, del *zaum*, o lenguaje fonético transracional. Junto con Mayakovski, David Burlíuk y Kruchónij, Jlébnikov firma el famoso manifiesto futurista “Una bofetada en la cara del gusto del público” en 1912.

#### **29 de junio**

El famoso cantante de ópera Fiódor Chaliapín se exilia.

#### **Agosto**

Se publica el primer ejemplar de la revista *Kino-Fot*. Su editor, Alekséi Gan, invita a Ródchenko a realizar el diseño de las cubiertas. A través de Gan, Ródchenko conoce a Vértov.

#### **Desde finales de septiembre**

Lenin expulsa del país a más de setenta intelectuales: filósofos idealistas, teólogos, académicos, periodistas, sociólogos, historiadores y doctores que no comulgan con el comunismo y a los que considera un estorbo para la creación del nuevo Estado soviético. Entre ellos están Nikolái Berdiáyev, Semión Frank, Nikolai Lossky, Serguéi Bulgákov, Fiódor Stepún, Nikolai Trubetzkoy, Borís Vicheslávtsev, Iván Lapshín, Iván Ilín, Lev Karsavín, Aleksandr Izgóyev, Aleksandr Kizevetter y Georges Florovsky. Dichos intelectuales son enviados en diferentes barcos a Alemania y otros destinos; de ahí que este movimiento de exilio forzoso se conozca como “el barco de los filósofos”.

#### **Octubre**

Primera representación de la *Sinfonía de las sirenas* de Arseni Avraámov en Bakú, con motivo de la celebración del quinto aniversario de la Revolución de Octubre. El compositor transforma toda la ciudad en un instrumento musical, reemplazando los instrumentos tradicionales por los sonidos de fábricas, sirenas, artillería, etc.

#### **24 de noviembre**

Meyerhold pone en escena *La muerte de Tarelkin*, de Aleksandr Sujovó-Kobylin, con escenografía y vestuarios constructivistas de Stepánova.

#### **30 diciembre**

Se establece la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas).



1923

Meyerhold abre su propio teatro en Moscú. En 1922 había creado su propia compañía experimental, que ahora se convierte oficialmente en el Teatro Meyerhold.

Se publica la novela *Chapáiev*, de Dmitri Fúrmanov, que establece el modelo del héroe de la guerra civil. En 1934, los hermanos Serguéi y Georgui Vasiliev adaptan la novela al cine. Película favorita de Stalin, se dice que éste podía recitar de memoria largos fragmentos de sus diálogos. Bajo el mandato de Stalin, Chapáiev se convierte en un mito nacional.

Popova y Stepánova realizan diseños para la industria textil con vistas a una producción a gran escala.

Chagall se traslada a París.

#### Enero

Formación del grupo Lef (Frente de Izquierda de las Artes), del que forman parte, entre otros, Mayakovski, Brik, Borís Arvátov, Serguéi Eisenstein y Vértov. El grupo se articula en torno a la revista *Lef*, que se publica entre 1923 y 1925.

#### 5 de junio

Mayakovski publica su poema de amor *Acerca de esto*, dedicado a su amante Lilia Brik e ilustrado con fotomontajes de Ródchenko.

#### Julio

Nikolái Ladovski y Vladímir Krinski, entre otros arquitectos, fundan Asnova (Asociación de Nuevos Arquitectos).

#### 19 de agosto

Ekster, los hermanos Stenberg y Antón Lavinski participan en la decoración de la *Exposición de Agricultura de toda la Unión*, celebrada en Moscú.

#### Otoño

Creación de la AMS (Asociación para la Música Contemporánea) en Petrogrado, que aglutina a los compositores con vocación vanguardista y europeísta y que establece relaciones con la International Society for Contemporary Music de Londres. Paralelamente se crea la APM, más tarde RAPM (Asociación de Músicos Proletarios de Rusia), que declara ajenos a la ideología proletaria a prácticamente todos los compositores del pasado y a la mayoría de los contemporáneos. Su propósito era la “extensión de la hegemonía del proletariado al campo de la música”. Petrogrado se convierte por estas fechas en uno de los grandes centros europeos de la música moderna.

1924

Trotsky publica *Literatura y revolución*, un ensayo sobre la literatura y el pensamiento entre las revoluciones de 1905 y 1917 en el que analiza las fuerzas progresistas y las fuerzas reaccionarias del periodo y define el camino que debe adoptar la literatura de la nueva conciencia revolucionaria.

Malévich, Tatlin, Mijaíl Matiushin, Pável Filónov y Pável Mansurov reestructuran el Museo de la Cultura Artística de Leningrado, transformándolo en el Injuk de Leningrado, dirigido por Malévich.

#### 21 de enero

Lenin muere a los 53 años como consecuencia de un ictus cerebral —el cuarto que padece— provocado por una arteriosclerosis; algunos estudiosos apuntan que podría haber padecido sífilis. Empieza la lucha por el poder entre Trotsky y Stalin. Bujarin, Zinóviev y Kámenev, destacados líderes bolcheviques, cierran filas en torno a Stalin para aislar a Trotsky. La máxima de Stalin, “el socialismo en un solo país”, se impone frente al internacionalismo de Trotsky, quien, acusado de intentar romper la unidad del partido por ambición personal, es forzado a dimitir como presidente del Consejo Militar Revolucionario, iniciándose así su progresiva marginación.

#### 26 de enero

Petrogrado es rebautizada como Leningrado.

#### Febrero

Se establece la ARK (Asociación para la Cinematografía Revolucionaria), grupo de presión para el desarrollo estatal del cine del que forman parte, entre otros, Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Vértov, Kozintsev y Tauberg. En 1928 se rebautiza como ARRK (Asociación de Trabajadores de la Cinematografía Revolucionaria), siglas bajo las que permanece activa hasta 1935.

#### 27 de abril

Lev Kuleshov estrena *Las extraordinarias aventuras del señor Occidente en la tierra de los bolcheviques*, película que satiriza la visión norteamericana de la URSS. Protagonizada por los famosos directores soviéticos Borís Barnet y Vsévolod Pudovkin, combina la propaganda revolucionaria con las nuevas técnicas de montaje e interpretación.

#### 25 de mayo

Popova, que tras su viudez vivía con gran precariedad, muere de escarlatina en Moscú a los 35 años. En diciembre de ese mismo año se organiza una gran retrospectiva de su obra.

**25 de septiembre**

Se estrena *Aelita*, primera película soviética de ciencia ficción, dirigida por Yákov Protazánov y basada en una novela de Alekséi Tolstói. Sus protagonistas, un ingeniero y un militar bolchevique, viajan a Marte, donde organizan una revolución comunista con la ayuda de la reina Aelita. La escenografía y el vestuario, de carácter constructivista, son obra de Ekster, quien ese mismo año emigra a París.

**Octubre**

Francia establece relaciones diplomáticas con la URSS.

**31 de octubre**

Dziga Vértov estrena *Cine-Ojo*, la vida cogida de improviso, rodada sin ninguna puesta en escena, con intertítulos y secuencias animadas diseñados por Ródchenko. La teoría vertoviana del “cine-ojo” rechaza las convenciones fílmicas tradicionales y pretende captar la “verdad” a través de un montaje sin lógica aparente.

Moiséi Guínzburg y los hermanos Vesnín fundan la OSA (Unión de Arquitectos Contemporáneos). Esta segregación de Asnova, considerada como la primera asociación de arquitectos constructivistas, se mantiene activa hasta 1930.

Se publica la novela *Cemento*, de Fiódor Gladkov, que se convertirá en el modelo a seguir durante los años treinta por los escritores del realismo socialista.

**Abril**

Eisenstein estrena su primer largometraje, *La huelga*.

**28 de abril**

Se inaugura la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de París. Konstantín Mélnikov diseña el pabellón soviético, símbolo de la nueva URSS, por el que obtiene reconocimiento internacional. Varios artistas, como Ródchenko, Stepánova y Klucis, forman parte de la delegación soviética, que está dirigida por David Sterenberg. Las salas del Grand Palais acogen exposiciones de diseño, publicidad y arquitectura, además de trabajos realizados en los Vjutesmas. Ródchenko presenta en el Palacio Nacional de los Inválidos su modelo del Club Obrero.

**1 de julio**

Se publica la resolución “Sobre la política del partido en el campo de las Bellas Letras”, que, bajo los auspicios de Bujarin, apoya a los grupos denominados “proletarios”, en especial a la VAPP, que pretende ser hegemónica. Aunque la resolución no designa ninguna de las tendencias como única depositaria de la representatividad de la nueva literatura proletaria, declina implícitamente los planteamientos del grupo Lef. La política cultural se endurecerá a partir de 1928, en el contexto del Primer Plan Quinquenal.

**21 de diciembre**

Eisenstein presenta *El acorazado Potemkin*, estrenada formalmente en enero de 1926. Paradigma de la técnica del montaje, la película se inspira en los hechos acontecidos en Odesa en 1905 con el objetivo de ensalzar el espíritu revolucionario.

**27 de diciembre**

Serguéi Yesenin se ahorca en el Hotel Anglaterra de Leningrado, dejando un poema de despedida escrito con su propia sangre.

Se publica en forma de libro *La Caballería Roja*, de Isaak Bábel, que con anterioridad había sido publicado por entregas. Bábel es en ese momento el escritor más famoso de Rusia.

Pudovkin lleva al cine la novela de Gorki *La madre*. Esta película confirma, después de *El acorazado Potemkin*, el gran empuje del joven cine soviético.

Lissitzky regresa a Moscú para incorporarse a los Vjutesmas, donde enseña arquitectura y diseño gráfico hasta 1930. Lissitzky es el embajador no oficial de la vanguardia rusa en Europa. Desde Berlín y Hannover, donde vive en los años veinte e intermitentemente hasta 1931, promueve el arte abstracto ligado a la utopía social pronunciando conferencias y organizando exposiciones y publicaciones.

Trotsky, Zinóviev y Kámenev constituyen la Oposición de Izquierda contra Stalin y Bujarin. Un año más tarde Kámenev es desposeído de sus cargos y Zinóviev y Trotsky son expulsados del Partido Comunista.

El ingeniero y escritor Andréi Platónov es expulsado del Partido Comunista.

Serguéi Tretiakov escribe *iQuiero un niño!*, una controvertida obra de teatro sobre la eugenesia. En 1929 Lissitzky diseñará la escenografía para la puesta en escena de la pieza, una especie de urna de cristal transparente iluminada desde debajo en la que el público, como el Estado soviético, puede verlo todo. Tretiakov pretende llevar también la obra al cine. La censura prohíbe *iQuiero un niño!* por tratar la sexualidad en términos demasiado explícitos y describir el malestar de una sociedad soviética desajustada.

#### Febrero

Malévich es destituido de la dirección del Injuk.

La OSA publica la revista *SA*, con Gan como director artístico.

#### Mayo

La Orquesta de Leningrado, dirigida por Nikolái Malko, estrena la *Primera Sinfonía* de Dmitri Shostakóvich. Su éxito le convierte en la estrella ascendente del panorama musical soviético.

#### 20 de julio

Muere Dzerzhinski, fundador de la Cheka.

#### Octubre

Estreno en el Teatro Artístico Académico de Moscú (MJAT) de la obra *Los días de los Turbín*, de Bulgákov, basada en su novela *La guardia blanca*, de 1924. La obra y su autor reciben numerosas críticas por abordar con cierta simpatía los padecimientos de los rusos blancos durante la guerra civil y por una puesta en escena convencional y poco innovadora. Aun así, la obra continuará representándose gracias a la intervención de Stalin, que considera a Bulgákov el dramaturgo con más talento del país, y asiste quince veces a la representación de la obra.

#### Diciembre

Walter Benjamin viaja a Rusia, donde permanece entre diciembre de 1926 y febrero de 1927. Su *Diario de Moscú* recoge sus impresiones sobre la URSS. Aunque el motivo político de su viaje es decidir, en la propia patria del socialismo, si debe ingresar en el Partido Comunista alemán, su propósito privado es encontrarse con la pedagoga bolchevique letona Asia Lacis, de la que se había enamorado dos años antes en Italia.

#### 1927

Cierre del Injuk de Moscú.

Yuri Olesha publica la novela *Envidia*.

Esfir Shub realiza el documental de propaganda *La caída de la dinastía Románov*.

Shostakóvich compone la *Segunda Sinfonía*, dedicada a la Revolución de Octubre.

Mélnikov construye su residencia en Moscú, una casa cilíndrica con ventanas hexagonales.

Los Vjutesmas cambian sus estatutos y pasan a denominarse Vjutein (Instituto Superior de Arte y Técnica). Tatlin es contratado como profesor.

Platónov escribe las novelas distópicas *Las esclusas de Yepifán* (publicada ese mismo año), alegoría sobre los proyectos de grandiosos canales, y *Chevengur*, en la que refleja sus dudas sobre el coste humano del experimento soviético.

#### Enero

Primer número de la revista mensual *Novi Lef*, que sustituye a *Lef* y se publica hasta noviembre de 1928. Ródchenko realizará todas las portadas y colaborará en los contenidos.

#### Abril

Ígor Teréntiev pone en escena *El inspector general* de Gógol en la Casa de la Prensa de Leningrado, con escenografía y vestuario de los Maestros del Arte Analítico, la escuela de Filónov.

#### 1928

Le Corbusier visita Moscú, donde gana el concurso para el edificio Tsentrosoyuz (Unión Central de las Cooperativas de Consumo), que se construirá en la década de 1930.

Entre 1927 y 1928 Shostakóvich compone su primera ópera, *La nariz*, basada en el relato de Nikolái Gógol. Estrenada en parte en 1928 y completa en 1930, tras escasas representaciones es retirada del repertorio y acusada de "formalista".

Manifiesto del grupo Oberiu (Unión del Arte Real), fundado por Daniil Jarms y Aleksandr Vvedenski. Grupo heterogéneo de poetas, escritores y pensadores cercanos a las teorías de Malévich, realiza *performances* en Leningrado y defiende el objeto artístico y lingüístico como una realidad autónoma no representacional.

Los escritores Iliá Ilf y Yevgueni Petrov publican la novela satírica *Las doce sillas*.

Mijaíl Shólojov inicia su obra magna *El Don apacible*, compuesta de cuatro volúmenes, que finalizará en 1940. La novela relata la epopeya de los cosacos del Don durante la guerra civil a través de la historia individual del protagonista, Grigori Mélejev. Shólojov recibe el Premio Nobel de literatura en 1965.

**Enero**

Trotsky es deportado a Alma-Ata, en Kazajistán.

**20 de enero**

Se estrena *Octubre*, de Eisenstein, película basada en el libro *Diez días que estremecieron al mundo* (1919), de John Reed. La película tiene graves problemas con la censura.

**Marzo**

Se inaugura en Moscú y Leningrado la exposición *Diez años de fotografía soviética*, organizada por la Academia Estatal de Ciencias Artísticas, en la que participa Ródchenko.

**15-21 de marzo**

La I Conferencia sobre Cine, organizada por el departamento de *Agitprop* del Comité Central, impone una línea única para la producción cinematográfica. Se exigen películas que movilicen a las masas hacia el futuro Plan Quinquenal. Se ataca *Octubre* de Eisenstein y se eliminan las escenas en las que aparece Trotsky. El Sovkinó (Consorcio Cinematográfico Soviético), dependiente del Comisariado de Lunacharsky, recibe fuertes críticas.

**Mayo**

La VAPP, transformada en RAPP (Asociación de Escritores Proletarios de Rusia) en 1925, inicia su época de mayor actividad (1928-1932). Participa en la fundación de las Brigadas de Escritores e inicia el acoso implacable a autores como Zamiatin, Pilniak y Tolstói, los “compañeros de viaje”, escritores con una actitud cercana, pero ambigua, a la causa bolchevique. Entre los más fervorosos portavoces de la RAPP están el crítico Leopold Averbaj, el dramaturgo Vladímir Kirshon y los novelistas Aleksandr Fadéyev, Fiódor Panferov y Yuri Libidiensky.

**Mayo-octubre**

Lissitzky y Lavinski diseñan y dirigen el pabellón soviético de la *Exposición Internacional de Prensa* de Colonia, conocida como *Pressa*. Klucis presenta el *stand* de propaganda *Jornada laboral de siete horas*.

**3 de junio**

La recientemente formada Asociación Artística de Octubre, que reúne al teórico Gan, los artistas Klucis y Serguéi Senkin, los arquitectos Guízburg y Aleksandr Vesnín y los directores de cine Eisenstein y Shub, entre otros, publica su manifiesto en *Pravda*, afirmando que el arte debe servir a “los trabajadores” por medio de la creación de “propaganda ideológica” y “la producción y organización directa del estilo de vida colectivo”. Klucis es nombrado director de la sección de fotomontaje. También estarán en la órbita del grupo Octubre los pintores Aleksandr Deineka y Diego Rivera.

**Verano**

Mayakovski abandona *Novi Lef* junto a Brik y Nikolái Aseev. Tretiakov y Nikolái Chuzhak asumen el control editorial de los últimos cinco números (agosto-diciembre).

Klucis contribuye notablemente a la propaganda del Plan Quinquenal con su exploración del uso del fotomontaje en los carteles políticos. Trabaja en Izogiz, la editorial de arte del Estado, y crea cientos de carteles con tiradas medias de 30.000 ejemplares.

**8 de enero**

Se estrena en Kiev *El hombre de la cámara*, de Vértov, película en la cual Leningrado y la cámara cinematográfica comparten protagonismo. El montaje, de rápida sucesión de escenas, recoge el ritmo vertiginoso de la modernidad.

**22 de enero**

Trotsky es deportado de la Unión Soviética.

**Febrero**

Se estrena en Moscú la antiutopía de Mayakovski *La chinche*, dirigida por Meyerhold y con música de Shostakóvich. El colectivo Kukriniksi diseña la primera parte de la obra, que se desarrolla en 1929, y Ródchenko la segunda parte, ambientada en 1979.

**18 de marzo**

Se estrena la película de los hermanos Trauberg *La Nueva Babilonia*, reconstrucción cinematográfica de la comuna de París basada en las novelas de Émile Zola y el texto de Karl Marx *La Comuna de París* (1850). Es la primera composición para el cine de Shostakóvich y una de las obras emblemáticas de la Feks.



**Abril**

En la XVI Conferencia del Partido Comunista se anuncia oficialmente el Primer Plan Quinquenal, que se establece del 1 de octubre de 1928, con carácter retroactivo, al 1 de octubre de 1933. Se inicia la colectivización forzada de la agricultura y la consiguiente guerra contra los *kulak* o campesinos prósperos.

**Mediados de año**

Concurso para diseñar una ciudad-jardín a las afueras de Moscú, conocida como la Ciudad Verde, que había de ser un lugar de reposo para los trabajadores tras la dura jornada laboral. El proyecto nunca llega a realizarse. Participan, entre otros, los arquitectos Konstantín Mélnikov, Guínzburg y Ladovski.

**Agosto de 1929-1931**

Feroz campaña contra Zamiatin y Pilniak, que ese año publica en Alemania el relato *Caoba*. Sus novelas anteriores, *Pan negro* (1923) y *Máquinas y lobos* (1924), le habían convertido en el prosista más leído e imitado de todo el país.

**19 de agosto**

Muere en Venecia el fundador de los Ballets Rusos, Serguéi Diáguilev.

**Septiembre**

Andréi Búbnov, anteriormente administrativo del Ejército Rojo, reemplaza a Lunacharski como comisario del Narkomprós.

**Octubre**

Mayakovski y Brik forman Ref (Frente Revolucionario de las Artes), que se posiciona ideológicamente a la izquierda del grupo Lef.

**Noviembre**

Bujarin es excluido del Politburó. Stalin ya no tiene rivales.

Platónov escribe *La excavación*, en la que critica las consecuencias de la colectivización en curso.

El Sovkinó se disuelve, junto con los estudios independientes que habían florecido en la década anterior, y el cine soviético se nacionaliza bajo la forma de la empresa estatal Soyuzkinó (Consortio Único de Películas Soviéticas). Su director, Borís Shumiatsky, se convierte en la máxima autoridad del cine soviético hasta su arresto y ejecución, acusado de trotskista, en 1938.

**Enero**

Aparece la principal revista de propaganda soviética, *SSSR na Stroike* (La URSS en Construcción), en la que participan Lissitzky y Ródchenko. Se publica entre 1931 y 1941 con ediciones en francés, inglés, alemán y español.

**Marzo**

Se estrena en el Teatro Meyerhold la última obra de Mayakovski, *La casa de baños*, que recibe críticas feroces y permanece en cartel poco tiempo.

Se reorganiza y posteriormente se disuelve el Vjutein.

**28 de marzo**

Bulgákov, hostigado por la crítica y carente de recursos, escribe una carta a Stalin solicitando permiso para emigrar. Como respuesta recibe una llamada personal del propio Stalin, quien no le permite marcharse pero demuestra interés por su situación.

**14 de abril**

Muere Mayakovski; supuestamente se trata de un suicidio.

**25 de abril**

Se establece el sistema de los gulag (Dirección General de Campos Correctivos y de Trabajo y de Colonias de Trabajo). Se denomina así a la administración estatal de los campos de concentración y al propio sistema soviético de trabajos forzados.

**27 de mayo**

Se celebra la primera exposición del grupo Octubre, con obras de Klucis, Lissitzky, Ródchenko y Stepánova, entre otros.

**20 de septiembre**

La OGPU arresta a Malévich, que permanece en prisión durante casi tres meses bajo sospecha de espionaje.

**Octubre**

Estreno en Leningrado del *ballet* de Shostakóvich *La edad de oro*.

1931

Nace el ROPF (Unión Rusa de Fotorreporteros Proletarios), que se opone al grupo Octubre. Entre sus miembros están Maks Alpert, Semen Fridliand, Iakov Jalip y Arkadi Shaijet. Su órgano de difusión es la revista *Proletarskoe Foto*.

Gorki se instala definitivamente en la URSS. Ya desde 1928 pasaba los veranos en Sochi, aunque seguía residiendo en Italia, donde se había exiliado en 1921 por desacuerdos con la política de Lenin. A su aclamado regreso, Stalin lo encumbra como el escritor nacional de mayor mérito.

Zamiatín se exilia en París, donde morirá en 1937 en la más absoluta pobreza.

#### 11 de marzo

El Comité Central del Partido Comunista dicta la resolución “Sobre la producción de carteles”, que centraliza toda la producción, establece el control sobre su temática e intensifica la censura.

#### Mayo

Un grupo de artistas de Octubre, entre ellos Aleksandr Deineka, Klucis, Serguéi Senkin, Valentina Kulágina y Vasili Elkin, abandonan el grupo y se incorporan a la RAPP.

#### Junio

John Heartfield visita Moscú con motivo de la exposición que protagoniza en la ciudad.

#### 5 de diciembre

Demolición de la catedral del Cristo Salvador en Moscú. Se convoca un concurso (1931-1933) para construir en el mismo lugar el nuevo palacio de los Soviets, un colosal edificio administrativo destinado a representar la nueva Moscú. El arquitecto Borís Iofán gana el concurso con un rascacielos neoclásico coronado por una gran escultura de Lenin. Dicho rascacielos, destinado a ser el más alto del mundo, no llega a construirse.

1932

Una terrible hambruna, que durará hasta 1934, asola la URSS.

Se publican varias novelas significativas relacionadas con el Plan Quinquenal y las grandes obras de ingeniería de Stalin: *Cómo se templó el acero*, de Nikolái Ostrovski, considerada una de las obras cumbres del realismo socialista; *La bahía de Kara Bogaz*, de Konstantín Paustovski, sobre las instalaciones de extracción de sal de Kara Bogaz, en Turkmenistán; y *iTiempo, avanza!*, de Valentín Katáyev, que describe la puesta en marcha, en un tiempo récord, de la planta de acero de Magnitogorsk, en los Urales.

Eisenstein viaja durante tres años por Europa y Estados Unidos para aprender las técnicas del cine sonoro. Fracasa en su intento de rodar dos películas en el extranjero. Stalin, a través del NKVD, le fuerza a regresar amenazándole con tomar represalias contra su madre.

#### 23 de abril

El Comité Central del Partido Comunista dicta la resolución “Sobre la reorganización de las asociaciones literarias y artísticas” que clausura todas las sociedades creativas. A esta resolución le sigue la fundación de la centralizada Unión de Artistas (1933-1937). Se disuelve la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, que es sustituida por la Unión de Escritores, dirigida hasta la muerte de Stalin por: Gorki (1934-1936), Vladímir Stavsky (1936-1938), Aleksandr Fadáyev (1938-1944 y 1946-1954), Nikolái Tijonov (1944-1946) y Nikolái Surkov (1954-1959).

#### Mayo

Tatlin expone en el Museo de Bellas Artes de Moscú su máquina voladora *letatlin* (de *letat*, volar en ruso, y Tatlin), pieza en la que había empezado a trabajar en 1929. En 1933 el *letatlin* vuela algunos metros sobre una colina de las afueras de Moscú.

1933

**26 de octubre**

Reunión en casa de Gorki para preparar el I Congreso de la Unión de Escritores. Stalin pronuncia un discurso en el que califica a los escritores de “ingenieros del alma humana”. Se formula la doctrina del realismo socialista.

**9 de noviembre**

Suicidio de la esposa de Stalin, Nadezhda Alilúyeva.

**27 de diciembre**

Obligatoriedad de Certificado de Residencia para todos los ciudadanos soviéticos.

**30 de enero**

Adolf Hitler es nombrado canciller de Alemania.

**15 de octubre**

Gueorgui Stenberg muere en un accidente de moto en Moscú. Su hermano Vladímir continúa trabajando en el diseño de carteles y se encarga de las decoraciones de la plaza Roja hasta la década de 1940.

**10 de diciembre**

El escritor Iván Bunin —exiliado en París desde 1919— recibe el Premio Nobel.

**26 de diciembre**

Muere Lunacharski en París, de camino a la España republicana, donde iba a ocupar el cargo de embajador de la URSS.

1934

**20 de enero**

Se publica *Belomor, historia de la construcción del canal I. V. Stalin entre el mar Blanco y el mar Báltico*, libro redactado por un colectivo de 36 literatos, una brigada literaria encabezada por Gorki como redactor jefe. El Belomorkanal, la gran obra de Génrii Yágoda, recorre 227 kilómetros, excavados prácticamente a mano por 126.000 penitenciarios, los “canalarmistas”, a una velocidad frenética, en veinte meses entre 1931 y 1933. La construcción se publicita como una de las primeras grandes obras de ingeniería de Stalin y como experimento soviético de reeducación de los presos. Así lo relatan los miembros de la brigada literaria, entre los que se encuentran, aunque no todos por voluntad propia, Averbaj, Zóshchenko, Katáyev, Tíjonov, Vera Inber, Shklovski, Alekséi Tolstói y Dmitri Mirski.

**Noche del 16 al 17 de mayo**

Primer arresto de Mandelshtam. En noviembre de 1933, ante un pequeño círculo de amigos, había escrito y recitado un famoso epigrama contra Stalin. Es desterrado junto a su esposa Nadezhda a Vorónezh. Allí escribe su *Cuaderno de Vorónezh*.

**17 de agosto-1 de septiembre**

El I Congreso de la Unión de Escritores, presidido por Gorki, formula los principios generales del realismo socialista. Asisten numerosos escritores extranjeros, como André Malraux o Louis Aragon. Bábel critica indirectamente el culto a Stalin y, al hablar de su modesta producción, se autodenomina “un gran maestro del género del silencio literario”.

**18 de septiembre**

La URSS ingresa en la Sociedad de Naciones.

**1 de diciembre**

Presuntamente por orden directa de Stalin, Serguéi Kírov, jefe del partido en Leningrado, es asesinado. Andréi Zhdánov le sucede en el cargo. Kírov, que gozaba de mayor popularidad que Stalin, se había mostrado a favor de políticas moderadas y algunos miembros del partido eran partidarios de ponerlo al mando. Stalin aprovecha el homicidio para llevar a cabo una campaña masiva de terror.

## 25 de diciembre

Grigori Aleksándrov estrena *Los alegres compañeros*. Desde el Gobierno, y en consonancia con la máxima de Stalin de 1932 (“la vida está volviéndose más alegre, camaradas”), se fomenta la producción de comedias musicales que ofrezcan una imagen optimista de la vida soviética, con héroes individuales y positivos surgidos de las clases trabajadoras. Destacan pocos años después *Circo* (1936) y *Volga-Volga* (1938), también de Aleksándrov e interpretadas por Liubov Orlova, mujer del cineasta, de la que Stalin era gran admirador.

Ajmátova inicia su poema *Réquiem*, que finalizará en 1940.

Se promueve la doctrina del estajano-vismo, que toma como referencia los logros del minero Alekséi Stajánov (quien había superado en catorce ocasiones la cantidad estándar de extracción de carbón en un solo día) y que propugna el aumento de la productividad laboral bajo la propia iniciativa de los trabajadores.

Eisenstein trabaja con Bábel en la película *El prado de Bezhin*, que toma como referencia un cuento de Turguénev y se inspira en el culto a Pável Morózov, por aquel entonces en pleno apogeo. En 1932, dos adolescentes habían aparecido muertos en los bosques de una aldea de Siberia occidental. Según la prensa habían sido apuñalados por los integrantes de su propia familia porque Pável, el mayor de los jóvenes, de quince años y activo pionero, había denunciado a su padre por ser un *kulak* ante la policía soviética. Aunque al parecer la información no era cierta, el culto al joven Pavlik se extendió por doquier a través de relatos, canciones, películas, obras de teatro, etc. En el punto álgido del culto a Morózov, denunciar a la propia familia, sobre todo en el campo, por robar grano era requisito para demostrar la lealtad de un verdadero pionero. La película no llega a estrenarse; Eisenstein es acusado de formalista y de ofrecer una visión del campo teñida de religiosidad.

## 28 de enero

El ataque en el diario *Pravda* contra la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostakóvich —un gran éxito con cientos de representaciones tanto en Rusia como en Occidente desde su estreno en Leningrado en 1934— inaugura la “campana contra el formalismo”. Al parecer, el artículo es escrito por Zhdánov siguiendo instrucciones personales de Stalin, quien había asistido a una representación que no había sido en absoluto de su agrado. Shostakóvich no volvió a escribir una ópera. Meyerhold defiende en público a Shostakóvich y critica valientemente la rígida censura partidista en el arte.

## Mayo

Prokófiev regresa a la URSS. Se había exiliado en 1918, primero en Estados Unidos y luego en París. Para congraciarse con el poder compone, entre 1936 y 1937, la monumental *Cantata para el xx Aniversario de la Revolución de Octubre*, que es rechazada por formalista y no se estrena en la URSS en vida del autor, y la *Cantata Zdravitsa* (*Saludo a Stalin*) en 1939.

## Mayo

Se inician los preparativos para la gran exposición *La industria del socialismo*, prevista para celebrar el vigésimo aniversario de la revolución bajo iniciativa del comisario popular para la Industria Pesada, Sergó Ordzhonikidze. Aunque no llega a celebrarse, se reúnen más de mil obras, entre pinturas, esculturas y piezas gráficas, que responden explícitamente a las temáticas propuestas por el realismo socialista.

## 14 de mayo

Se inaugura el metro de Moscú.

## 15 de mayo

Muere Malévich en Leningrado, víctima de un cáncer. Su cuerpo se traslada en tren a Moscú en un féretro suprematista diseñado por Nikolái Suetin en el que figuran un cuadrado y un círculo negros. Siguiendo las últimas voluntades de Malévich, Suetin diseña también la tumba en Nemchinovka, a las afueras de Moscú, donde se enterrarán sus cenizas dentro de un cubo blanco con un cuadrado negro.

## Junio

Tras los insistentes ruegos de Malraux y André Gide, los escritores Bábel y Pasternak son enviados por el Gobierno a París como representantes soviéticos para participar en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura y la Paz. Iliá Erenburg participa en la organización del Congreso.



**18 de junio**

Muere Gorki en su casa de campo cerca de Moscú. Se habla de la posibilidad de que Stalin, en vísperas de las grandes purgas, ordenara su asesinato para evitar su oposición pública. El escritor, que mantenía con él una actitud ambigua, se había aproximado a enemigos del *Vozdh* en ciertas ocasiones. Parece probable que el NKVD de Yágoda asesinara también al hijo de Gorki, Maksim Peshkov, en 1934 en Italia.

**18 de julio**

Estalla la Guerra Civil Española, en la que la URSS apoya a las fuerzas republicanas.

**24 de julio**

Vuelo sobre el territorio de Estados Unidos de Valeri Chkállov, Gueorgui Baidukov y Aleksandr Belyakov. Los tres aviadores se convierten en héroes del pueblo.

**Agosto**

Primer “juicio espectáculo” en Moscú contra el llamado “bloque terrorista trotskista-zinovievista”. Kámenev y Zinóviev son sentenciados a muerte y ejecutados el 24 de agosto junto con otros importantes líderes militares y del partido, incluidos varios héroes de la guerra civil.

El más reconocido periodista de la URSS, Mijaíl Koltsov, viaja a España para cubrir la guerra como corresponsal del diario *Pravda* entre agosto de 1936 y noviembre de 1937. A través de sus crónicas diarias los soviéticos viven la contienda española.

**Septiembre**

Nicolái Yezhov sustituye a Yágoda como jefe del NKVD. Su mandato, la “yeshovina”, se recuerda como uno de los más sangrientos de la historia del país, aunque apenas dura cuatro años.

**5 de diciembre**

El VIII Congreso Extraordinario de los Soviets aprueba la Constitución Soviética de 1936, conocida como la Constitución de Stalin, vigente hasta 1977.

Empieza el Gran Terror. Stalin inicia el periodo más intenso de purgas. La situación desastrosa de hambrunas y de violencia, producto de los planes quinquenales, genera ansiedad y desconfianza en el régimen. Stalin desencadena el terror del todos contra todos. Más de siete millones de personas serán arrestadas. Las cifras aproximadas que se manejan actualmente revelan que en la década de 1930 murieron aproximadamente dos millones de personas a causa de la represión directa del Estado. Sólo en 1938 la policía secreta detuvo a casi 640.000 personas, de las que 600.000 fueron acusadas de crímenes contrarrevolucionarios y 330.000 ejecutadas; el resto serían enviadas a los campos de trabajo o deportadas. También se arresta a los familiares de los detenidos, los “enemigos del pueblo”, que en su mayoría son enviados a campos de trabajo.

Shostakóvich compone la *Quinta Sinfonía*.

Bulgákov concluye su gran novela, *El maestro y Margarita*, después de diez años de escritura. La obra no será publicada en la Unión Soviética hasta 1966.

**Enero**

Se inician las celebraciones para conmemorar el centenario de la muerte de Aleksandr Pushkin, que coincide con las ejecuciones de numerosos escritores. El culto nacionalista a Pushkin alcanza niveles delirantes: se producen cientos de películas y obras de teatro y se distribuyen 19 millones de ejemplares de sus obras.

**23-30 de enero**

Segundo “juicio espectáculo” en Moscú contra el llamado “bloque terrorista trotskista-zinovievista”. Diecisiete líderes bolcheviques son acusados de sabotaje y espionaje por instigación de Trotski y del Gobierno alemán, entre ellos el influyente Karl Radek.

**Abril**

Detención de Yágoda, entonces comisario popular de Comunicaciones, al que se acusa de traición, sabotaje y mala gestión del NKVD. Será ejecutado en marzo de 1938.

**Abril-agosto**

Purga contra los líderes de la antigua RAPP. Averbaj, que había sido arrestado en abril por participar en el complot antisoviético de Yágoda, es ejecutado el 14 de agosto. Kirshon es arrestado ese mismo mes, acusado de trotskista, y ejecutado el año siguiente en la prisión moscovita de Butirka.

1938

#### Mayo-noviembre

Celebración de la *Exposición Internacional de las Artes y la Técnica de la Vida Moderna* en París. El pabellón de la URSS, diseñado por Borís Iofan, está situado frente al pabellón de la Alemania nazi. Coronado por la escultura de Vera Mujina *El obrero y la koljoziana*, se erige como símbolo orgulloso y amenazador de la nueva potencia soviética.

#### Junio

Detención y procesamiento de ocho oficiales de alto rango del Ejército Rojo por traición y espionaje a favor de Alemania y Japón, entre ellos el mariscal Mijaíl Tujachevski, héroe de la guerra civil, y el comandante Robert Eideman.

#### 10 de septiembre

Ejecución del escritor y crítico Tretiakov, acusado de espionaje para el Gobierno japonés.

#### Diciembre

Tras haber sufrido numerosos arrestos y haber pasado varios años en un gulag, muere ejecutado el filósofo, matemático, médico, inventor, ingeniero, teólogo y sacerdote Pável Florenski. Era también poeta e historiador de la lengua y el arte.

#### 7 de enero

Clausura del Teatro Meyerhold en Moscú, después de una campaña de intensas críticas contra su persona. Konstantín Stanislavski, su antiguo maestro, aunque difiere de sus concepciones estéticas, le invita a trabajar en su Teatro de la Ópera.

#### 26 de febrero

Klucis muere fusilado en el campo de tiro de Butovo, en Moscú, días después de ser arrestado bajo la falsa acusación de “pertenencia a un grupo terrorista armado dependiente de una organización nacionalista letona en Moscú”.

#### Marzo

Tercer y último “juicio espectacular” en Moscú contra el llamado “bloque terrorista trotskista-zinovievista”. Son encausadas 21 personas, entre ellas Bujarin, Alekséi Rikov, Nikolái Krestinski y Yágoda. Todos ellos son sentenciados a muerte.

#### 10 de marzo

Segundo arresto de Lev Gumiliov, hijo de Gumiliov y Ajmátova, quien ya había sido detenido en 1935 por recitar en una reunión el poema a Stalin de Mandelshtam. Tras ocho meses de torturas en la cárcel de Krestí, en Leningrado, es condenado a trabajos forzados.

#### 21 de abril

Pilniak es ejecutado. Arrestado el 28 de octubre de 1937 y acusado de contrarrevolucionario, espía y terrorista, su detención se debe probablemente al terrible retrato encubierto que hace de Stalin en su *Cuento de la luna no extinguida*.

#### 25 de noviembre

Eisenstein estrena su primera película sonora, *Aleksandr Nevski*, con música de Prokófiev. Su valor propagandístico y su nacionalismo heroico entusiasman a Stalin.

#### Diciembre

Yezhov es arrestado y reemplazado por Lavrenti Beria como jefe del NKVD, cargo que ocupará hasta la muerte de Stalin. Beria procederá a purgar el NKVD y a detener a todos los hombres de Yezhov.

#### 27 de diciembre

Mandelshtam muere en un campo de trabajo cercano a Vladivostok. En mayo había sido arrestado de nuevo y condenado a cinco años de trabajos forzados en Kolymá, en la Siberia oriental.

1939

#### Abril

Fin de la Guerra Civil Española e inicio de la dictadura de Francisco Franco.

#### 23 de agosto

Alemania y la URSS firman en Moscú un tratado de no agresión poco antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial. Este tratado incluye un protocolo secreto que reparte la Europa Oriental en zonas de influencia germana y soviética.

#### 1 de septiembre

Alemania invade Polonia por el oeste mientras las tropas soviéticas entran en el país por el este. Se acuerda establecer la frontera en el río Bug.

#### Noviembre

La URSS ataca Finlandia, que cede el istmo de Carelia. Anexión de las repúblicas bálticas, que se configuran como repúblicas soviéticas en agosto de 1940.

#### 21 de noviembre

Shostakóvich compone la *Sexta Sinfonía*.

#### 14 de diciembre

La URSS es expulsada de la Sociedad de Naciones.

Ajmátova inicia su *Poema sin héroe*, que no concluirá hasta 1965.

#### 27 de enero

Bábel es ejecutado en la prisión de Lubianka tras ocho meses de terribles interrogatorios. Se le acusa de haber trabajado como espía para Francia y Austria, acusaciones basadas en los testimonios de Yezhov —se le relaciona con su mujer—, Pilniak y Koltsov.

#### 2 de febrero

Muere fusilado el periodista y escritor Koltsov. A su regreso de España, en 1938, Stalin le había recibido con honores. Posteriormente sigue trabajando en *Pravda*, es nombrado presidente de la Comisión Extranjera de la Unión de Trabajadores y elegido diputado al Sóviet Supremo y, más tarde, miembro de la Academia de Ciencias de la URSS. A petición del propio Stalin, el 12 de diciembre de 1938 pronuncia un extenso discurso sobre el compendio de la historia del partido que había editado el propio Stalin. Esa misma tarde es arrestado. Se baraja como posible causa una carta contra él que André Marty, máxima autoridad de las Brigadas Internacionales y dirigente del Partido Comunista de Francia, envía a Stalin.

Meyerhold es ejecutado ese mismo día. Había sido arrestado el 20 de junio de 1939. Una semana después de su detención, su mujer, la actriz Zinaida Reich, aparece muerta en su casa con signos de violencia tras una visita de la policía secreta.

#### 4 de febrero

Yezhov es fusilado tras haber sido condenado por espía y por organizar un supuesto complot contra la dirección del partido.

#### 10 de marzo

Muere Bulgákov, tras una larga enfermedad, en Moscú.

#### 21 de agosto

Ramón Mercader asesina a Trotski en Coyoacán, México. En su intento de acabar con su rival, Stalin dejó un largo reguero de sangre: mató a sus hijos, a sus padres, a su hermana, a su cuñada y a ocho de sus secretarios.

Se instauran los Premios Stalin.

Prokófiev inicia la composición de la ópera *Guerra y paz*, basada en la novela de Tolstói, que corrige varias veces bajo la presión del Comité Soviético de las Artes.

#### 22 de junio

Hitler rompe el pacto de no agresión y las tropas nazis invaden la Unión Soviética, lo que supone su entrada en la Segunda Guerra Mundial, conocida localmente como la Gran Guerra Patriótica.

#### 31 de agosto

Se suicida en la miseria la poetisa Tsvietáyeva, que a pesar de las advertencias de sus amigos había regresado a la URSS, desde su exilio en Francia, en 1939. Sólo dos meses después de su llegada, su marido, Serguéi Efron, que se había visto obligado a colaborar con los servicios secretos para redimir su pasado antibolchevique, y su hija Ariadna desaparecen tras ser detenidos.

#### 16 de septiembre

Los alemanes llegan a las puertas de Leningrado. Durante novecientos días dejan a la ciudad sin apenas comida ni combustible; alrededor de un millón de personas, un tercio de la población, mueren por enfermedades o por inanición. Discurso radiado de Ajmátova y Shostakóvich para levantar el ánimo de Leningrado. Aunque se han alistado en la Defensa Civil, ambos son evacuados.

#### 3 de diciembre

El pintor Filónov muere de inanición en Leningrado.

#### 7 de diciembre

Japón ataca la base de Pearl Harbour y Estados Unidos entra en la Segunda Guerra Mundial.

1942

#### 2 de febrero

Muere en la cárcel de Leningrado el escritor Jarms, que había sido arrestado por tercera vez unos meses antes. Hasta entonces había sobrevivido a duras penas traduciendo y escribiendo literatura infantil. Su obra había dejado de publicarse a partir de sus primeras detenciones, en 1931 y en 1935, acusado de pertenecer a un grupo antisoviético de escritores de literatura infantil.

#### Abril

Se crea el Comité Judío Antifascista para conseguir el apoyo de la comunidad judía internacional a la campaña bélica soviética.

#### Julio

Inicio de la batalla de Stalingrado, que enfrenta al ejército nazi y al soviético.

#### 9 de agosto

Se interpreta la *Séptima Sinfonía* de Shostakóvich en la bombardeada Gran Sala de la Filarmónica de Leningrado. Shostakóvich recibió el Premio Stalin por esta obra, símbolo de la resistencia heroica de la ciudad.

1943

#### Febrero

Victoria de las tropas soviéticas en Stalingrado.

#### Diciembre

Publicación en *Pravda* del texto y la música oficial del nuevo himno de la URSS, creado por Serguéi Mijalkóv y Aleksandr Aleksándrov, que reemplaza a la Internacional.

1944

#### Enero

Final del sitio de Leningrado.

#### 6 de junio

Desembarco aliado en Normandía. En julio el ejército soviético entra en Lituania, Polonia, Hungría, Bulgaria y Rumanía.

#### Diciembre

Muere Kandinsky en París.

#### 30 de diciembre

Se estrena la primera parte de la película *Iván el Terrible*, obra de Eisenstein con música de Prokófiev. El primero recibe el Premio Stalin. Stalin, que veía en la figura de *Iván el Terrible* su alter ego, prohíbe la segunda parte de la película, en la que Eisenstein presenta a un zar torturado por los remordimientos, acosado por el terror y la paranoia y aislado de la sociedad.

1945

#### Febrero

La Conferencia de Yalta reúne a Stalin, Winston Churchill y Franklin D. Roosevelt para establecer un nuevo orden europeo.

#### 30 de abril

Suicidio de Adolf Hitler en su búnker de Berlín.

#### Mayo

El Ejército Rojo toma Berlín. Alemania se rinde incondicionalmente a los Aliados. Finaliza la Segunda Guerra Mundial en Europa.

#### Noviembre

Encuentro en Leningrado entre Ajmátova y el pensador británico de origen letón Isaiah Berlin, que se encuentra de viaje en la URSS.



1946

La URSS es miembro permanente del Consejo de Seguridad de Naciones Unidas, creada el año anterior en sustitución de la Sociedad de Naciones.

#### Agosto

Decreto del Comité Central, conocido como “decreto Zhdánov”, contra Ajmátova, que es descrita como “mitad puta, mitad monja”, y el escritor satírico Mijaíl Zóshchenko. Ambos son expulsados de la Unión de Escritores.

1947

Inicio de la Guerra Fría.

Stalin otorga a Shostakóvich el título de Artista del Pueblo Soviético.

1948

#### 13 de enero

Asesinato del actor Solomón Mijóels, presidente del Comité Judío Anti-fascista. Inicio de la campaña anti-semita contra los “cosmopolitas sin raíces”, que provoca la persecución de las principales figuras intelectuales judías. El Comité Judío Antifascista es abolido y sus miembros son arrestados y acusados de participar en una conspiración americana-sionista.

#### Febrero

Zhdánov dirige una campaña contra los formalistas. El Comité Central publica una lista negra de compositores acusados de componer música “ajena al pueblo soviético”, entre los que se incluye a Shostakóvich y a Prokófiev. Se impone el modelo de Tchaikovski y la escuela musical rusa decimonónica.

#### 11 de febrero

Eisenstein muere de un ataque al corazón sin llegar a concluir la trilogía de *Iván el Terrible*.

#### 20 de febrero

La mujer de Prokófiev, Lina Codina, de padre español y madre rusa, es acusada de espionaje y enviada a un gulag hasta 1956. Unos días antes de ser condenada, Prokófiev la repudia y se casa con su amante, aunque no se había divorciado formalmente de Lina.

#### 31 de agosto

Muere Zhdánov.

#### Noviembre

El Comité Central decide que todos los judíos de la Unión Soviética sean agrupados en Siberia.

1949

Nikolái Punin, historiador, crítico de arte, teórico del constructivismo y segundo marido de Ajmátova, es arrestado bajo la acusación de actividades anti-soviéticas y confinado en el campo de Vorkuta, donde morirá el 21 de agosto de 1953.

Tercer arresto de Lev Gumiliov. Es sentenciado a cumplir diez años en un campo de trabajo, aunque será liberado en 1956.

1951

**5 de enero**

Muere Platónov en Moscú. Recientemente se ha constatado que los archivos de la KGB conservan varios manuscritos suyos, entre ellos la novela inédita *Novela técnica*.

1953

**Enero**

Stalin ordena la detención de nueve importantes médicos, acusados de asesinar a varios dirigentes soviéticos, en lo que se conocerá como el “complot de los doctores”.

**5 de marzo**

Muere Stalin. Se anuncia como causa oficial una apoplejía provocada por hipertensión.

Ese mismo día muere Prokófiev, pero su fallecimiento no se anuncia hasta seis días más tarde.

**31 de mayo**

Tatlin muere en Moscú.

**Septiembre**

Nikita Jrushchov es confirmado como secretario general del Partido Comunista de la URSS.

**23 de diciembre**

Ejecución de Beria, jefe del NKVD.

1956

**25 de febrero**

Jrushchov denuncia el culto a Stalin en el XX Congreso del PCUS, que inicia una campaña antiestalinista. La novela de Erenburg *El deshielo* (1954) da nombre a un corto periodo de relajación en la represión política estatal soviética.

1957

**Noviembre**

Feltrinelli publica en Italia la novela de Pasternak *El doctor Zhivago*, que no verá la luz en la URSS hasta 1988. Pasternak es galardonado con el Premio Nobel en 1958, pero el Gobierno soviético le obliga a rechazarlo bajo amenaza de expulsión del país. En 1960 muere en su casa de Peredélkino, a las afueras de Moscú.

1966

**5 de marzo**

Muere Ajmátova. Miles de personas acuden a su funeral en Leningrado.

NATÁN ALTMAN

**Cat. 1** *Proyecto para la decoración del Palacio de Gobierno de Petrogrado con ocasión del primer aniversario de la Revolución de Octubre*, 1918

Copia del autor de 1961

Técnica mixta sobre papel montado sobre cartón, 27 x 90,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 2** *Proyecto para la decoración del Palacio de Gobierno de Petrogrado con ocasión del primer aniversario de la Revolución de Octubre*, 1918

Técnica mixta sobre papel montado sobre cartón, 27,5 x 68,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 3** *Proyecto para la decoración del Palacio de Gobierno de Petrogrado con ocasión del primer aniversario de la Revolución de Octubre*, 1918

Técnica mixta sobre papel montado sobre cartón, 28 x 90 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 4** *Retrato de Serguéi*

*Yesenin*, 1926

Lápiz sobre papel,

31 x 21 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

NIKOLÁI ANDRÉYEV

**Cat. 5** *Retrato de Iliá Erenburg*, 1923

Técnica mixta sobre papel,

32 x 23,8 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

YURI ÁNNENKOV

**Cat. 6** *La toma del palacio de Invierno*, 1920

Dibujo preparatorio para la puesta en escena del espectáculo de masas celebrado en la plaza del palacio de Invierno de Petrogrado el 7 de noviembre de 1920

Lápiz, acuarela, *gouache*, tinta china y pluma sobre papel, 24,9 x 27,5 cm

Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 7** *Retrato de Yevgueni*

*Zamiatin*, 1921

Grabado sobre papel,

30 x 23,5 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

**Cat. 8** *Retrato de Anatoli*

*Lunacharski*, c. 1922

Lápiz sobre papel,

55,7 x 43,5 cm

Museo Estatal de Teatro y Música

de San Petersburgo

MIJAÍL ANTÓNOV

**Cat. 9** *Enemigo desenmascarado en la fábrica*, 1938

Óleo sobre lienzo,

92 x 135 cm

Museo Estatal y Centro de

Exposiciones ROSIZO, Moscú

VENIAMIN BELKIN

**Cat. 10** *Retrato de Alekséi Tolstói*, 1926

Lápiz sobre papel,

30 x 23 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

GRIGORI BERSHADSKI

**Cat. 11** *Cubierta del libro de*

*poemas de Vladímir Mayakovski*

*El proletario volador*, 1925

Prueba de imprenta

Litografía, 23,5 x 15,5 cm

Museo Estatal V. V. Mayakovski,

Moscú

ISAAC BRODSKI

**Cat. 12** *Lenin y la manifestación*, 1919

Óleo sobre lienzo,

90 x 135 cm

Museo Estatal de Historia, Moscú

**Cat. 13** *Retrato de I. V. Stalin*,

1933

Óleo sobre lienzo,

131 x 102 cm

Museo Estatal y Centro de

Exposiciones ROSIZO, Moscú

**Cat. 14** *Retrato de Maksim Gorki*, 1937

Óleo sobre lienzo,

130,5 x 105 cm

Galería Estatal Tretiakov, Moscú

MARC CHAGALL

**Cat. 15** *El violinista*, 1917

Estudio

Lápiz, *gouache* y acuarela sobre

página de cuaderno montada

sobre papel japon, 32 x 22 cm

Comité Marc Chagall

ALEKSANDR DEINEKA

**Cat. 16** *Estajanovistas*, 1937

Estudio preparatorio para el mural *El noble pueblo de la tierra de los Soviets*, diseñado para la *Exposición Universal del Arte y de la Técnica en la Vida Moderna* (París, 1937)

Óleo sobre lienzo,

121,5 x 200 cm

Galería Estatal de Arte de Perm

**Cat. 17** *1917*, 1937

Estudio preparatorio para el mural monumental homónimo

diseñado para la *Exposición*

*Universal del Arte y de la*

*Técnica en la Vida Moderna*

(París, 1937)

Óleo sobre lienzo,

71 x 227 cm

Galería Estatal de Arte de Perm

**Cat. 18** *1937*, 1937

Estudio preparatorio para el mural monumental homónimo diseñado para la *Exposición Universal del Arte y de la Técnica en la Vida Moderna* (París, 1937)

Óleo sobre contrachapado,

71 x 223 cm

Galería Estatal de Arte de Perm

**Cat. 19** *Vladímir Mayakovski*

*en el taller de la ROSTA*, 1941

Óleo sobre lienzo,

200 x 140 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

SERGUÉI EISENSTEIN

**Cat. 20** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

28,5 x 22 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 21** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

27,5 x 19,7 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 22** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

26,2 x 16,2 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 23** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

24 x 17,2 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 24** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

34 x 21 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 25** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

34 x 21 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 26** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

21 x 16,2 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

**Cat. 27** *Iván el Terrible*,

1942-1943

Estudio para la película

homónima

Lápiz sobre papel,

28,2 x 19 cm

Archivo Estatal Ruso de

Literatura y Arte, Moscú

ALEKSANDRA EKSTER

**Cat. 28** *Aelita, reina de Marte*, 1924

Diseño de vestuario para el personaje protagonista de la película homónima de Yákov Protazánov, basada en la novela del mismo nombre de Alekséi Tolstói

Tinta china y *collage* sobre

papel, 68,6 x 45,7 cm

Museo Estatal de Teatro y Música

de San Petersburgo

PÁVEL FILÓNOV

**Cat. 29** *Fórmula del periodo de 1904 a junio de 1922*

*(El cambio universal a través de la Revolución rusa hacia el florecimiento universal)*, 1920-1922

Óleo sobre lienzo,

186 x 186 cm

Museo Estatal Ruso,

San Petersburgo

ALEKSANDR GOLOVÍN

**Cat. 30** *Vsévolod Meyerhold*, 1917

Témpera sobre tabla,

79 x 65 cm

Museo Estatal de Teatro y Música

de San Petersburgo

MENDEL GORSHMAN

**Cat. 31** *Ilustración para*

*La Caballería Roja de Isaak*

*Bábel*, 1931

Tinta china y pastel blanco

sobre papel, 28,5 x 20 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

**Cat. 32** *Ilustración para*

*La Caballería Roja de Isaak*

*Bábel*, 1931

Tinta china y pastel blanco

sobre papel, 24,5 x 16,7 cm

Museo Estatal de Literatura,

Moscú

VASILI KANDINSKY

**Cat. 33** *Del sur*, 1917

Óleo sobre lienzo,

73 x 102 cm

Galería Estatal de Pintura

de Astraján P. M. Dogadín

**Cat. 34** *Círculos sobre negro*,

1921

Óleo sobre lienzo,

136,5 x 120 cm

Solomon R. Guggenheim Museum,

Nueva York

#### STEPÁN KÁRPOV

**Cat. 35** *La amistad de los pueblos*, 1923-1924  
Óleo sobre lienzo,  
205 x 248 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú

#### GUSTAVS KLUCIS

**Cat. 36** *Construcción*, 1919-1920  
Lápiz, tinta de color y *collage* sobre papel, 43 x 52 cm  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 37** *Construcción*, 1920-1921  
Lápiz, tinta de color y barniz al huevo sobre papel,  
66,4 x 41,5 cm  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 38** *Diseños para radio-orador y quiosco de propaganda (n.º 1 y 2)*, 1922  
Tinta y *gouache* sobre papel,  
17,8 x 24 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

**Cat. 39** *Pantalla*, 1922  
Maqueta realizada por Xabier Salaberría, Carles Guri y Carolina Casajuana en 2009 a partir del diseño original de Klucis  
Madera de haya roja de Alemania y tejido serigráfico,  
142 x 68 x 68 cm  
Colección VIMCORS (Viviendas Municipales de Córdoba)

**Cat. 40** *Radio-orador (n.º 3)*, 1922  
Maqueta realizada por Xabier Salaberría, Carles Guri y Carolina Casajuana en 2009 a partir del diseño original de Klucis  
Aluminio y madera de haya roja de Alemania,  
157 x 42 x 42 cm  
Colección Cajasol Obra Social

**Cat. 41** *Millones de trabajadores, uníos a la emulación socialista*, 1927  
Estudio para cartel  
Fotomontaje con recortes fotográficos, papel de color, *gouache* y lápiz sobre cartón,  
26 x 19 cm (imagen) y 44 x 34,8 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 42** *Reconstrucción socialista*, 1927  
Estudio para cartel  
Fotomontaje con recortes fotográficos, *gouache*, tinta china y barniz sobre papel,  
31 x 23,9 cm (imagen) y 58,3 x 47,8 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 43** *Deportes acuáticos*, 1928  
Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartaquiada de Moscú  
Fotomontaje con recortes fotográficos, papel de color y *gouache* sobre papel,  
44,2 x 28,6 cm (imagen) y 60,5 x 44,4 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 44** *Lanzamiento de jabalina*, 1928  
Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartaquiada de Moscú  
Fotomontaje con recortes fotográficos, papel de color y *gouache* sobre papel,  
24 x 15,3 cm (imagen) y 31,5 x 21,9 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 45** *Pruebas de tiro*, 1928  
Estudio para tarjeta postal con motivo de la Espartaquiada de Moscú  
Fotomontaje con recortes fotográficos, *gouache* y tinta china sobre papel, 39,4 x 26 cm (imagen) y 60 x 47,4 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 46** *¡Arriba más arriba la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin!*, 1933  
Estudio para cartel  
Fotomontaje con recortes fotográficos, óleo, *gouache* y tinta china sobre cartón,  
30 x 90,8 cm (imagen) y 48,2 x 99,4 cm (hoja)  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

#### IRINA KÓLESOVA

**Cat. 47** *Retrato de Mijaíl Bulgákov*, 1926  
Sanguina sobre papel,  
24,5 x 19,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

#### IVÁN KUDRIASHOV

**Cat. 48** *Sin título*, 1921  
Acuarela y lápiz sobre papel,  
24,1 x 31,6 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

KUKRINKSI (colectivo formado por MIJAÍL KUPRIÁNOV, PORFIRI KRÍLOV y NIKOLÁI SOKOLOV)  
**Cat. 49** *¡Viva la vida bella!*, 1928  
Caricatura de Vladímir Mayakovski  
Tinta china y acuarela sobre papel montado sobre cartón,  
56,5 x 52 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 50** *Octubre*, 1936  
Estudio para cartel incluido en la hoja derecha del tríptico *Febrero-Octubre 1917*  
Técnica mixta sobre papel,  
69 x 65 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 51** *Febrero*, 1937  
Estudio para cartel incluido en la hoja izquierda del tríptico *Febrero-Octubre 1917*  
Técnica mixta sobre papel,  
68 x 65 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 52** *Barcelona*, 1937  
Pluma y tinta china sobre papel,  
39,5 x 32 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 53** *Escenario de la operación fascista de combate en España*, 1937  
Acuarela y tinta china sobre papel, 38,5 x 31,5 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 54** *La lección de historia*, 1942  
Cubierta de álbum  
Tinta china y *gouache* sobre papel, 37,5 x 29,5 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 55** *La nueva comedia fascista en el teatro de títeres de Vichy*, 1942  
Tinta china y acuarela sobre papel, 30 x 27,5 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

**Cat. 56** *De camino hacia Alemania: el circo de Hitler y cía.*, 1942  
Cartel n.º 468/468a de la serie *Ventanas de la Agencia TASS Gouache* sobre papel,  
250 x 134 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 57** *Sin título*, 1943  
Cartel n.º 756 de la serie *Ventanas de la Agencia TASS Gouache* sobre papel,  
178 x 88 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

**Cat. 58** *Negro sobre blanco*, 1943  
Diseño para la cubierta del álbum homónimo  
Técnica mixta sobre papel,  
31,5 x 25 cm  
Colección M. y V. Mámontov, Moscú

#### EL LISSITZKY

**Cat. 59** *Locutor de radio*, 1920-1921  
Litografía sobre papel,  
53,5 x 46,1 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia  
(Se trata de una de las diez figuras que Lissitzky realiza para *Victoria sobre el sol*, ópera basada en la obra de Alekséi Kruchónij que se estrenó en 1913 con escenografía y vestuario de Kazimir Malévich y música de Mijaíl Matiushin. La ópera se representó nuevamente en 1920 en Vitebsk, donde Malévich y Lissitzky eran profesores. Tras dicha representación Lissitzky dibujó los figurines de los personajes en acuarela y, posteriormente, realizó una carpeta de litografías con la intención de realizar una representación con personajes electromecánicos. Esta litografía fue empleada posteriormente para ilustrar la cubierta del libro de Vladímir Mayakovski *Para la voz* [Berlín, 1923])

#### WILHELM LUKÍN

**Cat. 60** *El carbón de Kuzbass*, 1938  
Óleo sobre lienzo,  
50 x 66,5 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

#### KAZIMIR MALÉVICH

**Cat. 61** *Caballería Roja*, c. 1930  
Óleo sobre lienzo,  
91 x 140 cm  
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo  
(En el dorso, inscripción del autor en ruso: "La Caballería Roja galopa desde la capital de Octubre para defender las fronteras soviéticas")

**Cat. 62** *Presentimiento complejo: torso con camisa amarilla*, c. 1932  
Óleo sobre lienzo,  
98,5 x 78,5 cm  
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo  
(En el dorso, inscripción en ruso: "Malévich, presentimiento complejo 1928-1932. La composición está constituida por elementos de la sensación de vacío, de la soledad, del sentimiento de *impasse*, 1913. Kontsevo")

#### PIOTR MÁLTSEV

**Cat. 63** *Dando la bienvenida a la heroica tripulación*, 1936  
Óleo sobre lienzo,  
136 x 181 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

#### MIJAÍL MATIUSHIN

**Cat. 64** *Construcción pictórico-musical*, 1918  
Óleo sobre tabla,  
51 x 63 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

#### VLADÍMIR MAYAKOVSKI

**Cat. 65** *El arca*, 1919  
Diseño para la escenografía de la obra *Misterio Bufo*  
Técnica mixta sobre papel,  
105 x 69 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 66** *La inundación*, 1919  
Diseño para la escenografía de la obra *Misterio Bufo*  
Técnica mixta sobre papel,  
105 x 69 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 67** *Camaradas, no os olvidéis del barón ni del noble...*, julio de 1920  
Cartel n.º 146 de la ROSTA  
Dibujo con plantilla y aguada sobre papel, 120 x 70 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú



**Cat. 68** *El arma de la Entente es el dinero, las armas de los soldados blancos son las mentiras*, julio de 1920  
Cartel n.º 132 de la ROSTA  
Dibujo con plantilla y aguada sobre papel, 130 x 68 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 69** *Trabajador consciente*, 1920  
Plantilla para cartel en las ventanas de la ROSTA  
Cartón recortado, 43 x 26 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 70** *Trabajador inconsciente*, 1920  
Plantilla para cartel en las ventanas de la ROSTA  
Cartón recortado, 43 x 26 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

VLADÍMIR MAYAKOVSKI (idea y texto) y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)

**Cat. 71** *Un hombre, sólo con un reloj*, 1923  
Folleto publicitario de los grandes almacenes estatales GUM  
Impresión tipográfica sobre papel, 15,3 x 15 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Texto en ruso: "Un hombre, sólo con un reloj. / Los relojes, sólo los de Mozer. / Mozer sólo en GUM")

**Cat. 72** *Al orujo y al matarratas la cerveza Triojgórnoye vencerá*, 1924  
Estudio para cartel publicitario de Mosselprom (Compañía Estatal de Alimentos)  
Fotomontaje con recortes fotográficos y gouache sobre paspartú, 23,8 x 16,5 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 73** *A un miembro del sindicato no le importan los neperos*, 1924  
Estudio para cartel sindical  
Fotomontaje con recortes de periódicos sobre papel, 39,7 x 27,5 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

(Texto en ruso: "A un miembro del sindicato no le importan los neperos [término empleado para designar a comerciantes y dueños de negocios privados durante la Nueva Política Económica (NEP)] / El sindicato protege / El sindicato vigila a los neperos". Con anotación escrita a lápiz por Mayakovski en el reverso: "El sindicato lucha contra los ataques de los empresarios")

VLADÍMIR MILASHEVSKI

**Cat. 74** *Retrato de Isaak Bábel*, 1933  
Gouache y pintura en sepia sobre papel, 31 x 23,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

PIOTR MITÚRICH

**Cat. 75** *Alfabeto gráfico*, 1919  
Cuatro cubos (8 x 8 cm) y 170 "cubos" de tres caras (5,5 x 5,5 cm)  
Lápiz, pincel y tinta china sobre cartón

Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 76** *Construcción espacial*, década de 1920  
Maqueta reconstruida por Mai Mitúrich en 1997  
Gouache sobre contrachapado, 77 x 74 x 45 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 77** *Planeador volador*, 1922-1943  
Maqueta  
Bambú, papel y plastilina, 18 x 20 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 78** *Volnovik*, década de 1930  
Maqueta  
Gouache sobre cartón, alambre y lana de algodón, 30 x 13 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 79** *Volnovik de superficie acuática*, década de 1930  
Tinta roja y pluma sobre papel, 38,7 x 27 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 80** *Volnovik terrestre y acuático*, 1933  
Lápiz sobre papel, 28 x 30 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 81** *Volnovik*, 1935  
Maqueta móvil  
Madera, caucho y mecanismo de hierro, 61 x 10 x 8 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

**Cat. 82** *Distribuidor circular de vapor*, década de 1930  
Pluma y tinta china sobre papel, 18,5 x 26,7 cm  
Colección V. M. Mitúrich-Jlébnikova, Moscú

VERA MÚJINA

**Cat. 83** *El obrero y la koljosiana*, s.f.  
Aluminio, 160 x 85 x 80 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú

KUZMÁ NIKOLÁYEV

**Cat. 84** *Trabajadores tendiendo la vía férrea en Magnitogorsk*, 1930  
Óleo sobre lienzo, 136 x 377 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

SOLOMÓN NIKRITIN

**Cat. 85** *Construcción*, 1924  
Lápiz sobre papel, 8,8 x 8,6 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

**Cat. 86** *Construcción*, 1924  
Lápiz sobre papel, 9,8 x 15,6 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

**Cat. 87** *Movimiento de color*, c. 1924  
Óleo sobre papel, 34,9 x 42,5 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

KUZMÁ PETROV-VODKIN

**Cat. 88** *Retrato de Anna Ajmátova*, 1922  
Óleo sobre lienzo, 54,5 x 43,5 cm  
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

**Cat. 89** *Junto al féretro de Vladimir Lenin*, 1924  
Óleo sobre lienzo, 71 x 88,5 cm  
Galería Estatal Tretyakov, Moscú

**Cat. 90** *Fantasia*, 1925  
Óleo sobre lienzo, 50 x 64,5 cm  
Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

YURI PÍMENOV

**Cat. 91** *Fútbol*, 1926  
Óleo sobre lienzo, 177 x 142 cm  
Galería Estatal de Pintura de Astraján P. M. Dogadín

LIUBOV POPOVA

**Cat. 92** *Retrato*, 1916  
Óleo sobre lienzo, 53,5 x 44,5 cm  
Galería Estatal de Arte de Perm

**Cat. 93** *Composición*, 1921  
Gouache sobre papel, 35,2 x 26,6 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

**Cat. 94** *Construcción dinámico-espacial*, 1921  
Tinta sobre papel, 43,2 x 27,5 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

VÍKTOR PROSHKIN

**Cat. 95** *Paracaidistas*, 1937  
Óleo sobre lienzo, 197 x 164 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

KLIMENT REDKÓ

**Cat. 96** *Dinamita*, 1922  
Óleo sobre lienzo, 62,6 x 47,6 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

**Cat. 97** *Luminismo: desarrollo sintético de la luz*, 1923  
Óleo sobre lienzo, 62,4 x 47 cm  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

ALEKSANDR RÓDCHENKO

**Cat. 98** *Composición*, 1918  
Óleo sobre lienzo, 71 x 62,3 cm  
Galería Estatal de Arte de Perm

**Cat. 99** *Composición sin objeto*, 1918  
Óleo sobre tabla, 72 x 31 cm  
Galería Estatal de Pintura de Astraján P. M. Dogadín

**Cat. 100** *"Biziaks"*, 1919  
Estudio para quiosco de prensa  
Gouache y tinta china sobre papel, 51 x 34,5 cm  
Colección particular

**Cat. 101** *"Revolución en Egipto"*, 1919  
Estudio para quiosco de prensa  
Gouache y acuarela sobre papel, 50 x 30 cm  
Colección particular

**Cat. 102** *Autocaricatura con neumático y engranaje*, 1922  
Fotomontaje con recortes fotográficos y pegatina sobre papel, 18,5 x 15 cm  
Colección particular

**Cat. 103** *Estudio para cubierta de la revista Lef* (n.º 3, junio-julio, 1923), 1923  
Fotomontaje con recortes fotográficos y pegatina sobre papel, 31 x 26,5 cm  
Colección particular

**Cat. 104** *"Amor y ella / ella adora los animales.."*, 1923  
Ilustración para la primera edición del libro de poemas de Vladimir Mayakovski *Acerca de esto* (parte 1)  
Fotomontaje con recortes fotográficos y tinta china sobre cartulina, 35 x 24,2 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 105** *"La víspera de Navidad: amigos, Y otra vez / las estepas ardientes de las paredes.."*, 1923  
Ilustración para la primera edición del libro de poemas de Vladimir Mayakovski *Acerca de esto* (parte 2)  
Fotomontaje con recortes fotográficos, papel de color y tinta china sobre cartulina, 48 x 32,5 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 106** *"Voy a envejecer cuatro veces, rejuvenecido cuatro veces.."*, 1923  
Ilustración para la primera edición del libro de poemas de Vladimir Mayakovski *Acerca de esto*  
Fotomontaje con recortes fotográficos y tinta china sobre cartulina, 35,2 x 24,5 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 107** *Libros*, 1924  
Estudio para cartel publicitario de la sede de Gosizdat en Leningrado  
Fotografía y gouache, 20,4 x 29,2 cm  
Colección particular

**Cat. 108** *Folleto publicitario de la revista Novi Lef*, 1927  
Impresión tipográfica sobre papel, 22,4 x 14,2 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Para la traducción véase p. 126)

ALEKSANDR RÓDCHENKO y VARVARA STEPÁNOVA

**Cat. 109** *La primera caballería*, 1935  
Fotoálbum  
Estuche y libro encuadernado en tapa dura, tela, 36 x 33 cm  
Colección particular  
(Impreso en Moscú, Oguiz-Izoguiz)

OLGA RÓZANOVA

**Cat. 110** *Tres anuncios de libros de Alekséi Khrucháñij*, 1913  
Impresión tipográfica, 18,6 x 24,4 cm (cada uno)  
Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

IVÁN SHADR

**Cat. 111** *Joven con estandarte*, 1939  
Bronce. 105 x 42,5 x 68 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

NIKOLÁI SHNEIDER

**Cat. 112** *Juicio a un absentista laboral*, c. 1931  
Óleo sobre lienzo, 149 x 200 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

DMITRI SHOSTAKÓVICH

**Cat. 113** *La chinche*, 1929  
Partitura original del coro de la brigada de bomberos y alarmas de incendios (final del acto 1, pasaje 4) para la obra homónima de Vladímir Mayakovski estrenada en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, el 13 de febrero de 1929  
Tinta y lápiz de color sobre papel, 35,6 x 26,2 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 114** *La chinche*, 1929  
Partitura original del Intermezzo (foxtrot) y del pasaje 3 (boda) para la obra homónima de Vladímir Mayakovski estrenada en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, el 13 de febrero de 1929  
Tinta y lápiz de color sobre papel, 35,6 x 26,4 y 34,5 x 25,3 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

—  
**Cat. 115** *Lady Macbeth de Mtsensk*, 1934  
Programa para la ópera homónima de Dmitri Shostakóvich  
Impresión tipográfica sobre papel, 29,3 x 21,8 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

NIKOLÁI SMOLYAK

**Cat. 116** *Revolución de Octubre*, década de 1950  
Maqueta de tren de *agitprop* de c. 1920-1923  
Madera y pintura, 190 x 15,5 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
VARVARA STEPÁNOVA  
**Cat. 117** *Cinco figuras sobre blanco*, 1920  
Óleo sobre lienzo, 80 x 98 cm  
Colección particular

**Cat. 118** *Dibujo para estampado (marrón, gris)*, 1924  
*Gouache* sobre papel, 35 x 25 cm  
Colección particular

**Cat. 119** *Dibujo para estampado (fondo naranja)*, 1924  
*Gouache* sobre papel, 45 x 29,7 cm  
Colección particular

VLADÍMIR TATLIN

**Cat. 120** *Estudio para ala de letatlin*, s.f.  
Lápiz sobre papel montado sobre cartón, 31,2 x 54,3 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 121** *Posición del piloto durante el vuelo del letatlin*, s.f.  
Lápiz sobre papel montado sobre cartón, 21,4 x 26,6 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 122** *Ni lo nuevo ni lo viejo, lo necesario*, década de 1920  
Estudio para cartel  
Lápiz y *gouache* sobre papel, 48,9 x 212,2 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

NIKOLÁI TOMSKI

**Cat. 123** *Busto de I. V. Stalin*, década de 1950  
Mármol, 80 x 59,5 x 33 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

NIKOLÁI VISHESLÁVTSEV

**Cat. 124** *Retrato de Borís Pasternak*, 1930  
Lápiz sobre papel, 43,7 x 26,8 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

IVÁN VLADIMÍROV

**Cat. 125** *Turistas extranjeros en Leningrado*, 1937  
Óleo sobre lienzo, 141 x 202 cm  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú

YEKATERINA ZERNOVA

**Cat. 126** *Fábrica*, 1929  
Óleo sobre lienzo, 141 x 110 cm  
Galería Estatal de Pintura de Astraján P. M. Dogadin

BALLETS

TATIANA BRUNI

**Cat. 127** *Burócrata*, 1931  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
Acuarela y *gouache* sobre papel, 48,5 x 29,8 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 128** *Contrarrevolucionario*, 1931  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
Acuarela, *gouache* y *appliqué* sobre papel, 33,7 x 28,8 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 129** *Irónico absentista*, 1931  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
*Gouache* y *appliqué* sobre papel, 33,4 x 29,9 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 130** *Joven komsomol*, 1931  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 41,3 x 24,3 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 131** *Trabajador en una fundición*, 1931  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
Acuarela, *gouache*, *appliqué* y malla metálica sobre papel, 42,2 x 34 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 132** *Personaje femenino*, 1931  
Vestido empleado en el *ballet* de Dmitri Shostakóvich *El perno*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado el 4 de agosto de 1931  
Lana, algodón y *appliqué*, 91 (largo) x 100 (pecho) x 13 (hombro) x 23 cm (manga)  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

LEONID CHUPIÁTOV

**Cat. 133** *Estrella*, 1924  
Diseño de vestuario para el *ballet* de Vladímir Deshevov *Torbellino rojo (Bolcheviques)*, estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado en 1924  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 42 x 32,3 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 134** *Torbellino rojo (Bolcheviques)*, 1924  
Diseño de escenografía para el *ballet* homónimo de Vladímir Deshevov estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado en 1924  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 46,8 x 51,4 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 135** *Torbellino rojo (Bolcheviques)*, 1924  
Diseño de escenografía para el *ballet* homónimo de Vladímir Deshevov estrenado en el Teatro Académico Estatal de la Ópera y el Ballet de Leningrado en 1924  
Acuarela, tinta china y lápiz sobre papel, 43,2 x 47,3 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

## CARTELES

### LEONID CHUPIÁTOV

**Cat. 136** *Coged el ritmo bolchevique para preparar la siembra*, 1931  
Impresión tipográfica sobre papel, 104 x 71 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

### ALEKSANDR DEINEKA

**Cat. 137** *Mecanizando el Donbass*, 1930  
Impresión tipográfica sobre papel, 109,5 x 76 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Impreso en Moscú y Leningrado, Izoguiz)

**Cat. 138** *Construyamos el "Klim Voroshilov", el poderoso dirigente de la Unión Soviética*, 1931  
Impresión tipográfica sobre papel, 104 x 73 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Klim es el diminutivo de Kliment, nombre de pila de Voroshilov, comisario del pueblo para la Defensa. Impreso en Moscú y Leningrado, Oguiz-Izoguiz)

**Cat. 139** *En los primeros cinco años hemos sido capaces de generar entusiasmo y pasión por la nueva construcción y hemos logrado éxitos decisivos*, 1932  
Impresión tipográfica sobre papel, 105 x 72,5 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Impreso en Moscú y Leningrado, Oguiz-Izoguiz)

### VÍKTOR DENÍ (ilustración) y DEMIÁN BEDNI (texto)

**Cat. 140** *La araña y las moscas*, 1919  
Litografía sobre papel, 54 x 35 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Para la traducción del texto, véase p. 51)

### VÍKTOR GÓVORKOV

**Cat. 141** *En el Kremlin Stalin cuida de todos nosotros*, 1940  
Impresión tipográfica sobre papel, 81 x 59 cm  
Museo Estatal de Historia, Moscú

### GUSTAVS KLUCIS

**Cat. 142** *De la Rusia de la NEP surgirá la Rusia socialista*, 1930  
Impresión tipográfica sobre papel, 87,5 x 64 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Impreso en Moscú y Leningrado, Oguiz-Izoguiz)

**Cat. 143** *La juventud comunista al asalto de la siembra*, 1930-1931  
Litografía sobre papel, 102,4 x 72,6 cm  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

**Cat. 144** *iTrabajadores de choque del campo en la lucha por la reconstrucción socialista de la agricultura!*, 1932  
Litografía sobre papel, 142 x 102,3 cm  
Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga  
Donación Valentina Kulágina

### NIKOLÁI KOCHERGUÍN

**Cat. 145** *iLe ha llegado la hora a Wrangel!*, 1920  
Impresión tipográfica sobre papel, 34,8 x 55,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(El barón Piotr Nikoláyevich Wrangel fue oficial del Ejército Imperial Ruso y, posteriormente, general en jefe del Ejército Blanco)

### G. KOMAROV

**Cat. 146** *Obrera y koljosiana, uníos al partido de Lenin*, 1920  
Cartel para la celebración del aniversario de la Revolución de Febrero  
Impresión tipográfica sobre papel, 104 x 71,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

### VLADÍMIR MAYAKOVSKI (idea y texto) y ALEKSANDR RÓDCHENKO (ilustración)

**Cat. 147** *Cómpralos, pueblo trabajador*, 1923  
Cartel publicitario de Rezinotrest (Industria Estatal del Caucho y Resinas)  
Impresión tipográfica sobre papel, 70,3 x 47,7 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Texto en turcomano: "Cómpralos, pueblo trabajador: los mejores zapatos de goma los trae el camello")

**Cat. 148** *La prensa es nuestra arma: fábrica de armas Mospoligraf*, 1923  
Estudio para cartel publicitario de Mospoligraf Gouache y fotografía, 29,3 x 11,3 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Texto en ruso: "Pravda / Izvestia / Gudok / Ekonomícheskaya zhin / Rabóchaya Moskvá / Krásnaya Zvedá / La prensa es nuestra arma: fábrica de armas Mospoligraf")

### DMITRI MOOR

(seudónimo de DMITRI ORLOV)  
**Cat. 149** *iYa te has presentado voluntario?*, 1920  
Impresión tipográfica sobre papel, 106 x 71 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 150** *iAyuda!*, 1921  
Impresión tipográfica sobre papel, 107,5 x 71,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

### ANATOLI PETRITSKI (ilustración) y ALEKSANDR BLOK (texto)

**Cat. 151** *Guardad el paso revolucionario, el infatigable enemigo nunca duerme*, 1919  
Impresión con plantilla, 92,3 x 70 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

### YURI PÍMENOV

**Cat. 152** *Construimos el socialismo*, 1928  
Impresión tipográfica sobre papel, 71 x 53,4 cm  
Museo Estatal de Historia, Moscú

### K. SPASSKI

**Cat. 153** *iCamarada, vigila los puentes!*, 1921  
Impresión tipográfica sobre papel, 53 x 68 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

### IRAKLI TOÍDZE

**Cat. 154** *iLa madre patria te llama!*, 1941  
Impresión tipográfica sobre papel, 103 x 69,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

### BORÍS YEFÍMOV

**Cat. 155** *El capitán del país soviético nos lleva de una victoria a otra*, 1933  
Impresión tipográfica sobre papel, 62,5 x 95 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Impreso en Moscú y Leningrado, Oguiz-Izoguiz)

### VASILÍ YOLKIN

**Cat. 156** *iLarga vida al Ejército Rojo, la fuerza armada de la revolución proletaria!*, 1933  
Impresión tipográfica sobre papel, 132,3 x 88,4 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Impreso en Moscú y Leningrado, Oguiz-Izoguiz)

–  
**Cat. 157** *Los diez mandamientos del proletario*, 1920  
Impresión tipográfica sobre papel, 105,3 x 71 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Para la traducción del texto véase p. 24)

–  
**Cat. 158** *El humo de las fábricas es la respiración de la Rusia soviética*, década de 1930  
Impresión tipográfica sobre papel, 92,2 x 67,7 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

–  
**Cat. 159** *Hay que trabajar con el fusil cerca*, s.f.  
Cartel de la ROSTA de Petrogrado  
Impresión tipográfica y acuarela sobre papel, 75 x 56 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

–  
**Cat. 160** *Si no eres tu propio enemigo - acaba con los errores*, década de 1930  
Impresión tipográfica sobre papel, 100,5 x 71 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

## FOTOGRAFÍAS

### PÁVEL LUKNITSKI

**Cat. 161** *Anna Ajmátova y Nikolái Punin en la Casa de la Fuente de Leningrado*, 1927  
Gelatina de plata,  
17,5 x 11,3 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### MOISÉI NAPPELBAUM

**Cat. 162** *Ósip Mandel'shtam*, 1924  
Gelatina de plata,  
17,5 x 11,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

**Cat. 163** *Borís Pilniak*,  
Moscú, 1928  
Gelatina de plata,  
15,2 x 10,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### GUEORGUI PETRUSOV

**Cat. 164** *Mijaíl Shólojov*, 1938  
Gelatina de plata,  
15 x 11,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ALEKSANDR RÓDCHENKO

**Cat. 165** *Varvara Stepánova en su estudio*, 1924  
Gelatina de plata,  
28,5 x 38,5 cm  
Colección particular

**Cat. 166** *Vladímir Mayakovski*,  
1924  
Gelatina de plata,  
29,5 x 22 cm  
Colección particular

**Cat. 167** *Serguéi Tretiakov*, 1928  
Gelatina de plata,  
18 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### DAVID SHTERENBERG

**Cat. 168** *Anatolí Lunacharski*,  
1920  
Gelatina de plata,  
28 x 22 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### TATIANA TESS

**Cat. 169** *Isaak Bábel*, 1933  
Gelatina de plata,  
23 x 16 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 170** *Borís Pasternak*, 1925  
Gelatina de plata,  
15,5 x 11 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 171** *Mijaíl Bulgákov*,  
Moscú, 1929  
Gelatina de plata,  
19 x 14,3 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 172** *Yevgueni Petrov en su despacho de Moscú*, 1929  
Gelatina de plata,  
24 x 30 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 173** *Yuri Olesha*, c. 1930  
Gelatina de plata,  
23,5 x 17,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 174** *Alekséi Fadéyev*, 1933  
Gelatina de plata,  
13,5 x 8,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 175** *Alekséi Kruchónij*,  
década de 1930  
Gelatina de plata,  
24 x 15 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 176** *Iliá Ilf y Yevgueni Petrov en una avenida*, década de 1930  
Gelatina de plata,  
16 x 24 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 177** *Mijaíl Zóshchenko*,  
década de 1930  
Gelatina de plata,  
18,5 x 12 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—  
**Cat. 178** *Andréi Platónov*,  
invierno de 1940-1941  
Gelatina de plata,  
16,7 x 11,2 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

## LIBROS

### NIKOLÁI ASÉYEV

**Cat. 179** *El gran lector*  
Moscú, Federatsia, 1932  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 17,3 x 13,2 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### LEOPOLD AVERBAJ

**Cat. 180** *Por la hegemonía de la literatura proletaria*  
Moscú y Leningrado, Gosizdat  
(Editorial Estatal), 1931  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 21 x 14,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ISAAK BÁBEL

**Cat. 181** *La Caballería Roja*  
Moscú y Leningrado, Gosizdat  
(Editorial Estatal), tercera  
edición, 1928  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 20 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ILÍÁ ERENBURG

**Cat. 182** *Materialización de lo fantástico*  
Moscú y Leningrado, Kinopechat,  
1927  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 17 x 13 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ALEKSANDR FADÉYEV

**Cat. 183** *La derrota*  
Moscú, Sovetski pisátel, 1935  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 17 x 11 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ALEKSÉI GAN

**Cat. 184** *Constructivismo*  
Tver, 1922  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 23,5 x 20 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú  
(Tirada: 2.000 ejemplares)

### ALEKSÉI GÁSTEV

**Cat. 185** *La rebelión de la cultura*  
Járvkov, Molodói Rabochi, 1923  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 26 x 19,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### FIÓDOR GLADKOV

**Cat. 186** *Colección de obras. Volumen 2: Cemento (novela)*  
Moscú y Leningrado, Zemliá i Fábrika, decimoquinta edición,  
1930  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 20 x 14 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### MAKSIM GORKI, LEOPOLD AVERBAJ y SEMIÓN FIRIN (eds.)

**Cat. 187** *Belomor, historia de la construcción del canal "I. V. Stalin" entre el mar Blanco y el mar Báltico*  
Moscú y Leningrado, Zemliá i Fábrika, primera edición,  
enero de 1934.  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 30,5 x 23,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú  
(Edición a cargo de la OGPU.  
La cubierta incluye un medallón  
metálico con el perfil  
de Stalin)

### ILÍÁ ILF y YEVGUENI PETROV

**Cat. 188** *Las doce sillas (extracto de la novela)*  
Moscú, Ogoniok, 1929  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 14,6 x 11,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### **Cat. 189** *Las doce sillas*

Moscú, Federatsia, 1933  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 19,6 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### VALENTÍN KATÁYEV

**Cat. 190** *Tiempo iadelante!*  
Moscú, Sovétskaya Literatura,  
1933  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 19,5 x 13,6 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### SEMIÓN KIRSÁNOV

**Cat. 191** *Plan quinquenal*  
Moscú, Molodaya Gvardia, 1932  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 17 x 11,2 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú  
(Incluye *Mapa de la construcción del socialismo* de Aleksandr Ródchenko [65,5 x 46 cm])

### MIJAÍL KOLTSOV

**Cat. 192** *Obras reunidas. Volumen 2: Caza mayor*  
Moscú y Leningrado, Zemliá i Fábrika, 1928  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 21 x 14,5 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

### ALEKSÉI KRUCHÓNIJ

**Cat. 193** *TsOTsA*, 1921  
Libro encuadernado a mano con  
cubierta de Aleksandr Ródchenko  
(pieza única), 26 hojas, inclui-  
da cubierta  
Cubierta (*collage*, papel de co-  
lor, tela y cartulina de color),  
17,8 x 13,9 cm. Interiores (co-  
pias realizadas con hectógrafo  
sobre papel), 16 x 11 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski,  
Moscú  
(Contiene folleto impreso de la  
*Declaración del lenguaje zaum*  
[Bakú, 1921])

### **Cat. 194** *Zaum*, 1921

Libro encuadernado a mano con  
cubierta de autor anónimo  
(pieza única), 24 hojas,  
incluida cubierta  
Cubierta (*collage*, papel de co-  
lor, tela y cartulina de color),  
19,4 x 13,5 cm. Interiores (co-  
pias realizadas con hectógrafo  
sobre papel), 16 x 11 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski,  
Moscú  
(Contiene folleto impreso de la  
*Declaración del lenguaje zaum*  
[Bakú, 1921])

### ANATOLÍ LUNACHARSKI

**Cat. 195** *Discurso para la inauguración de los Svomas de Petrogrado, 10 de octubre de 1918*  
Petrogrado, Izo-Narkomprós, 1918  
Impresión tipográfica sobre  
papel, 16,5 x 12 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú  
(Con prefacio de Nikolái Punin)



VLADÍMIR MAYAKOVSKI

**Cat. 196** *Acerca de esto*  
Moscú y Petrogrado, Gosizdat (Editorial Estatal), primera edición, 1923  
Impresión tipográfica sobre papel, 23 x 15,5 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Ilustraciones de Aleksandr Ródchenko. 44 páginas más cubierta. Tirada: 3.000 ejemplares)

**Cat. 197** *Para la voz*  
Moscú y Berlín, Gosizdat (Editorial Estatal), 1923  
Impresión tipográfica sobre papel, 19 x 13,3 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Diseño de cubierta e interiores de El Lissitzky. 66 páginas. Tirada: 2.000-3.000 ejemplares)

**Cat. 198** *A Serguéi Yesenin*  
Tiflis, Zakkniga, 1926  
Fotolitografía sobre papel, 17,6 x 13 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Diseño de Aleksandr Ródchenko. 16 páginas más cubierta. Tirada: 10.000 ejemplares)

**Cat. 199** *Conversación con el inspector de Hacienda a propósito de la poesía*  
Tiflis, Zakkniga, 1926  
Impresión tipográfica sobre papel, 17,5 x 12,7 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Con reproducciones de fotomontajes de Aleksandr Ródchenko en cubierta y contracubierta. 16 páginas. Tirada: 5.000 ejemplares)

**Cat. 200** *iBien! El poema de Octubre*  
Moscú y Leningrado, Gosizdat (Editorial Estatal), 1927  
Impresión tipográfica sobre papel, 21 x 14,4 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú  
(Diseño de El Lissitzky. 104 páginas más cubierta. Tirada: 3.000 ejemplares)

YURI OLESHA

**Cat. 201** *Envidia (novela)*  
Moscú y Leningrado, Zemliá i Fábrica, 1928  
Impresión tipográfica sobre papel, 21 x 14,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Cubierta de Natán Altman)

BORÍS PILNIAK

**Cat. 202** *Las raíces del sol japonés*  
Leningrado, Priboi, 1927  
Impresión tipográfica sobre papel, 17,5 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 203** *Relatos*  
Moscú, Federatsia, 1932  
Impresión tipográfica sobre papel, 19,5 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Ilustrado con grabados de V. Favorski)

ANDRÉI PLATÓNOV

**Cat. 204** *Las esclusas de Yepifán*  
Moscú, Molodaya Gvardia, 1927  
Impresión tipográfica sobre papel, 18,6 x 14 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Inscripción a lápiz en la portadilla: "Al camarada Zamoshkin. Como muestra de respeto camaraderil y de que valoro su opinión. Andréi Platónov, 15/7. No tenga en cuenta las erratas ni las frases enrevesadas")

NIKOLÁI PUNIN

**Cat. 205** *Primer ciclo de conferencias de los cursillos para los profesores de dibujo*  
Petrogrado, Sovreménnoye Iskusstvo, 1920  
Impresión tipográfica sobre papel, 21,5 x 14 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Ilustraciones de cubierta y contracubierta de Kazimir Malévich. Tirada: 1.500-2.000 ejemplares)

VÍKTOR SHKLOVSKI

**Cat. 206** *La búsqueda del optimismo*  
Moscú, Federatsia, 1931  
Impresión tipográfica sobre papel, 17 x 12,3 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

IÓSIF STALIN

**Cat. 207** *¿Trotskismo o leninismo?*  
Moscú, Gosizdat (Editorial Estatal), 1924  
Impresión tipográfica sobre papel, 23 x 15,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Discurso pronunciado el 19 de noviembre de 1924 en el plenario de los sindicatos de la URSS)

**Cat. 208** *Discurso radiado por el jefe del Comité de Estado de Defensa, camarada I. V. Stalin, el 3 de julio de 1941*  
Rostov del Don, Rostizdat, 1941  
Impresión tipográfica sobre papel, 14 x 10,8 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

ALEKSÉI TOLSTÓI

**Cat. 209** *La rebelión de las máquinas: escenas fantásticas*  
Leningrado, Vremia, 1924  
Impresión tipográfica sobre papel, 21 x 13,5 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

KORNELI ZELINSKI, ALEKSÉI CHICHERIN y ELLÍ-KARL SELVINSKI

**Cat. 210** *El cambio de todos: poetas constructivistas*  
Moscú, 1924  
Impresión tipográfica sobre papel, 22 x 17,1 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

MIJAÍL ZÓSHCHENKO

**Cat. 211** *Gente superflua*  
Moscú, Federatsia, 1931  
Impresión tipográfica sobre papel, 17,8 x 13 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

MANUSCRITOS

ANNA AJMÁTOVA

**Cat. 212** *Carta a su hijo, Lev Gumiliov*, 21 de junio de 1953  
Pluma sobre papel, 14,2 x 10,1 y 9,5 x 7 cm  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú  
(Para la traducción del texto, véase p. 546)

**Cat. 213** *"Oh, cuán aromático es el hábito del clavelito..."*, 1957  
Poema manuscrito dedicado a Ósip Mandelstam  
Pluma sobre hoja de papel, 18,8 x 20,1 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 214** *Anotaciones y borradores de poemas*, 2 de junio-septiembre de 1965  
Cuaderno manuscrito con cubierta de poliuretano  
Pluma y lápiz sobre papel, 10,5 x 14 cm  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú  
(Página izquierda: comentarios al epílogo del *Poema sin héroe*. Página derecha: poema dedicado a la poetisa australiana Judith Arundell Wright)

ANDRÉI BELI

**Cat. 215** *"Apenas brillan los fuegos..."*, 1916  
Poema manuscrito  
Pluma sobre hoja de papel pautado, 22,8 x 11 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú  
(Para la traducción del texto, véase p. 313)

ALEKSANDR BLOK

**Cat. 216** *"Solo"*, 26 de agosto de 1914  
Poema manuscrito  
Lápiz y pluma sobre papel, 19,2 x 17,8 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

LEV GUMILIOV

**Cat. 217** *Carta a su madre, Anna Ajmátova*, 10 de noviembre de 1953  
Pluma sobre papel, 14,2 x 10,1 cm  
Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte, Moscú  
(Para la traducción del texto, véase p. 547)

ILIÁ ILF y YEVGUENI PETROV

**Cat. 218** *La sutil diplomacia*, Década de 1920  
Manuscrito con dibujos de Yevgueni Petrov en los márgenes  
Pluma sobre papel pautado, 21 x 16,7 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

ANATOLI LUNACHARSKI

**Cat. 219** *Dibujos realizados durante una sesión del Narkomprós*, antes de septiembre de 1929  
Pluma y lápiz sobre dos hojas de papel, 17,8 x 14,5 cm y 17,5 x 22,3 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

**Cat. 220** *Pase permanente de Anatoli Lunacharski al mausoleo de Lenin*, 1924

Impresión tipográfica, firmado y sellado, 7,2 x 11,1 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

ÓSIP MANDELSTAM

**Cat. 221** *"Ayúdame, Señor, a superar esta noche..."* y *"Como un buey terrible y con seis alas..."*, 1930-enero de 1931  
Poemas manuscritos  
Pluma sobre hoja de papel, 30,8 x 21,1 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

VLADÍMIR MAYAKOVSKI

**Cat. 222** *"A Kisa, el resultado de dos días de trabajo..."*, 1926-1927  
Nota manuscrita dedicada a Lilia Brik con dibujos (Kisa era el apodo con el que Mayakovski se dirigía a Lilia Brik)  
Lápiz sobre hoja de papel, 21,9 x 34,7 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

BORÍS PASTERNAK

**Cat. 223** *"O bien no sé que, tropezando contra la oscuridad..."*, 1930-1931  
Poema manuscrito dedicado a Borís Pilniak  
Pluma sobre hoja de papel, 27,3 x 21 cm  
Museo Estatal de Literatura, Moscú

#### IÓSIF STALIN

**Cat. 224** *Carta a Alekséi Tolstói*, 1943  
Carta mecanografiada y firmada con sello  
Tinta sobre hoja de papel,  
29,6 x 21 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú  
(Para la traducción del texto véase p. 401)

#### ALEKSÉI TOLSTÓI

**Cat. 225** *Fragmento de la novela Pedro I*, década de 1930  
Borrador manuscrito con dibujos  
Pluma sobre hoja de papel,  
27,3 x 21,9 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

**Cat. 226** *Carta a I. V. Stalin por la que dona el pago correspondiente al Premio Stalin recibido por su novela Camino al Calvario para la compra de un tanque*, 26 de marzo de 1943  
Pluma sobre hoja de papel,  
31 x 24,3 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—

**Cat. 227** *Diploma del Premio Stalin concedido a Alekséi Tolstói por su novela Camino al Calvario*, 1943  
Carpeta de piel artificial con relieve metálico de los perfiles de Lenin y Stalin y diploma impreso (cuatro hojas),  
37,5 x 27,2 x 2 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

#### OBJETOS DECORATIVOS, CONMEMORATIVOS Y OTROS

#### NIKOLÁI DALADUGUIN

**Cat. 228** *Jarrón conmemorativo con retrato de Grigori Ordzhonikidze*, década de 1930  
Porcelana, fundición y pintura vitrificada, 42 cm (alto) x 20 cm (Ø) x 17 cm (Ø cuello)  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado en la Fabrica de Porcelana de Leningrado. Procedente de la oficina de Ordzhonikidze)

**Cat. 229** *Plato conmemorativo con retrato de Andréi Zhdánov*, 1935  
Porcelana y pintura, 34,5 cm (Ø)  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado en la Fabrica de Porcelana de Leningrado. Procedente de los objetos personales de Andréi Zhdánov)

**Cat. 230** *Plato decorativo con retrato de Stalin*, 1935  
Porcelana y pintura vitrificada, 34 cm (Ø)  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado en la Fábrica de Porcelana de Leningrado. Procedente de los objetos personales de Andréi Zhdánov, secretario del Comité Central del Partido Comunista entre julio de 1938 y junio de 1947 y responsable de la política cultural estalinista en la década de 1940, conocida con el nombre de *zhdánovshchina*)

#### VASILÍ GÚRIEV

**Cat. 231** *El mundo capitalista y la Rusia soviética*, 1927  
Juego de ajedrez (estuchetablero y 32 piezas)  
Madera, marfil de mamut, felpa y barniz, 8,3 x 53,5 x 53,5 cm (tablero), 8,5 cm (rey) y 6 cm (peón)  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado en Lomonósov, Arjánguelsk. Obsequio del sindicato de trabajadores de la madera de la provincia de Arjánguelsk con ocasión del XV Congreso de los Sindicatos del Partido Comunista. La mayoría de las piezas se tallaron a partir de los dibujos del libro de Borís Yefímov *Caricatura* (Moscú, 1924)

#### LIUDMILA PROTOPÓPOVA y ALEKSÉI SKVORTSOV

**Cat. 232** *Jarrón conmemorativo de la Campaña Cheliuskin*, 1936  
Porcelana, esmalte y pintura vitrificada, 68 (alto) x 33 (Ø) x 26 cm (Ø cuello)  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado en la Fábrica de Porcelana de Leningrado para la *Exposición Internacional de las Artes y las Técnicas* [París, 1937]. Procedente de la oficina de Grigori Ordzhonikidze, personalidad influyente en el partido y en los órganos de gobierno que dirigió desde 1930 el Comisariado del Pueblo para la Industria Pesada. Cheliuskin es el nombre de un barco rompehielos cuya misión consistía en abrir nuevas rutas en el Polo Norte y que se hundió con más de cien expedicionarios a bordo después de una heroica travesía en 1933-1934)

—

**Cat. 233** *Del Voljovstrói a la presa de Dnieprostrói*, 1927  
Escribanía  
Aleación amarilla, aleación blanca, pintura y plástico, 44 x 70 x 46 cm  
Museo Estatal Central de Historia Contemporánea de Rusia, Moscú  
(Manufacturado por los trabajadores de Elektrosila, la planta de generación de electricidad de Leningrado)

—

**Cat. 234** *Las seis condiciones del camarada Stalin son el camino hacia la victoria*, primera mitad de la década de 1930  
Plato decorativo  
Metal grabado, 46,2 cm (Ø)  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú  
(Para la traducción del texto, véase p. 385)

—

**Cat. 235** *Tintero perteneciente a Aleksandr Fadéyev*, década de 1940  
Madera, 15 x 35,5 x 20 cm  
Museo Estatal de Literatura,  
Moscú

—

**Cat. 236** *Maqueta de la torre de radio Shújov*, s.f.  
Metal, 350 (alto) x 100 x 100 cm (base)  
Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO, Moscú  
(También conocida como torre de Shábolovskaya, por estar situada en dicha calle de Moscú, esta estructura de acero hiperboloidal de 160 metros de altura fue construida por Vadímír Shújov entre 1920 y 1922)

## REVISTAS

**Cat. 237** *Lef* (n.º 1, marzo), 1923

Revista del Frente de Izquierda de las Artes editada por Vladímir Mayakovski, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 23 x 15,5 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Petrogrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 256 páginas más cubierta. Incluye el manifiesto del grupo Lef)

**Cat. 238** *Lef* (n.º 2, abril-mayo), 1923

Revista del Frente de Izquierda de las Artes editada por Vladímir Mayakovski, con cubierta de Aleksandr Ródchenko y Varvara Stepánova Impresión tipográfica sobre papel, 22,3 x 14,7 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Petrogrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 180 páginas más cubierta)

**Cat. 239** *Lef* (n.º 3, junio-julio), 1923

Revista del Frente de Izquierda de las Artes editada por Vladímir Mayakovski, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 22,3 x 15,5 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Petrogrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 192 páginas más cubierta. Incluye el artículo de Serguéi Eisenstein “El montaje de las atracciones”).

**Cat. 240** *Lef* (n.º 1 [5]), 1924

Revista del Frente de Izquierda de las Artes editada por Vladímir Mayakovski, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 22 x 14,6 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Leningrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 160 páginas más cubierta. Incluye un capítulo de la novela de Isaak Bábel *La Caballería Roja*)

**Cat. 241** *Lef* (n.º 2 [6]), 1924

Revista del Frente de Izquierda de las Artes editada por Vladímir Mayakovski, con cubierta de Aleksandr Ródchenko y Liubov Popova y doble página interior con dibujos de Ródchenko y Varvara Stepánova Impresión tipográfica sobre papel, 22,3 x 15 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Leningrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 160 páginas más cubierta)

**Cat. 242** *Novi Lef* (n.º 7), 1927

Nueva revista del Frente de Izquierda de las Artes, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 22,3 x 15,2 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Leningrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 48 páginas más cubierta)

**Cat. 243** *Novi Lef* (n.º 1), 1928

Nueva revista del Frente de Izquierda de las Artes, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 22,3 x 15 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Leningrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 48 páginas más cubierta)

**Cat. 244** *Novi Lef* (n.º 2), 1928

Nueva revista del Frente de Izquierda de las Artes, con cubierta de Aleksandr Ródchenko Impresión tipográfica sobre papel, 22,9 x 15,3 cm Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú (Moscú y Leningrado, Gosizdat [Editorial Estatal]. 48 páginas más cubierta)

## TEATRO

### NIKOLÁI AKÍMOV

**Cat. 245** *Shironkin*, 1925  
Diseño de vestuario para el personaje de la obra de Nikolái Erdman *El mandato*, estrenada en el Teatro Dramático Nacional de Leningrado en 1925  
Lápiz y acuarela sobre papel, 25,3 x 13,8 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 246** *Zarjin y su mujer*, 1925  
Diseño de vestuario para los personajes de la obra de Nikolái Erdman *El mandato*, estrenada en el Teatro Dramático Nacional de Leningrado en 1925  
Lápiz, acuarela y gouache sobre papel 25,5 x 18,3 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 247** *Andréi Bábichev*, 1929  
Diseño de vestuario para el personaje de la obra de Yuri Olesha *Conspiración de los sentimientos*, estrenada en el Teatro Académico Estatal Yevgueni Vajtángov de Moscú, bajo la dirección de Alekséi Popov, el 13 marzo de 1929  
Lápiz y gouache sobre papel, 30 x 23,1 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 248** *iSaludo, España!*, 1935  
Diseño de escenografía para la obra homónima de Aleksandr Afinoguénov, estrenada en el Teatro Dramático Nacional de Leningrado, bajo la dirección de Serguéi Rádlov y con libreto de Dmitri Shostakóvich, en 1936  
Acuarela y gouache sobre papel, 41 x 57 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

—  
**Cat. 249** *Miedo*, 1931  
Cartel para la obra de Aleksandr Afinoguénov basado en un boceto de Nikolái Akímov  
Impresión tipográfica sobre papel, 92 x 60,5 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

### CAMISAS AZULES

**Cat. 250** *Cartel con la formación de la compañía de variedades homónima*, 1926  
Impresión tipográfica sobre papel, 90,8 x 62,4 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 251** *¿Qué presentamos?*, 1929  
Cartel de la compañía de variedades Camisas azules  
Impresión tipográfica sobre papel, 109,4 x 72 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

### ALEKSANDR DEINEKA

**Cat. 252** *Mezaliánsova*, 1930  
Diseño de vestuario para el personaje de la obra de Vladímir Mayakovski *La casa de baños*, estrenada el 16 de marzo de 1930 bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con escenografía de Yevgueni Vajtángov y música de Visarion Shebalin  
Lápiz de color y acuarela sobre papel montado sobre cartón, 43 x 26 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 253** *Pobedonósikov*, 1930  
Diseño de vestuario para el personaje de la obra de Vladímir Mayakovski *La casa de baños*, estrenada el 16 de marzo de 1930 bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con escenografía de Yevgueni Vajtángov y música de Visarion Shebalin  
Lápiz de color y acuarela sobre papel montado sobre cartón, 43 x 26 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

**Cat. 254** *Pobedonósikov en traje de buzo*, 1930  
Diseño de vestuario para el personaje de la obra de Vladímir Mayakovski *La casa de baños*, estrenada el 16 de marzo de 1930 bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con escenografía de Yevgueni Vajtángov y música de Visarion Shebalin  
Lápiz de color y acuarela sobre papel montado sobre cartón, 42 x 32 cm  
Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú

### SERGUÉI EISENSTEIN

**Cat. 255** *La casa de los corazones rotos*, 1922  
Diseño de escenografía para la obra homónima de George Bernard Shaw, estrenada en el Teatro de Actores de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold (?), en 1922  
*Collage*, tela, cordel y tinta china sobre papel, 34,7 x 48,5 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 256** *La casa de los corazones rotos*, 1922  
Diseño de escenografía para la obra homónima de George Bernard Shaw, estrenada en el Teatro de Actores de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold (?), en 1922  
*Collage*, tela, cordel y tinta china sobre papel, 24,9 x 34,4 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 257** *Tres trajes*, 1922  
Diseño de vestuario para la obra de George Bernard Shaw *La casa de los corazones rotos*, estrenada en el Teatro de Actores de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold (?), en 1922  
*Collage*, tela, cordel y tinta china sobre papel, 28,7 x 43 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

### ALEKSANDRA EKSTER

**Cat. 258** *Hérodíade*, 1917  
Diseño de vestuario para la obra de Oscar Wilde *Salomé*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni) bajo la dirección de Aleksandr Taírov  
Lápiz, gouache y pintura de bronce sobre cartón, 67,5 x 51,7 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

ALEKSANDR JVOSTENKO-JVOSTOV

**Cat. 259** *Telón*, 1921  
Diseño para la parodia de Vladímir Mayakovski *Misterio Bufo*, estrenada en el Teatro Heroico de Járkov, bajo la dirección de Grigori Avlov, en 1921  
Lápiz, acuarela, *gouache* y *appliqué* sobre cartón, 57,7 x 78,5 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

ARTHUR LANDSBERG

**Cat. 260** *El inspector general*, 1927  
Diseño descartado de escenografía para la comedia homónima de Nikolái Gógol, estrenada en el Teatro de la Casa de la Prensa de Leningrado, bajo la dirección de Ígor Teréntiev y con libreto de Vladímir Kashnitski, el 9 de abril 1927  
Acuarela sobre papel, 52 x 68,5 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

EL LISSITZKY

**Cat. 261** *Escenario y auditorio*, 1929  
Maqueta para la obra de Serguéi Tretiakov *¡Quiero un niño!*, programada para representarse en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, aunque finalmente fue censurada y no llegó a estrenarse  
Madera, tela, metal y plástico transparente, 68 x 147 x 72,5 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú  
(Reconstrucción sin fecha de N. G. Kústov de la maqueta original de Lissitsky)

**Cat. 262** *Escenas de trabajadores*, 1929  
Diseño de vestuario para la obra de Serguéi Tretiakov *¡Quiero un niño!*, programada para representarse en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, aunque finalmente fue censurada y no llegó a estrenarse  
Fotomontaje con recortes fotográficos, acuarela y lápiz sobre cartulina, 35,5 x 52,9 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 263** *Milda*, 1929  
Diseño de vestuario para el personaje protagonista de la obra de Serguéi Tretiakov *¡Quiero un niño!*, programada para representarse en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, aunque finalmente fue censurada y no llegó a estrenarse  
Fotomontaje con recortes fotográficos, acuarela y lápiz y sobre cartulina, 52,9 x 35,4 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

YEKATERINA PETROVA

**Cat. 264** *Kashchéi el inmortal*, 1926  
Diseño de escenografía para la ópera homónima de Nikolái Rimski-Kórsakov, estrenada en el Teatro-estudio de Ópera del Conservatorio de Leningrado en 1926  
Acuarela y pintura de bronce sobre cartón, 46 x 68,7 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 265** *Kashchéi el inmortal*, 1926  
Diseño de escenografía para la ópera homónima de Nikolái Rimski-Kórsakov, estrenada en el Teatro-estudio de Ópera del Conservatorio de Leningrado en 1926  
Acuarela y pintura de bronce sobre cartón, 41,4 x 49,8 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 266** *Kashchéyevna*, 1926  
Diseño de vestuario para el personaje de la ópera de Nikolái Rimski-Kórsakov *Kashchéi el inmortal*, estrenada en el Teatro-estudio de Ópera del Conservatorio de Leningrado en 1926  
Acuarela, lápiz y pintura de bronce sobre papel montado sobre cartón, 36,5 x 28,5 cm  
Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

VADIM RINDIN

**Cat. 267** *Aborígen*, 1928  
Diseño de vestuario para la comedia de Mijaíl Bulgákov *La isla púrpura*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y Leonid Lukiánov, en diciembre de 1928  
Lápiz, lápiz de color, *gouache* y tinta china sobre papel, 52,1 x 24,2 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 268** *Bailarina*, 1928  
Diseño de vestuario para la comedia de Mijaíl Bulgákov *La isla púrpura*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y Leonid Lukiánov, en diciembre de 1928  
Lápiz, pastel y *gouache* sobre papel, 52,3 x 24,2 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 269** *Camarera*, 1928  
Diseño de vestuario para la comedia de Mijaíl Bulgákov *La isla púrpura*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y Leonid Lukiánov, en diciembre de 1928  
Lápiz, lápiz de color y tinta china sobre papel, 39,5 x 23,5 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 270** *Figura femenina*, 1928  
Diseño de vestuario para la comedia de Mijaíl Bulgákov *La isla púrpura*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y Leonid Lukiánov, en diciembre de 1928  
Lápiz, lápiz de color y *gouache* sobre papel, 52,7 x 24,1 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 271** *Estudio de caracterización*, 1933  
Diseño de vestuario para la obra de Sophie Treadwell *Machinal*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov, en 1933  
Lápiz, acuarela, tinta china y *gouache* sobre papel, 29,8 x 19,7 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 272** *Tres reporteros: estudio para los trajes masculinos*, 1933  
Diseño de vestuario para la obra de Sophie Treadwell *Machinal*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov, en 1933  
Lápiz, lápiz de color, acuarela y tinta china sobre papel, 34,3 x 20,8 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

ALEKSANDR RÓDCHENKO

**Cat. 273** *Director del Parque Zoológico*, 1929  
Diseño de vestuario para la obra satírica de Vladímir Mayakovski *La chinche*, estrenada en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con participación de Dmitri Shostakóvich, el 13 de febrero de 1929  
Tinta china, pluma, lápiz y pastel blanco sobre papel negro montado sobre cartulina, 41,8 x 29,7 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú  
(Ródchenko realizó únicamente los vestuarios y la puesta en escena de la segunda parte de la obra: “El futuro”, ambientada en 1979. La escenografía y vestuarios de la primera parte “El presente” son obra de Kukriniksi)

**Cat. 274** *Trabajador con mono con la imagen de la chinche*, 1929  
Diseño de vestuario para la obra satírica de Vladímir Mayakovski *La chinche*, estrenada en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con participación de Dmitri Shostakóvich, el 13 de febrero de 1929  
Tinta china, pluma, lápiz, pastel blanco y *appliqué* sobre papel negro montado sobre cartulina, 41,8 x 29,7 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú  
(Ródchenko realizó únicamente los vestuarios y la puesta en escena de la segunda parte de la obra: “El futuro”, ambientada en 1979. La escenografía y vestuarios de la primera parte “El presente” son obra de Kukriniksi)

**Cat. 275** *Trabajador con mono y máscara antigás*, 1929  
Diseño de vestuario para la obra satírica de Vladímir Mayakovski *La chinche*, estrenada en el Teatro Vsévolod Meyerhold de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold y con participación de Dmitri Shostakóvich, el 13 de febrero de 1929  
Tinta china, pluma, lápiz, pastel blanco y *appliqué* sobre papel negro montado sobre cartulina, 41,8 x 29,4 cm  
Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú  
(Ródchenko realizó únicamente los vestuarios y la puesta en escena de la segunda parte de la obra: “El futuro”, ambientada en 1979. La escenografía y vestuarios de la primera parte “El presente” son obra de Kukriniksi)



VLADÍMIR STENBERG

y GUEORGUI STENBERG

**Cat. 276** *Kukiro1*, 1925

Diseño de escenografía para la revista de variedades homónima estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov, en 1925 Lápiz, *gouache* y tinta china sobre papel montado sobre cartón, 59,2 x 79,2 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 277** *Acto 1*, 1926

Escenografía para el drama de Eugene O'Neill *El mono peludo*, estrenado en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov, el 14 de enero de 1926 *Gouache* y pintura plateada sobre papel montado sobre cartón, 59 x 80 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 278** *Traje de hombre*, 1926

Diseño de vestuario para la ópera bufa de Charles Lecocq *Día y noche*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y con música de Charles Lecocq y coreografía de Natalia Glan, el 18 de diciembre de 1926 Lápiz, lápiz de color y *gouache* sobre contrachapado, 61 x 34 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 279** *Vestido de mujer*, 1926

Diseño de vestuario para la ópera bufa de Charles Lecocq *Día y noche*, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y con música de Charles Lecocq y coreografía de Natalia Glan, el 18 de diciembre de 1926 Lápiz de color y *gouache* sobre contrachapado, 61 x 34 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 280** *Ópera de cuatro cuartos*, 1930

Escenografía para la ópera homónima de Bertolt Brecht (basada en la obra de John Gay), estrenada en el Teatro Nacional de Cámara de Moscú (Teatro Kámerni), bajo la dirección de Aleksandr Taírov y con libreto de Kurt Weill, el 24 de enero de 1930 Lápiz y *gouache* sobre papel, 59,2 x 79,3 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

VARVARA STEPÁNOVA

**Cat. 281** *Doctor*, 1922

Diseño de vestuario para la comedia satírica de Aleksandr Sujovó-Kobilin *La muerte de Tarelkin*, estrenada en el Gitis de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, el 24 de noviembre de 1922 Tinta china y acuarela sobre papel, 34,8 x 35,6 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 282** *Raspliúyev, jefe de policía*, 1922

Diseño de vestuario para la comedia satírica de Aleksandr Sujovó-Kobilin *La muerte de Tarelkin*, estrenada en el Gitis de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, el 24 de noviembre de 1922 Tinta china y pastel blanco sobre papel, 34,6 x 35,5 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

**Cat. 283** *Tarelkin*, 1922

Diseño de vestuario para la comedia satírica de Aleksandr Sujovó-Kobilin *La muerte de Tarelkin*, estrenada en el Gitis de Moscú, bajo la dirección de Vsévolod Meyerhold, el 24 de noviembre de 1922 Lápiz, tinta china, *gouache* y pastel blanco sobre papel, 34,7 x 35,5 cm Museo Estatal Central del Teatro A. A. Bajrushin, Moscú

NIKOLÁI YEVGRÁFOV

**Cat. 284** *Traje de policía*, 1927

Diseño de vestuario para la comedia de Nikolái Gógol *El inspector general*, estrenada en el Teatro de la Casa de la Prensa de Leningrado, bajo la dirección de Ígor Teréntiev y con libreto de Vladímir Kashnitski, el 9 de abril 1927 Acuarela y tinta china sobre papel, 49,7 x 24,3 cm Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

**Cat. 285** *Traje del director de Correos*, 1927

Diseño de vestuario para la comedia de Nikolái Gógol *El inspector general*, estrenada en el Teatro de la Casa de la Prensa de Leningrado, bajo la dirección de Ígor Teréntiev y con libreto de Vladímir Kashnitski, el 9 de abril 1927 Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 47,4 x 30,3 cm Museo Estatal de Teatro y Música de San Petersburgo

## AGRADECIMIENTOS

La comisaria y La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid quieren agradecer la colaboración de todos los museos y colecciones prestadoras, el entusiasmo que han demostrado por el proyecto sus directores y la ayuda inestimable de sus conservadores; así como a los autores del catálogo.

La comisaria quiere expresar también su especial agradecimiento a Aleksandr Sisoyenko, Liubov Pozhidáyeva y Marina Drozdova; y su gratitud a Marta González, Pascal Huynh, Miquel Cabal, Ricardo San Vicente, Margarita Lobo, Chus Martínez y Andréi Smirnov por sus sabios consejos y a Ignacio Vidal-Folch por su apoyo y paciencia.

La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid y el Museo Estatal y Centro de Exposiciones ROSIZO quieren dejar constancia de su reconocimiento y agradecimiento a todas las personas e instituciones que han colaborado en esta exposición:

Cité de la Musique

Centro Cultural Cajasol

Colección VIMCORSÁ, Viviendas Municipales de Córdoba S.L.

Comité Marc Chagall

Embajada de España en Moscú

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Museo Estatal de Arte Contemporáneo, Colección Costakis, Tesalónica, Grecia

Museo Nacional de Arte de Letonia, Riga

E. Abakumova

Matthias Abhervé

Carlos Alberdi Alonso

Larisa Alekseeva

Galina Antipova

Irene Bernal Carcelén

A. Bobosov

Antonia Castaño

Angelica Charistou

Javier García-Larrache Olalquiaga

Ambre Gauthier

Carmen Giménez

Daniel Gómez Rojas

Carlos González-Barandiarán

y de Muller

Marta González Orbegozo

Juan José Herrera de la Muela

Eugenia Inshakova

Larissa Ivanova

Valeria Kagramanova

Natalia Karluchenko

Dmitri Karpov

S. Kartushev

L. Khlustov

Sergei Khorishev

Isabelle Lainé

Olga Litvinenko

Nadezda Minyailo

Natalia Molotova

Cécile Munier

Jodi Myers

Beatriz Navas Valdés

Aleksey Nevsky

Eugenia Petrova

Liubov Pozhidáyeva

N. Prokhorov

Maksim Postminy

Mercedes Roldán

Gregori Sapognikov

Pavel Shevyakov

Nina Shundik

Arkadyi Slesarev

Ekaterina Snegirev

Eteri Tsuladze

Elena Tyun

E Varentzova

Agustín Vergara

Eduard Zadiraka

**Ministro de Cultura  
de la Federación Rusa**

Aleksandr Avdélyev

**Museo Estatal y Centro  
de Exposiciones ROSIZO**

**Director General**

Aleksandr Lvov

**Equipo**

Natalia Baklánova

Natalia Gaguíyeva

Viktoría Zubrávskaya

Svetlana Kovalenko

Yelena Lébedeva

Liubov Pozhidáyeva

Fairuza Sabírova

**Museo Estatal Ruso**

**Director**

Vladímir Gúsev

**Museo Estatal de Historia**

**Director**

Alekséi Levikin

**Galería Estatal Tretyakov**

**Directora**

Irina Lébedeva

**Museo Estatal Central del Teatro**

**A. A. Bajrushin**

**Director**

Dmitri Rodionov

**Museo Estatal V. V. Mayakovski**

**Directora**

Svetlana Strizhniova

**Museo Estatal Central de Historia  
Contemporánea de Rusia**

**Director**

Serguéi Arjánguelov

**Museo Estatal de Literatura**

**Directora**

Marina Gomozkova

**Museo Estatal de Teatro y Música  
de San Petersburgo**

**Directora**

Natalia Metélitsa

**Archivo Estatal Ruso de Literatura  
y Arte, Moscú**

**Directora**

Tatiana Goriáyeva

**Galería Estatal de Arte de Perm**

**Directora**

Nadezhda Belíáyeva

**Galería Estatal de Pintura  
de Astraján P. M. Dogadin**

**Directora**

Irina Perova

**Archivo A. Ródchenko y V. Stepánova**

**Colección particular V. M. Mitúrich-**

**Jlébnikova**

**Colección M. y V. Mámontov**

**Presidente de Caja Madrid**

Rodrigo de Rato Figaredo

**La Casa Encendida**

**Director**

José Guirao Cabrera

**Directora de Cultura**

Lucía Casani Fraile

**Coordinadora de Cultura**

Mónica Carroquino Rodríguez

**Departamento de Exposiciones**

**Coordinación**

Yara Sonseca Mas

**Gestión y producción**

María Nieto García

Vanessa Casas Calvo

**Exposición****Comisaría**

Rosa Ferré

**Asistencia al comisariado**

Clara Grífol

**Asesor Musical**

Pascal Huyhn

Andréi Smirnov

**Documentación de vídeo**

Marina Drozdova

**Restauración**

Pilar Sedano Espín

Val Cantón

Eugenia Gimeno

Rosa Rubio

**Diseño del montaje**

Marta Redondo Carmena

**Diseño de la gráfica**

Disismaineim

**Montaje**

TEMA

**Iluminación**

Intervento

**Transporte**

SIT Transportes Internacionales

**Seguros**

Mapfre

**Catálogo****Edición**

Rosa Ferré

**Textos**

Anthony Anemone

Jonathan Brent

Miquel Cabal Guarro

Ekaterina Degot

Iveta Derkusova

Evgeny Dobrenko

Elena Fedosova

Rosa Ferré

Clara Grífol

Pascal Huyhn

Juan Ledezma

Christina Lodder

Liubov Pchólkina

Dmitri Rodionov

John Riley

Ricardo San Vicente

Vitali Shentalinski

Andréi Smirnov

**Diseño**

BaseDESIGN

**Edición de textos en castellano**

Exilio Gráfico

**Edición de textos en inglés**

Nigel Williams

**Asesor editorial para el ruso**

Miquel Cabal Guarro

**Traducción**

Selma Ancira

María Luisa Balseiro

Sue Brownbridge

Miquel Cabal Guarro

Polisemia

Pilar Rodas Riley

Ricardo San Vicente

Jesse Savage

Francisco Segovia

Nigel Williams

**Fotomecánica**

Lucam

**Imprenta**

Brizzolis

**Encuadernación**

Ramos

Los editores hemos hecho todo lo posible por identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este catálogo. Pedimos disculpas por cualquier posible error u omisión, que quedarán inmediatamente subsanados en posteriores reediciones

© de la edición: La Casa Encendida, 2011

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

© de las fotos del Museo Nacional de Arte de Letonia: Normunds Braslins

(excepto pp. 161, 167, 168, 169 y 171)

© de la fotografía de Serguei Eisenstein:

2011, Photo Keystone Archives/Heritage Images/Scala, Florence

© 2011, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

© Nikolái Aleksandróvich, Natán Altman

Marc Chagall, Aleksandr Deineka, El Lissitzky,

Vasili Kandinsky, Gustavs Klucis, Nikolái Sokolov,

Moiséi Nappelbaum, Yuri Pímenov,

Aleksandr Ródchenko, Vladímir Stenberg

y Georgievich Stenberg, Varvara Stepánova,

Nicolái Tomski. VEGAP, 2011

Sobrecubierta desplegable:

Kazimir Malévich *Caballería Roja*, c. 1930

Museo Estatal Ruso, San Petersburgo

En pp. 20, 21 y 370, 371:

Detalles de fotografías de la instalación-fotomontaje

“La estación hidroeléctrica del Dniéper, la mayor

conquista de la industria socialista”, en la plaza

Sverdlov de Moscú, mayo de 1932. *Álbum rojo*

de Gustavs Klucis. Museo Nacional de Arte de

Letonia, Riga

ISBN: 978-84-615-3442-5

D.L.: M-38586-2011



