



Formulación del paisaje en la Unión Soviética: arquitecturas y espacios de vida (1917-1929)

José M. Faraldo

Europa-Universität Viadrina (Frankfurt/Oder)

Resumen: El artículo (el primero en una serie de tres) investiga la formulación física y mental de los espacios de vida en la Unión soviética en el período anterior al primer plan quinquenal. En el texto se comparan las imágenes de los diversos grupos vanguardistas así como la imagen del mundo que tenían los bolcheviques con su ejecución en el espacio público. La “alta cultura”, la arquitectura, los monumentos o la topografía urbana son usados como medios para descifrar la construcción del paisaje, considerado como el espacio construido donde habitan los seres humanos.

Palabras clave: Cultura, paisaje, construcción nacional, socialismo, espacio de vida.

Formulation of the landscape in the Soviet Union: architectures and vital spaces (1917-1929)

Abstract: The article (the first in a series of three) research the mental and physical formulation of the vital spaces in the Soviet Union in the period before the first five years plan. Looking at the contested images developed by the various groups and at the actual Bolsheviks' world images, the text compares such representations with their implementation in the public spaces. High culture, architecture, monuments and urban topography are used as means to decode the formation of a “landscape”, in the sense of a constructed space where people lives.

Key words: Culture, landscape, nation building, socialism, vital space.

Hay una serie de fotografías de las últimas horas de Kasimir Malevich que Larisa Shadowa, en su excelente y conocido libro sobre las vanguardias¹, nos permite contemplar. Son imágenes de la agonía, velatorio, féretro, comitiva fúnebre y sepultura de Malevich en 1935.

¹ Larisa A. SHADOWA, *Suche und Experiment -Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1978, pp. 358-360.

Paseamos la mirada por el féretro de Malevich, por su tumba. Un féretro construido con diseño suprematista, una tumba coronada con el anagrama de la UNOVIS². Con él moría la última utopía rusa, la primera realización soviética. Al enterrar ese ataúd cuyo trazado remitía a tantos y tantos proyectos de los *defensores del arte nuevo*, se enterraba también un *proyecto* de sociedad soviética que no llegó a cuajar. La sociedad soviética pudo haber tenido el aspecto que la actividad de futuristas, cubistas y suprematistas presagiaba, pretendía y buscaba. Un Petersburgo que se transforma en Leningrado. Una fábrica, cualquier fábrica, que se adorna con anuncios, reclamos y consignas diseñadas siguiendo las más abstractas y férreas doctrinas vanguardistas. Completos proyectos de ciudades, como los de Suetin o el propio Malevich, que desarrollan conceptos cercanos a la ciencia ficción, visiones de un futuro que intentó ser y no fue. ¿Qué relación se puede encontrar entre este paisaje lunar, desolado, minimalista, y las épicas explosiones del realismo socialista, llenas de músculos, sudor, calor humano, entremezcladas con construcciones industriales y tractores koljosianos que serán la imagen mental prevaleciente de los años 30?

En otro nivel habríamos de preguntarnos por qué la arquitectura soviética, luego de liberada del corsé de las exigencias del mercado, viene a dar enseguida, partiendo del futurismo y el constructivismo, en el organicismo y el figurativismo. Si la arquitectura, como dejó escrito Gogol en alguna parte, constituye “la crónica del tiempo en piedra”, la fundamental diferencia entre los elegantes proyectos y realizaciones de la arquitectura constructivista de los primeros años de la revolución y los pesados y monumentales edificios estalinistas de formas orgánicas y eternizantes perfiles debe de tener algún sentido. De idéntica manera la pintura, la escultura e incluso la literatura. Por ejemplo, se ha señalado con frecuencia la trayectoria vital de Maiakovski como la máxima muestra de la inadaptación al sistema que él mismo ayudó a crear: dejó de haber espacio para el poderoso, creativo y, en cierta medida abstracto, lenguaje de Maiakovski. El salto cualitativo es brutal, desde el *150.000.000* del poeta futurista al *Vremia*,

² *Utvirditielei Novobo Iskusstva*, (“Los Defensores del Arte Nuevo”), la organización fundada y liderada por Malevich.

vpered (“Tiempo, adelante”), el épico recuento de la Magnitostroi³ de Valentín Kataev.

Parece claro que en el intervalo que va del paisaje mental —y físico— diseñado en los años veinte al que surge en los treinta y después, debiera haber alguna respuesta al problema de la *formación de la realidad social soviética* y, con ella, de su *específica forma de nacionalidad o nacionalismo*.

El período 1929-1937 (desde la decisión del primer plan quinquenal⁴ a la campaña en torno a la Constitución de Stalin⁵ y las primeras elecciones al Soviet Supremo⁶) constituye, en nuestra opinión, el momento en que cristaliza la estructura del régimen. Y es por esto precisamente que consideramos centrales estos años: como formación y solidificación de todas las características que, no obstante los diversos cambios, acompañarán al sistema hasta su desaparición, y en algunos aspectos incluso lo sobrevivirán. De hecho, si hacemos caso a Gábor T. Rittersporn, debiéramos extender la fecha hasta 1938 con la aparición del *Corto curso de historia del Partido Comunista de Toda la Unión (Bolchevique)* que significa la definitiva liturgización del régimen y el establecimiento de los concretos límites de actuación para las elites dominantes, límites que las obras de Marx, Engels o Lenin, con su riqueza, su complejidad y su versatilidad, no podían establecer. Según Rittersporn bastaba “manejar adecuadamente los conceptos claves del famoso capítulo cuatro para tener un vocabulario autorizado que permitiera dar una opinión sobre casi cada fenómeno del sis-

³ “Magnitostroi”: la construcción de la ciudad de Magnitogorsk, uno de los primeros proyectos colosales del estalinismo. Cf. Stephen KOTKIN, *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization*, Berkeley, University of California Press, 1995.

⁴ No olvidemos que el plan fue adoptado retroactivamente y que, oficialmente, había comenzado ya en 1928.

⁵ El largo proceso de elaboración de la Constitución finalizó con su aprobación en el VIII Congreso Extraordinario de los Soviets, que se celebró del 25 de noviembre al 5 de diciembre de 1936.

⁶ Que tuvieron lugar el 12 de diciembre de 1937.

tema”⁷. Esta misma función en el aspecto nacional lo cumplió la “coartada” constitucional, que consagró al Estado Soviético con sus características de *nación* y de *imperio*, en una forma más o menos inédita en la historia humana.

Quisiéramos intentar la comprensión de como —en nuestra opinión— surgieron históricamente el Estado, la nación y el sistema soviéticos por medio, pues, del análisis de la imagen que el Estado y la sociedad soviética fueron creando. La perspectiva de deconstrucción necesaria para acometer ese esfuerzo de comprensión la hemos hallado en una metáfora pictórico-arquitectónica ligada a las mentalidades dentro y fuera del sistema. Nos referimos al *paisaje*.

1. Una aproximación al paisaje

El paisaje, según Joachim Ritter⁸, comenzó como género literario con Petrarca. Ritter considera que el paisaje constituye “la Naturaleza que se hace presente en la mirada de un observador que la siente y la experimenta”. El paisaje sería, pues, la adecuación de la naturaleza “real” y exterior a las coordenadas de la interioridad de quien la contempla, algo ostensiblemente cierto en lo que respecta al paisaje romántico pero también extensible a otros estilos o tiempos. No se trataría en este caso de un hecho como tal, sino de una construcción mental sobre la base de unas impresiones sensibles que, esas sí, se encuentran ante nuestros ojos. De este modo, no sólo la naturaleza en su sentido “puro”, sino la realidad exterior transformada y deformada por el hombre, podría venir también a integrarse en ese paisaje. No es absurdo entonces que la tradición pictórica paisajística entronque con el paisajismo real de los arquitectos: arquitecturas clásicas descomunales en el Renacimiento, su desaparición en el Barroco sustituidas por juegos fantasmales de luces que, evidentemente proceden de arquitecturas que no se hacen presentes; después, el realismo galante y ajardinado del Rococó que confluye con la descripción retórica del pasado

⁷ Gábor Tamas RITTERSPORN, *Stalinist Simplifications and Soviet Complications. Social Tensions and Political Conflicts in the USSR 1933-1953*, Chur, Hardwood Academic Publishers, 1991, p. 327

⁸ Joachim RITTER, “Landschaft. Zur Funktion des ästhetischen in der modernen Gesellschaft” en *Subjektivität*, 1974.

de los neoclásicos y, por fin, el Romanticismo, la inversión del paisaje, su adecuación a los sentimientos interiores, la confirmación de las utopías arquitectónicas de otros siglos —El Bosco, Piranesi, el paisajismo flamenco— transformándolas en ruinas, despoblándolas de personajes, llenándolas de soledades terribles y misteriosas.

El concepto de paisaje que nosotros hemos manejado se asemeja más al de “espacio vital” o de “medioambiente”. Rechazamos el uso de este último concepto sin embargo, por referirse a la naturaleza como lo no construido por el hombre, lo ya dado, lo que en nuestro caso nos resulta menos adecuado. El otro concepto, “espacio vital”, según Walter Schurian⁹ procede de la biología y denota “casi en forma de biosfera, el espacio que una especie necesita para vivir y sobrevivir”. En psicología, espacio vital significa “cualquier espacio definido, en el cual el individuo y sus posibilidades funcionales de desarrollo puedan expresarse adecuadamente”. Esto último es quizás lo que más se acerca a lo que nosotros teníamos en mente y, sin embargo, falla aún algo: la presencia de la acción humana¹⁰.

Por ello usamos la palabra *paisaje*. Porque el paisaje no es la naturaleza en sí, incluso si en ella hay ruinas o ciudades lejanas o aldeas repletas de pequeños danzantes. *El paisaje es la pintura del paisaje*, el hecho de la observación del medio ambiente o, en nuestro caso, de la descripción del espacio vital de una sociedad concreta.

En ese espacio en el que la sociedad se mueve, espacio que es tanto físico (*territorio*) como mental (*cultura*), el ser humano ejerce su acción y desarrolla sus posibilidades, dando como resultado, en el nivel del individuo, una experiencia vital. A esta experiencia, este resultado, contemplado por un observador es a lo que llamamos, en el nivel de la sociedad, *paisaje*. No es pues muy diferente de mirar una pintura, un cuadro: contemplamos una sociedad en un territorio. Y esta sociedad y este territorio existen no sólo como elementos de la realidad física

⁹ Todas las citas en Walter SCHURIAN, *Kunst in Alltag* Gotinga-Stuttgart, Verlag f. Psychologie, 1992, p. 87.

¹⁰ Por no referimos a la serie de connotaciones que este concepto ha adquirido tras su utilización por los nazis.

sino en las mentes de aquellos habitantes del propio paisaje que describimos.

Usaremos pues algunas veces el concepto de *paisaje mental*, en este caso más una metáfora que una definición histórica o sociológica, para delimitar la imagen que las sociedades se hacen del ambiente que les rodea. Esta imagen estará constituida por la “realidad” circundante pero, asimismo, por su *creencia* de lo que la realidad circundante es.

En relación a esto un prominente especialista en arquitectura soviética, Serguei Kavtaradze¹¹, utilizando el concepto bajtiniano de *cronotopo*, ha procurado atrapar la atmósfera que impregnaba los años de Stalin en relación con la arquitectura de la época. Las preguntas que Kavtaradze se hacía iban dirigidas sobre todo a comprender por qué el “estilo estaliniano” se desarrolló en la forma en que lo hizo, y no en otras que podrían haber sido más previsibles. Así, se preguntaba qué cosa “obligó a los arquitectos soviéticos a empaparse con tal encarnizamiento de la ‘herencia histórica’ en una época donde en el mundo entero se ha impuesto ya un estilo internacional”. Ese historicismo no era sin embargo neutro, sino que se investía de los ropajes del clasicismo, de las reglas de la arquitectura antigua. De ahí surge la pregunta de por qué, por ejemplo, los proyectos románticos de la época de la guerra, con referencias a otros estilos antiguos muy diversos —desde el Egipto faraónico hasta la Santa Rus— no fueron nunca realizados. Y a esto podemos añadir que, salvo excepciones, el clasicismo estaliniano no se apoyó, como parecería evidente —si consideramos la usual interpretación del sistema como la continuación del impulso nacional ruso— en la tradición “folklorista” o “nacionalista” rusa. Tradición que había dado, a principios de siglo, obras como la estación de Kazán en Moscú y que, sin embargo, no invadirá el paisaje de las ciudades soviéticas —ni siquiera en el momento de máxima explosión xenofóbica y “anticosmopolita”, en los primeros años cincuenta¹². Para explicar esto genéticamente debemos volver al *Origen de Todas las Cosas*: Octubre de 1917.

¹¹ Sergei KAVTARADZE, “Le ‘chronotope’ de la culture stalinienne” en *Communications*, 55, 1993, pp. 135-156.

¹² Hay que decir, sin embargo que en los pabellones de la WDNJ —la “Exposición de adelantos de la URSS”— y en los edificios públicos de

2. Creando Nuevo Estado

Después de la revolución y en los difíciles momentos de la guerra civil, el Estado Soviético ha comenzado ya a crearse. “La patria socialista en peligro” que gritara Lenin desde las páginas del *Pravda* está comenzando a ser, precariamente: es bien sabido que ni los mismos bolcheviques tenían esperanzas serias de que su “revolución” (esto es, el Estado que están construyendo) lograra perdurar. De ahí la ansiedad por la revolución mundial: es posible que, en su interior, Trotski o Lenin se imaginaran a sí mismos de nuevo en el exilio, como después de la revolución de 1905; revolucionarios ya entrados en años que cumplirían, en algún país europeo o americano, una función similar a la de Herzen, esperando eternamente una nueva oportunidad para regresar. Es quizás esta creencia también la que les lleva a utilizar todos los instrumentos posibles para asentar lo poco que tienen: por un lado el instrumento del terror, la policía, el ejército, la propia Comisión Extraordinaria —la CHEKA—. Por otro lado, las permanencias del Estado anterior, el Estado zarista y el Gobierno Provisional: así buena parte de la burocracia de los niveles regionales y locales o la propia milicia del gobierno provisional, a la que tan sólo se le cambia el nombre¹³. No menos importante es, por último, la *acción positiva*, es decir, la activa construcción de nuevas realidades: la recapitulación y engarce en el aparato del Estado de las instituciones creadas por el movimiento popular revolucionario, el desarrollo de nuevas instituciones de acuerdo con la teoría que guiaba la acción bolchevique, y el contraste de estas formulaciones con la actualidad y la factualidad: la marcha de la guerra, la marcha de la revolución.

Es esta *acción de Estado* la que irá concretando su camino a partir de las opciones múltiples y variadas que le ofrecían las pujantes culturas prerrevolucionarias y de las novedades surgidas de la espita abierta

algunas repúblicas se intentará, en forma más o menos descriptiva e idealizada, sintetizar e imitar la arquitectura tradicional propia de cada territorio.

¹³ Para examinar los problemas de continuidad entre Estado y sociedad una excelente síntesis se encuentra en Lewis W. SIEGELBAUM, *Soviet State and Society between Revolutions (1918-1929)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 12 y ss.

por la revolución. La *civilización* que se va creando se plantea desde el sustrato de unas realidades económicas, sociales y culturales que son enormemente plurales. El hecho clave es que la sociedad posterior se conforma como el resultado de la selección de una parte de dichas posibilidades, a base de la postergación de otras que, en su momento, parecían tan válidas (o más) en el ambiente posrevolucionario que las finalmente triunfantes: es la época del “todo es posible” que tan bien ha analizado Richard Stites¹⁴, de la utopía cotidiana, de la búsqueda de caminos sin limitación de ningún tipo. El espíritu que informaba estas posibilidades acabó definiéndose por fin en un sólo y concreto método para alcanzarla: este es el espíritu del *estalinismo*, el espíritu que triunfará en el “Decreto sobre la reorganización de de las organizaciones literarias y artísticas” (1932) y en el “I Congreso de la Unión de Escritores” (1934).

Pero hemos marcado los límites de esta nueva cultura refiriéndonos tan sólo a lo que se puede nombrar como *alta cultura* por ser propia de unas elites bastante concretas¹⁵ y por provenir de las instancias ejecutivas y gubernamentales. La cultura que va surgiendo, sin embargo, supera este corsé tan simplista. En el terreno económico, el período anterior a 1929 da la sensación de constituir apenas una manera de poner en limpio lo que ha sobrevivido al proceso de desintegración del régimen zarista. La eliminación de la oposición exterior al partido, las subsiguientes confrontaciones en el interior del propio partido, el surgimiento de una “línea general” que, si bien a menudo irresoluta y veleidosa, devendrá ineludible en el futuro cercano, conforman el contexto político *uniformizador*. Ya hemos mencionado dicho proceso en el terreno *altocultural*. Pues bien, el hecho crucial que pondrá las bases a una cierta homogenización *social* y, por tanto, cultural, en el extenso territorio soviético, será el hecho del naci-

¹⁴ Richard STITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York, Oxford University Press, 1991.

¹⁵ Bastaría citar uno por uno los escritores de la Asociación de Escritores Soviéticos o coleccionar los nombres de quienes en periódicos y revistas desarrollan su actividad para tener una imagen muy ajustada de quienes son estas élites: la creciente dificultad de los opositores o diferentes para tomar parte en la vida pública y publicada.

miento del estalinismo, entendido éste no como sistema político¹⁶, sino en sus aspectos económicos y sociales (con lo que queremos decir en realidad *culturales*). “El año del gran cambio”¹⁷, el comienzo de los planes quinquenales y el tormentoso desarrollo de los años 30 empujarán a la Rusia prenatal —los millones de campesinos— hacia los brazos del nacionalismo contemporáneo. El paso de “campesinos a soviéticos”¹⁸ se produce gracias (o por desgracia, como se prefiera) al desarrollo propiciado por el estalinismo. Aún más: ese paso se lleva a cabo en la forma concreta propiciada por la *estructura simbólica pero, a la vez, real del sistema federalista soviético*: esto es, la nueva nación construida no es sólo patria de “soviéticos”, sino algo más: lo es también de “soviéticos rusos” o “armenios”, o “georgianos” o “kazakos”... La importancia de este aspecto no puede ser olvidado, especialmente si lo contemplamos a la luz de acontecimientos posteriores.

Es aquí donde podemos comenzar a valorar las nuevas formas culturales creadas, la nueva sociedad, la nueva “civilización”: se trata de una civilización que se produce en un contexto *nacional*, con unos contenidos culturales de fuerte tradición *socialista*, con una forma política de tradición *democrática* (aunque ya no liberal ni parlamentaria) y con una participación pública limitada a un sólo camino, el Partido. Puede resultar paradójico y hasta hiriente resaltar la *forma democrática* del Estado Soviético, pero el análisis de dicho Estado no estará completo si no se tiene en cuenta que, en realidad, los bolcheviques querían construir el “Estado más democrático del mundo”, no el “más opresivo”. Esta aparentemente nimia distinción de términos nos sitúa en algo que generalmente se olvida: la tradición de la que procede el Estado Soviético es la del “democratismo occidental” (no el “despotismo oriental”, aunque también esto surgirá y habrá que verlo

¹⁶ “Totalitario” se ha escrito a menudo. Para una revisión del término Hans MAIER (ed.), *Totalitarismus und Politische Religionen. Konzepte des Diktaturvergleichs*, Padeborn, Schöningh, 1996.

¹⁷ Este conocido texto de Iosif STALIN, “God belikoi pereloma” en *Sochinenia Stalina*, Moscú, Instituto Marx-Engels-Lenin, 1946-1955, pp. 118-135, resulta muy interesante: ejemplo de voluntarismo y autopropaganda, refleja sin embargo la convicción sumamente arraigada de una verdadera posibilidad de tener éxito.

¹⁸ Nos servimos intencionadamente del título de la conocida obra de Eugene Weber.

más adelante). A la altura de 1918 —primera constitución de la RSFSR— buena parte de las democracias parlamentarias occidentales carecen aún de sufragio general femenino y el sufragio censitario no está tan lejano en el tiempo. En Prusia, por poner un ejemplo sangrante, el “parlamento castrado”, que dijese Karl Liebknecht¹⁹, se eligió hasta la preguerra mundial mediante el *Dreiwahlrecht* que era, en esencia, un sufragio masculino censitario donde los votantes eran segregados en tres clases según el monto de los impuestos pagados o, en el caso de los grandes *Junkers* y propietarios, por su mera situación social. De este modo, en 1903 los 238.885 votantes de la primera clase tenían tantos votos como los más de seis millones de la tercera clase²⁰. En este contexto, el hecho de que el país de los *soviets* instaurase un sufragio censitario invertido —anulación del derecho al voto de los “explotadores”— no parece algo tan antinatural. Las expropiaciones, nacionalizaciones y los repartos de tierra fueron, por otro lado, sentidos y percibidos como avances en la democratización, no como un retorno a la autocracia zarista.

Esta civilización se hallaba también fuertemente influida por un componente *militar*, producto a la vez de la lucha revolucionaria, de la guerra mundial y de la posterior guerra civil. Esto revestirá a la estética de la sociedad resultante de un aspecto “cuartelero” y jerárquico. El cual, a su vez, tendrá buena parte de responsabilidad en que los tres aspectos citados —*nación, socialismo y democracia*— acaben constituyendo únicamente parte de la *cultura de la masa* y de la *escritura simbólica del Estado* —constitución, legalidad, discurso...— pero no de su *efectiva realización*. Aunque lo que sí parece bastante claro es que dicha escritura llegó a servir de *modelo de conducta* para buena parte de los individuos que vivían en la URSS, y que muchas acciones eran contrastadas y enjuiciadas como buenas o malas, beneficiosas o perjudiciales según este modelo, incluso en campos aparentemente muy alejados de la acción de la propaganda oficial.

¹⁹ Citado según Helmut TROTNOW, *Karl Liebknecht. Eine politische Biographie*, Colonia, Kiepenheuer und Witsch, 1980, p.122. Se trata de un discurso (“Jungfernrede”) pronunciado el 23 de junio de 1909.

²⁰ Véase Mattias SCHARTL, “Die Massen auf der Straße. Schleswig-Holsteins Arbeiter in Kampf gegen das preußische Dreiklassenwahlrecht 1906-1910” en *Demokratische Geschichte*, V, 1990, p.153.

La semilla de esta concepción de socialismo que resultó vencedora se halla en los años posteriores a Octubre, según Lewis Siegelbaum²¹. Los modelos teóricos de desarrollo del poder bolchevique consistían, esencialmente en, por un lado, el modelo de la Comuna francesa — que había sido llamado por Engels²² “la dictadura del Proletariado”— y por otro, un segundo modelo que tiene su origen y explicación en el trabajo teórico del cambio de siglo acerca de “el imperialismo como última etapa del capitalismo”, desarrollado entre otros por Bujarin y Lenin, pero no sólo por ellos. Se trata del Estado Proletario como apropiación de los instrumentos del Estado burgués altamente desarrollado.

El primer modelo, el modelo teórico de la Comuna informa a su vez otra obra de Lenin, “El Estado y la Revolución”, sorprendente reconsideración de su actitud hacia la toma del poder que parece más bien un intento de dar un sentido a instituciones y proyectos, deseos y aspiraciones creadas y desatadas por la revolución popular de Febrero. El estallido de la guerra civil y la incapacidad bolchevique para gestionar la democracia de contenido social que Octubre suponía, devolvió a Lenin a sus concepciones primeras. La revolución debía aprovechar los resortes del Estado Burgués para construir su propio Estado. Centralización, disciplina, ejército, se convierten entonces en palabras claves. El mismo Siegelbaum nos cuenta que “el giro desde el ideal de la comuna a la idea de la dictadura proletaria se completó esencialmente hacia la última mitad de 1919. Desde entonces la dictadura constituyó el principio central del poder soviético. [este principio] fue popularizado en ‘El ABC del Comunismo’”²³.

Quizá pensaban los bolcheviques que podían utilizar los métodos draconianos usados durante la guerra civil para construir el socialismo y que, pese a la inexistencia de la revolución en el Oeste y, pese a los problemas mostrados por su manejo de la economía durante la guerra, sus éxitos en el campo de batalla podían ser transplantados al “frente económico”, a la vida civil. Durante la etapa final de la guerra, los

²¹ SIEGELBAUM, *op. cit.*, pp. 7 y ss.

²² Véase el prólogo a su edición de *La guerra civil en Francia*.

²³ SIEGELBAUM, *op. cit.*, p. 11. Sobre “el ABC del comunismo” véase Lars T. LIH, “The Mystery of the ABC” en *Slavic Review*, 56:1, 1997.

bolcheviques se convencieron a sí mismos de que estaban en el camino correcto, de que poseían la capacidad para doblegar al campesinado e interesarlo, y hacerlo así participe de la tarea de construcción del nuevo Estado²⁴.

De esta forma, como un *Estado* y como un Estado de tipo *Proletario, Nacional, Socialista, Democrático y Militar*, comienza a surgir en el imaginario de los bolcheviques el proceso de su revolución en los momentos que suceden a la guerra civil. Esta imagen determinará su acción de Estado que, como todas, tenderá a *homogeneizar lo más posible el territorio* bajo su hegemonía. No sólo el territorio físico de la naciente URSS, también el territorio mental de sus habitantes e, incluso, de los habitantes del extenso país del socialismo internacional y el movimiento obrero: la formación de la III Internacional, su desarrollo posterior... La diferencia de la acción de Estado bolchevique con las de los estados Nacional-Liberales es que el bolchevique era un Estado *voluntariamente excepcional*, cuya acción debía conducir a su *autodestrucción*, o mejor, a su inmersión y disolución en una realidad *futura*, un lugar y un tiempo donde se cumpliría el *fin de la historia*. De ahí que el Estado estuviera legitimado *para todo*. Y, especialmente para decidir *qué tipo de cultura* debía ser la cultura “socialista”, sobre qué bases formularla y hacia donde debía dirigirse²⁵. Comenzó pues, implícita o explícita, la selección de rasgos de la cultura del Nuevo Estado y de la Nueva Sociedad.

3. Partido de vanguardia, cultura de vanguardia

*Pomni, chto budushee -eto krai
smieja, stiekla, vorobiev, bikov...*

(Recuerda que el Futuro es el país
de la risa, el cristal, los gorriones, las hayas...)

I.L. Selvinskii²⁶.

²⁴ Para este análisis véase Bertrand M. PATENAUDE, “Peasants into Russians: The Utopian Essence of War Communism” en *The Russian Review*, 54, 1995, pp. 552-570.

²⁵ Un análisis general de la cultura bolchevique en Abbott GLEASON (ed.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

²⁶ Ilya Lvovich SELVINSKIJ, “Deklaratsia prav Poeta” [“Declaración de los derechos del Poeta”] en *Literaturnaya Gayeta*, 5-12, 1930.

Lenin concebía al partido bolchevique como partido de vanguardia. En vez de esperar la revolución, los militantes —revolucionarios profesionales— debían provocarla, encabezando a las masas obreras y obligándolas a seguir la senda que el futuro, en la forma de las leyes marxistas de la historia, les deparaba. Lo que legitimaba este voluntarismo leninista era el convencimiento de que las leyes de la historia eran “reales”, y eran reales porque eran “científicas” y, por tanto, quien conocía profundamente dichas leyes, podía permitirse, ateniéndose a ellas, dirigir su acción propia y colectiva hacia el fin revolucionario²⁷. Siegelbaum ha escrito que, después de la guerra civil, ante la debilidad, la ambigüedad y la sorprendente movilidad de la clase obrera, “el partido redefinió su relación con la clase obrera de aquella de vanguardia a la de guardián”.

Si tenemos en cuenta que las vanguardias artísticas estuvieron relacionadas y entrelazadas con la lucha revolucionaria y fueron partícipes y (en expresión ya desgastada por el uso, pero aún así suficientemente plástica) se constituyeron en compañeras de viaje del nuevo régimen, podríamos pensar que dicha reconsideración se dio también en ellas. Esto es, que de ser las vanguardias²⁸ en la forma de asociaciones o grupos de artistas, un elemento de azote del sistema caduco y plataforma de los nuevos espíritus, pasarían a constituirse en *parte del aparato del Estado* y de sus instrumentos de homogeneización. Podemos citar un número importante de artistas que, efectivamente, colaboraron con (al menos) el primer período de la Unión Soviética, incluyendo algunos de los más significativos artistas plásticos del siglo XX —Malevich, Kandinski, El Lissitzky, Rodchenko— y a al-

²⁷ Aunque muchas veces el leer las frecuentes alusiones de Lenin a “nuestra doctrina”, “según nuestra doctrina”... podría darnos la sensación de que la opción de Lenin por el marxismo es *voluntaria* (esto es, decidida por él mismo), lo que no sería en suma sino una variante del relativismo. Es en Stalin donde encontraremos con mayor claridad la comprensión del mundo como resultado de una *ciencia llamada marxismo*.

²⁸ Para navegar a través del proceloso océano de los grupos, grupúsculos, manifiestos y teorías del arte y la literatura del momento, una buena guía (si bien desde un sólo punto de vista, el constructivismo) se encuentra en Reiner Georg GRÜBEL, *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1981.

gunos otros que pertenecían ya al partido bolchevique —por ejemplo Evgeni Zamiatin. Claro que esto no quiere decir que *todos* los artistas compartieran plenamente los objetivos sociales y políticos bolcheviques, y esta contradicción irá apareciendo progresivamente, pero el hecho es que todos los citados ofrecieron *activo apoyo* al naciente gobierno, bien responsabilizándose de cargos administrativos o profesoriales —o de ambos, como Malevich—, bien con el ejercicio de su arte en pro de la propaganda bolchevique.

Para explicarlo vendría bien quizás apuntar algunas razones de *dinámica no lineal* de la historia: el hecho de encontrarse en este momento en el interior de la vorágine histórica de la revolución. Podríamos, por otro lado, enfocarlo como la rápida *búsqueda de un sentido* al estado de las cosas, el miedo a las represalias, la pura necesidad alimenticia o vital, el simple deseo de trabajar no importa para qué amo, determinados lazos familiares o personales... Todas estas *posibilidades concretas* explicarían en buena medida el asunto. Y sin embargo, habríamos de mirar en el propio interior del movimiento vanguardista para comprender por qué tan fácilmente aceptaron los artistas la victoria bolchevique. La razón de este apoyo se encuentra en la raíz misma de las vanguardias.

Pese a la complejidad interna del fenómeno de las vanguardias y a la imposibilidad de simplificarlas, si seguimos a Boris Groys²⁹, el caso ruso en concreto puede entenderse como una *necesidad de trasladar el objetivo del arte desde la representación del mundo a su transformación*. Kasimir Malevich, con su “Cuadrado negro” ejemplifica el rechazo de la ilusión progresista y racionalista que guió a la religión y a la ciencia y, posteriormente, al Estado soviético, partícipe también de esa ilusión. Malevich, que no creía que el ser humano fuese originalmente libre y que, por eso, consideraba vana la necesidad de libertad artística o civil, planteaba la obligación de *sobrepasar las apariencias* del mundo externo a través del recurso al subconsciente³⁰. Algo que nos remite, en cierta medida, a los posteriores surrealistas de

²⁹ Boris GROYS, *The Total Art of Stalinism. Avantgarde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 14.

³⁰ Toda nuestra comprensión de Malevich se apoya en la obra citada de GROYS.

tipo francés. Pero lo que para éstos sería juego, diversión, para Malevich, quizá por la paradójica influencia de la filosofía religiosa rusa de principios de siglo —Soloviev, Florenski, Berdiaev...— y de la profunda tradición milenarista rusa, cuya última expresión podría considerarse el simbolismo³¹, se transformaba en una *armonización de materiales y sensaciones de color* que querían alcanzar un post-apocalíptico *conocimiento del mundo*, un mínimo absoluto situado³² en una trascendencia que había dejado de ser ya religiosa³³.

No es absurdo por tanto que los vanguardistas se mostraran, desde un principio, del lado de Octubre. El paisaje desolado de la Rusia del momento se constituía en imagen de ese apocalipsis tanto tiempo anhelado. La esperanza de transformar el mundo *radicalmente* que los bolcheviques cifraban en la teoría marxista de la historia, en el caso de los vanguardistas se alimentaba de una *conciencia del fin del viejo mundo* y, por tanto, de *comienzo de algo nuevo*. En ese comienzo, los artistas tenían unas enormes posibilidades de acción: la vieja “intelligentsia”, apegada a sus tradiciones más o menos liberales, no estaba preparada para comprender el verdadero móvil de la naciente dictadura del proletariado, y, por eso, rechazó desde un principio a los bolcheviques. Las vanguardias, por el contrario, se habían autoconvenido de que el racionalismo liberal era una falacia, de que el progreso

³¹ Bethea repasa las tendencias apocalíticas de la literatura rusa del primer tercio de siglo: David M. BETHEA, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

³² Una simple cita de Malevich: “El mundo como una concepción, como un acto de voluntad, se desvanecerá como la niebla. En el blanco espacio de los ritos cósmicos yo establezco el blanco mundo de la no objetividad suprematista como la manifestación del vacío liberado. El vacío, esto es, el cuadrado no realizado, es la única analogía pictórica adecuada de esta idea”: CATÁLOGO, *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916-24 = From surface to space: Russia 1916-24. Ausstellung vom 18. September bis Ende November*, Colonia, Die Galerie, 1974, p. 50.

³³ Aunque Malevich tenía en cuenta a la divinidad. (Véase la carta, de fecha tan tardía como 1920, contenida en el CATÁLOGO, *op. cit.*, 1974, pp. 52 y ss.

era una mentira³⁴ y por eso aceptaron de buena gana la llegada de los bárbaros. Los recién llegados bárbaros dieron a los vanguardistas la posibilidad de llevar a la práctica su íntimo propósito de construir un nuevo mundo. Y éstos se pusieron manos a la obra sin renunciar a su inicial radicalismo, algo que quizá les habían enseñado, con su intrépida toma del poder, Lenin y los suyos.

Este llamamiento a la acción, a la voluntad, tan propio de la vanguardia y que, no lo olvidemos, impregnó también otros movimientos de la época —fascismos italiano y alemán— se encuadra en una genealogía obviamente deudora de Nietzsche³⁵ y, por qué no, de los distintos “noventayochos” europeos³⁶, es decir del sentimiento compartido de la decadencia de la vieja cultura burguesa europea.

Pero ¿hasta qué punto estaban dispuestos los bolcheviques a dejar que el “partido de los vanguardistas” tomara el poder en los aspectos culturales de la Revolución? Podríamos considerar esto como una medida similar a la inicial tolerancia mostrada hacia los Socialrevolucionarios de izquierda, una especie de coalición de fuerzas con un objetivo parcial común, aunque un objetivo final enfrentado. El caso es que para los dirigentes soviéticos de la primera hora, el problema de los “cuadros” ya comenzaba a plantearse. ¿Quién podía dirigir las fábricas, el ejército, el aparato burocrático? ¿Los inexpertos obreros? Y en el campo cultural la situación era similar.

³⁴ ¡Cuántas raíces podemos encontrarle a esta concepción! La crisis finisecular del positivismo europeo, Schopenhauer, los propios eslavófilos rusos...

³⁵ Según Miliukov en su clásico estudio de la cultura e historia rusa (Pavel M. MILIUKOV, *Ocherki po istorii russkoi kulture*, Moscú, Progress, 1994, pp. 328-329), Nietzsche fue conocido en Rusia ampliamente a partir de 1892, aunque se le leyó sobre todo en sus aspectos antimoralistas y decadentistas. Hay un libro reciente que contiene una serie de estudios de cierto peso acerca de la recepción de Nietzsche en la Unión Soviética: Bernice G. ROSENTHAL (ed.), *Nietzsche and Soviet Culture. Ally and Adversary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

³⁶ Este viejo instrumento conceptual, que procede de la historia de la literatura y el pensamiento españoles, resulta buena metáfora del estado de ánimo intelectual de un fin de siglo no sólo hispánico.



Es en este contexto donde comprendemos el hecho de que Lunacharski, antiguo “constructor de dios”, se convirtiese en el primer comisario del pueblo de Educación, pese a la aversión que el propio Lenin sentía por él. El apoyo de Lunacharski³⁷ a *Proletkult* y sus consignas de radical construcción de una nueva cultura ha de ser entendido también en este contexto. Lunacharski tenía claro que la revolución no debía de consistir sólo en la transformación de las condiciones materiales del pueblo ruso. Educado con el empiriocriticista Avenarius en Zurich, cuñado de Bogdanov —el cual afirmaba la dependencia de la realidad respecto de la percepción humana—, Lunacharski desarrolló una compleja teoría de “construcción de dios” que perseguía dotar a la seca doctrina marxista rusa de una cierta sensibilidad de tono artístico y, *por tanto*, religioso³⁸. No es muy difícil ver que esta actitud —relacionada a su vez, como más adelante veremos, con los problemas de la “intelligentsia” rusa de fin de siglo— podría convertirse en una “construcción de la vida”³⁹ en la que el proletariado, sujeto de la historia, haría las veces de un dios creador, creando la propia existencia.

Hay un conocido artículo de Chuzhak⁴⁰, uno de los miembros de LEF, publicado en 1923, que se llama precisamente “Bajo la enseña de la construcción de vida” en el que afirma que “el arte como método de conocer la vida es el más alto contenido de la vieja estética burguesa. El arte como método para construir la vida es el que subyace a la concepción proletaria de la ciencia del arte”. El mismo El Lissitzky afirmaba por aquel entonces que “aquí [una carpeta con diez figurines litografiados publicada en 1923] como en todas mis obras, mi objetivo

³⁷ Una divertida revisión de tales aspectos, desde el punto de vista del surgimiento —o la invención— del culto a Lenin, se encuentra en Nina TUMARKIN, *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1983.

³⁸ Recordemos la religión racional de la Ilustración o los intentos de Comte por fundar una iglesia positiva.

³⁹ Sobre este concepto y su utilización, puede verse Hans GUNTHER, “Zhisnoestroenie” en *Russian Literature*, 20, pp. 41-48.

⁴⁰ Nikolai F. CHUZHAK, “Pod znakom yisnoestroeniia” en *Lef*, 1923, 1, pp. 12-39.

no es la reforma de lo que ya existe, sino la creación de una nueva situación de hecho⁴¹.

El arquitecto Ladovski —a quien veremos como diseñador de ciudades—, durante su pertenencia a la ASNOVA en los años veinte, se manifestaba a favor de que la arquitectura organizase expresivamente los elementos para que estos ejerciesen una influencia psicológica⁴². Con palabras absolutamente concretas volvemos a encontrar esta misma idea en el primer manifiesto de la ARU, ya a finales de la década: “el Estado Soviético, que tiene como principio de su actividad, la regulación sistemática, debe utilizar también la arquitectura como medio poderoso de organización de la psique de las masas”⁴³. Esta concepción de la arquitectura que podemos relacionar con la tradición simbolista o con la corriente expresionista, nos muestra una vez más que, incluso en aquellos artistas más aparentemente alejados del combate político del momento —Ladovski era tachado de “formalista” por ello—, existía el interés por utilizar el espacio como método de influencia, de “ingeniería social”.

La influencia psicológica que la arquitectura debía ejercer iba destinada —y sobre eso se debatió infinitamente durante esta época⁴⁴— a crear las condiciones necesarias para la aparición del “Hombre Nuevo”. Estas condiciones debían crearse —citamos a Kopp⁴⁵— a base de “condensadores sociales”, que tendrían que conseguir transformar al propio ser humano. La capacidad de un hábitat para cambiar la forma de vida de sus habitantes sería, así pues, más importante que cualquier embellecimiento formal o que cualquier consideración estética. Encontramos de nuevo ese anhelo de crear la vida que estimamos

⁴¹ El LISSITZKY, 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970, p.118.

⁴² Citado en Vittorio DE FEO, *La arquitectura en la URSS (1917-1936)*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 46-47.

⁴³ Selim CHAN-MAGOMEDOW, *Pionere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*, Dresden, Verlag der Kunst, 1983, p. 596.

⁴⁴ Véase, por ejemplo V. E. JASANOVA, *Sovietskaia arjitektura. Piervoi Piatiletki*, Moscú, Nauka, 1980, especialmente pp. 160-224.

⁴⁵ Anatole KOPP, *Arquitectura y urbanismo soviéticos de los años veinte*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, pp. 147 y ss.

característica principal del corazón de la cultura soviética. De ahí la importancia de los nuevos edificios, de las comunas, de los clubs, las salas de lectura, los círculos de obreros, etc. que, según El Lissitzky, debían suceder a los viejos edificios de la comunidad erigidos por el poder dominante, es decir, iglesias y palacios⁴⁶. Así, por un lado, los antiguos edificios recibían nuevas funciones: los palacios de los zares convertidos en museos, villas nobiliarias ocupadas por sindicatos, organizaciones sociales o institutos científicos. Y por otro se construían, por ejemplo, los nuevos clubes⁴⁷, elemento muy importante en los años que van desde la revolución al fin del Primer Plan Quinquenal —el “centro de una nueva cultura socialista”, según Chan-Magomedow. Una buena muestra del cambio operado en los años 30 nos lo da la proliferación de “Palacios” (“de los Soviets”, “de Cultura”, “de los Pioneros”, el Metro, palacio de la vida cotidiana de los obreros). Podemos comparar esta explosión de “alta arquitectura” con la poesía de Maiakovski de principios de los años veinte (150.000.000 por ejemplo), donde el *Palacio* interpretaba el papel de símbolo del poder reaccionario y antípoda de la *Fábrica*, fortaleza de los obreros⁴⁸.

En cualquier caso, y seguimos con la década de los veinte, no se trataba ya de imitar a la realidad como en el viejo arte realista, sino de *crearla*: esto ligará a la vanguardia de LEF —incluyendo a Rodchenko y el propio Maiakovski— con el socialismo realista. No olvidemos que durante los años de la NEP, este grupo se fue radicalizando aún más en sus presupuestos: del “construccionismo” pasaron al “produccionismo”, esto es, a la producción de objetos *utilitarios y cotidianos* y a la reglamentación de la existencia a través de *métodos artísticos*. En el mencionado análisis de Groys⁴⁹ encontramos una cita

⁴⁶ LISSITZKY, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁴⁷ Véanse CHAN-MAGOMEDOW, *Pionere der sowjetischen Architektur...*, pp. 435 y ss.; DOCUMENTOS, *Iz istorii sovietskoi arjitekturi, 1926-1932 g. Dokumenti i materiali. Rabochie kluby i dvortsi kulturey*, Moscú, Nauka, 1984; y Gabrielle GORZKA, *Arbeiterkultur in der Sowjetunion. Industriearbeiter-Klubs 1917-1929. Ein Beitrag zur sowjetischen Kulturgeschichte*, Berlín, Berlin Verl. Spitz., 1990.

⁴⁸ Andrei V. IKONNIKOV, “Der Historismus in der sowjetischen Architektur” en CATÁLOGO, *Konzeptionen in der Sowjetischen Architektur. 1917-1988*, Berlín, Argon, 1989, p. 84.

⁴⁹ GROYS, *op. cit.*, p. 25.

de Boris Arkatov, teórico produccionista perteneciente también a LEF, pero que antes había sido de Proletkult. En ella, Arkatov mantiene que los artistas deben organizar la vida de la sociedad incluso en su más pequeños detalles para —a la manera de Malevich—, traer al mundo contemporáneo a la armonía con el progreso.

El hecho que parece bastante cierto es que los bolcheviques, después de la revolución, aunque restablecieron la censura⁵⁰, no tenían claro que línea concreta desarrollar en torno al arte y la literatura. Como consecuencia de la indefición de la teoría marxista en este aspecto, no existía texto canónico e inequívoco sobre ello. Aunque daba igual, puesto que si lo hubiese habido es muy posible que las circunstancias del momento, tan extraordinarias, hubiesen llevado a reinterpretar dicho texto en el sentido de tomar decisiones muy parecidas a las que en realidad se tomaron. Lo cual no invalida que buena parte de la vaguedad de la práctica cultural inicial del Estado soviético se debiese a la falta de una línea teórica concreta que desarrollar. Lenin tenía muy claro lo que pensaba: sus luchas prerrevolucionarias con Bogdanov, Lunacharski y los Machistas mostraban que, si por un lado decía inhibirse de los asuntos culturales y artísticos —en su obra se repite alguna vez una frase de Gorki en el sentido de que “los artistas son gente un poco especial, que obra con los sentimientos y no con la cabeza”—, por otro lado creía poco en las nuevas formas de arte, en las vanguardias y las creaciones radicales⁵¹, burlándose de Maiakovski y combatiendo el *Proletkult* con todas sus fuerzas.

Pero ya hemos comentado como en los primeros momentos de la revolución fueron precisamente estos últimos quienes constituyeron el apoyo cultural de los bolcheviques. Lenin, viejo zorro de la política, no podía menos que maniobrar para atraérselos a su terreno y utilizar

⁵⁰ La expresión más clara y contundente de por qué lo hicieron se encuentra en una carta de Lenin a un miembro del partido que abogaba por la libertad de prensa. Vladimir LENIN, *La literatura y el arte*, Moscú, Ed. Progreso, 1979, pp. 274-279.

⁵¹ Lenin afirmaba gustar de la literatura clásica rusa, especialmente de la que trataba de asuntos sociales, o satíricos —Saltchikov Schedrin, también Tolstoi, aunque le combatiese ideológicamente—, Gorki y además las canciones y poesías popularistas de Demian Bedny y la música de tonos revolucionarios.



sus capacidades en el sentido que consideraba deseable para la nueva República. Quizás la posición de Lenin en el debate cultural se deba en cierta medida a un balance entre sus gustos personales —entre la concepción del arte tal y como la tradición revolucionaria rusa lo asumía, es decir, como algo *utilizable*, en evidente deuda a Chernichevski— y las fuerzas renovadoras e iconoclastas que, anteriores a Octubre, habían sido sin embargo desatadas y desbocadas por el ímpetu revolucionario⁵².

Independientemente pues de la voluntad de los bolcheviques, la cultura del período se debatía entre el ímpetu creador, confundido a su vez con la destrucción de la cultura del pasado (y que se presentaba en infinidad de versiones rivales, aunque sorprendentemente similares⁵³: futuristas, Proletkult, constructivistas, y luego sucesivamente, a medida que la revolución se fue estabilizando, produccionismo, LEftistas, Proletaristas —RAPP—, etc.) y los deseos de preservar la cultura del pasado o, también, la propia resistencia de dicha cultura (por ejemplo, aunque con matices, los formalistas como Viktor Shlovski y Boris Aikhenbaum⁵⁴). La lucha por la supremacía, por la *hegemonía* de la propia concepción artística, será constante hasta el momento de la asunción del realismo socialista como doctrina monolítica en la

⁵² Esto queda bastante claro en un artículo de Lunacharski recogido en LENIN, *op. cit.*, pp. 332-340, aunque, conociendo la posición del Comisario de Educación, es posible que se trate de una reelaboración de los recuerdos para presentarse a sí mismo como un “guardián de lo viejo” ya desde el primer momento, algo que indudablemente Lunacharski no era.

⁵³ Edward MOZEJKO, “Russian Literary Constructivism: Towards a Theory of Poetic Language” en *Canadian Contributions to the VIII International Congress of Slavists*, Ottawa, Canadian Association of Slavists, 1978, p.69 ha escrito que “en el desarrollo postrevolucionario de la literatura soviética, el círculo literario de los constructivistas (...) no debería ser juzgado como una reacción contra el Futurismo y el Formalismo, algo que los constructivistas literarios gustaban de mantener, sino como un complemento de esas dos corrientes artísticas e intelectuales”.

⁵⁴ Una interesante revisión del asunto en Samuel D. EISEN, “Whose Lenin is it Anyway? Viktor Shlovsky, Boris Eikhenbaum and the Formalist-Marxist Debate in Soviet Cultural Politics (A View from the Twenties)” en *The Russian Review*, 55, 1996, pp. 65-79.

creación artística del Estado Socialista⁵⁵. Estas luchas en todos los terrenos de la cultura —luchas filosóficas, historiográficas, artísticas, literarias, académicas...— abrirán profundas heridas entre los miembros de la “intelligentsia” ya soviética, y crearán rencores personales que se demostrarán más tarde, en el período del terror estaliniano.

Pero olvidémonos ahora de argumentos teleológicos. Las luchas de la “intelligentsia” —de los *artistas*, entendiéndolos como cifra y símbolo de la Cultura— pueden considerarse síntoma de la necesidad de la nueva sociedad de plantear una nueva cultura. Y sin embargo, sólo a partir de la finalización del primer plan quinquenal, con sus cataclísmicas consecuencias, podemos aceptar que se hable de una nueva sociedad respecto a las estructuras del Estado zarista. ¿Qué significa esta paradoja? Nos gustaría ampliar una de las afirmaciones de Grübel⁵⁶ respecto al Futurismo. Según este autor, la labor del Futurismo ruso en su fase primera⁵⁷ sirvió para destruir los elaborados códigos, tanto de la “poderosa tradición del realismo ruso” como del propio Simbolismo, lo que concedió completa libertad al subsiguiente Constructivismo para plantear su revolución creadora. Esta tarea puede considerarse también, pero a un nivel distinto, la efectuada por los enfrentamientos intelectuales de los años veinte: la destrucción de los códigos y las pautas de acción de la sociedad prerrevolucionaria, la elaboración de nuevos códigos y pautas —aparentemente enfrentados, pero girando casi todos en torno a la creación de una nueva vida— y, por fin, como doble consecuencia del surgimiento de la nueva sociedad y la estabilización del nuevo Estado, la plasmación de una visión —autovisión— de la cultura y el arte que cabe denominar *única*. Las características particulares del Estado Soviético hicieron que el discurso oficial —entendido no como retórica, aunque esto también, sino como *autovisión*— tendiese a negar la pluralidad inherente a toda sociedad humana: necesidad de una cultura monológica⁵⁸ cuyas características dependían tanto de unas tradiciones político-sociales —la

⁵⁵ Hecho que se ha venido cifrando en 1934, con el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos.

⁵⁶ GRÜBEL, *op. cit.*, p. 106.

⁵⁷ Esto es, antes de la Revolución.

⁵⁸ Lo cual no es sino una consecuencia *estética* del propio lenguaje marxista-leninista: planificación, centralismo, anulación del caos...

lucha revolucionaria del marxismo— como de otra multiplicidad de tradiciones sociales y culturales enlazadas con el concepto pantanoso de *lo nacional* —las permanencias del pasado, las resistencias individuales y grupales.

A tenor de lo expuesto, hemos de entender los debates intelectuales de los años veinte como un proceso de *búsqueda*, acompañado de la *destrucción* de la estructura del discurso precedente y culminado con un giro, por un lado más realista, aunque el resultado vaya a organizarse como otra búsqueda *utópica*. El giro es, desde la creación de una vida completa, absoluta, en todos sus aspectos, a la creación de *una sola nación*, aunque también en todos sus aspectos. Tal hecho estaba implícito en el proyecto leniniano y a esto, Trotski, con acertado criterio artístico, parecía tenerle particular aversión, por lo que tenía de renuncia, de rebaja de objetivos.

Este vuelco se va solidificar a través de los dos primeros planes quinquenales y es entonces, sólo entonces, cuando la nueva nación va a encontrar *expresión simbólica en la Constitución* de Stalin. La nueva nación ya no era la nación de los zares, tampoco en realidad la nación de la revolución, sino la Nación del Estado Socialista⁵⁹. Fragmentos de ambas, zarista y revolucionaria, navegaban en la sopa primordial del nuevo Estado, pero lo existente ahora era algo muy distinto: la primera Nación-Estado (Imperio-Estado/Multinación-Estado) de tipo socialista.

Y esta nación, como casi cada Nación-Estado, no tenía mucho espacio para las pluralidades o alternativas. El primer plan quinquenal podría haber parecido el sueño realizado de las posiciones vanguardistas, pero en realidad representaba su fin. En abril de 1930 se había formado la Brigada M1 (agrupación de tono constructivista integrada en el RAPP y de la que formaba parte entre otros el influyente teórico futurista Selvinskii). La Brigada estaba adscrita a la Estación Eléctrica de Moscú y alguno de sus componentes —el mismo Selvinskii— incluso trabajaba físicamente en dicha factoría. La unión de arte volun-

⁵⁹ Cometemos una generalización (grave pero intencionada): posiblemente estas descripciones puedan hacerse en los años 30 y 40 sólo referidas a la parte europea y quizás caucásica de la URSS.

tariamente proletario con la labor económica del propio proletariado quedaba así manifiesta. No obstante este acercamiento al proletariado, durante el subsiguiente proceso contra el “Partido Industrial”, su posición se vió mermada y, de hecho, en ese momento, el camino para el constructivismo o el vanguardismo, en su estado puro, estaba cerrado. En 1932 la famosa “Disposición sobre reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias”⁶⁰ sellaba la suerte de las organizaciones independientes y (años más tarde, y por motivos que obedecían a una lógica muy distinta) el terror estaliniano acabaría hasta con la misma existencia física de muchos de sus componentes.

4. *El paisaje revolucionario: año uno*

Hoy es el día primero de mayo de 1918, y damos un paseo por Petrogrado junto con Lunacharski. Escuchamos sus propias palabras:

“Muchas plazas y calles de la ciudad han sido embellecidas con mucho estilo, hecho que honra a los artistas organizadores.

Carteles.

Por supuesto, yo estaba completamente seguro de que los carteles iban a estar a la orilla del río. Claro que es fácil criticar a los Futuristas. De la esencia del cubismo y del futurismo habían quedado sólo limpias y potentes formas generales y colores claros, puesto que es tan necesario para la pintura a cielo abierto considerar la gigantesca visual sobre cientos de miles de personas.

¡Y con qué entusiasmo los jóvenes artistas se dieron a su trabajo!

Muchos, sin pensar en dormir, trabajaron 14-15 horas sobre enormes lienzos, y pintaron gigantescas campesinas y gigantescos obreros, escribiendo luego en claras letras: “No entregamos el Petrogrado Rojo” o “Todo el poder a los soviets”.

(...)

Voy luego hacia el Neva, y aquí, un verdadero cuento de hadas bolchevique.

Ya por el día, la flota, embellecida con miles de banderas, añadía al maravilloso Neva tal atavío, que el corazón, oprimido por todas las desdichas, no podía no latir jubiloso.

⁶⁰ Como es sabido, la disposición prohibía las asociaciones independientes y unificaba todas en una gran asociación por cada rama. Esto afectó desde la pintura a la arquitectura, pasando, evidentemente, por la propia literatura. El texto de la disposición puede verse, entre otros muchos sitios, en *Partinnoe stroitelsvo* 9, 1932.



Creo que todo el que viese este espectáculo —y lo vio medio Petrogrado—, estaría de acuerdo en que fue de inolvidable belleza y emocionante júbilo.

Por la tarde comenzó una maravillosa lucha de luz y oscuridad. Decenas de proyectores arrojaban columnas de colores y deslizaban blancas espadas al aire.

Sus brillantes rayos se posaban en palacios, fortalezas y barcos y puentes y arrebatan la noche a una y otra belleza de nuestra hermosa Roma del Norte. Se elevaban cohetes, llovían estrellas de muchos colores.

Fuentes y humaredas en extraño y pálido juego formaban un completo poema, una completa sinfonía de fuego y oscuridad en todas las tonalidades de color y producían a cualquiera que las viera, sensaciones de exultante grandeza.

Retumbaban las salvas desde la fortaleza de Pedro y Pablo⁶¹.

La manifestación del Primero de Mayo, por su parte, había transcurrido sin objetivo final. “Comenzó en Smolni, marchó a la Plaza del Palacio y de allí al campo de Marte”⁶².

Una parte importante de la celebración fue el concierto en honor de los Mártires de la Revolución de Octubre, llevado a cabo en la Capilla del Palacio de Invierno. Se interpretó el *Réquiem* de Mozart y el propio Lunacharski hizo unos comentarios generales acerca del *Réquiem* y acerca de Mozart, enlazándolo con una reflexión en torno a la muerte y la personalidad humana.

Contemplemos ahora a Lunacharski, un no tan viejo revolucionario —en este momento apenas sobrepasa los 40 años— que soñaba con añadir al histórico movimiento victorioso del marxismo la perduración eterna de la religión. Quizás se apoya en la barandilla de alguno de los muchos puentes de Petrogrado, para contemplar mejor algún efecto de

⁶¹ Anatoli LUNACHARSKI, *Vospominaniia i vpechatlieniia*, Moscú, Sovietskaia Rossia, 1968, pp. 208-209 y 211-212.

⁶² Richard STITES, “Festival and Revolution: The Role of Public Spectacle in Russia, 1917-18” en *Essays on Revolutionary Culture and Stalinism*, Columbus (Ohio), Slavica, 1990, p. 17.

luz, un dibujo en un panel que cuelga del muro de un palacio⁶³, el júbilo de la masa de una ciudad castigada por una larga guerra mundial, y que se siente ya en el inicio de una guerra civil. Este revolucionario, hace tan solo un par de años se encontraba en el exilio, quizá temiendo que no llegaría a ver nunca el final de su lucha, la victoria de sus ideas. Es una hipótesis no demasiado descabellada pensar que Lunacharski, en este día de mayo, pudo caer en la tentación de rememorar su carrera artística, teórica, revolucionaria (todo es uno en él) y comparar aquellos tiempos ya pasados con la promesa de futuro que representaban los cohetes, las masas en manifestación, los gigantescos dibujos en los muros. Es posible que sintiese Lunacharski ese sentimiento de “moldeador de naciones” que afirmaba Ortega y Gasset que debía poseer el intelectual que se encontrase ante una nación atrasada, virgen, plena de potencias sin desarrollar, dispuesta para *ser trabajada*. Y un constructor de Dios, del dios humano de la Revolución y la nueva sociedad, no podía menos que regocijarse ante la perspectiva del gigantesco país en pañales en el que la vieja Rusia se había, de pronto, transformado.

Fueron días de discursos para Lunacharski, como lo seguirían siendo durante largo tiempo. La construcción del nuevo paisaje revolucionario exigía su ración de palabras. El 22 de septiembre de ese mismo año, por ejemplo, Lunacharski pronunciaría su primer discurso ante un nuevo monumento, el de Radischev, junto al Palacio de Invierno. A él seguirían muchos otros discursos, muchos otros bustos y estatuas: Marx, Herzen, Dovroliubov, Shevchenko, Garibaldi, Lasalle...⁶⁴ Palabras e imágenes iban acomodándose en las calles del triste Petrogrado, como se iban añadiendo al poso de los siglos postpetrinos los nuevos signos del nuevo orden. Monumentos estáticos, palabras vivas, músicas, pero también la dinámica de los gigantescos espectáculos de masas aún por venir, representación callejera de esperanzas y

⁶³ Véase en Irina M. BIBIKOVA - N. I. LEVCHENKO (eds.), *Sovietskoie dekorativnoie iskusstvo. Materiali i dokumenti. 1917-1932. Agitacionnomasovoe iskusstvo. Oformlenie prasdnestv* Moscú, Iskustvo, 1984, 2 vols., en el tomo dedicado a ilustraciones y material gráfico, las fotografías correspondientes a este día, números 16-19

⁶⁴ LUNACHARSKI, *op. cit.*, p.361.

transformaciones⁶⁵. Las instalaciones de los artistas habían comenzado como simples decoraciones en estas fiestas: pendones, enseñas, paneles, dibujos, telones pintados, guiraldas, carteles. Con el tiempo, fueron tomando mayor tamaño, se profesionalizaron, se hicieron en tres dimensiones⁶⁶, saltaron a la vida con las representaciones de masas, se mezclaron con las tendencias carnavalescas populares, acabaron por institucionalizarse.

Como Lunacharski, los artistas de la vanguardia de los que ya hemos comentado sus ambiciones creadoras, pasearían también por Petrogrado en aquellas horas y celebrarían, con avidez de radicales transformaciones, las decoraciones callejeras que muchos quizá —Petrod Vodkin, por ejemplo— habían contribuido a realizar. La música en la calle (los testigos hablan a menudo de la omnipresencia en la revolución de las bandas de música, de la *Internacional*, de *Caisteis víctimas*, de la *Varsavianka* o la *Marsellesa de los trabajadores*⁶⁷) se comenzaba a mezclar, por vez primera, con la música más tradicionalmente “culto” de los acordes del *Requiem* de Mozart. Y sin embargo, no hay que buscar aquí prefiguración de la posterior obsesión clasicista del estalinismo, sino utilización de un instrumento in-

⁶⁵ Nos referimos, claro está a la serie de representaciones teatrales masivas —participaron miles de personas— que se ofrecieron en las calles de Petrogrado: *Himno al trabajo liberado* (1920) y *La toma del Palacio de Invierno* (1921). En referencia a uno de los principales diseñadores de dichas representaciones, Yuri Pavlovich Annenkov, puede consultarse el CATÁLOGO, *Die 20er Jahre in Osteuropa. Ausstellung*, Köln, 1975, p. 38.

⁶⁶ Según Bibikova “en los años 1921-1925, las decoraciones ciudadanas vieron un nuevo desarrollo: grandes construcciones tridimensionales”. I. M. BIBIKOVA, “Die Revolutionsfeiern” en V. TOLSTOJ (ed.), *Kunst und Kunsthandwerk in der Sowjetunion. 1917-1937*, Munich, Wilhem Heyne Verl., 1990, p. 47. Una de las primeras fue la de la Plaza del Teatro (más tarde Plaza de Sverlov) en Moscú el 1º de mayo de 1921: “Donbass, corazón de Rusia”. Fotografías en BIBIKOVA - LEVCHENKO, *op. cit.*, números 205-209.

⁶⁷ Hay una interesante serie de discos publicados por la compañía americana “Folkways Records” en los años setenta —y editados algunos en España— que recogen, con abundancia de notas, las canciones principales de la Historia de la Unión Soviética. El primer volumen es de utilidad para compartir, en alguna medida, los sentimientos que estas canciones despertaron en el Petrogrado inmediatamente posrevolucionario.

telectual y sensible poderoso para proporcionar un efecto concreto en los oyentes: temprano ejemplo de ingeniería social bolchevique.

Los artistas de la vanguardia, los políticos del Nuevo Arte, se frotaban las manos y se arremangaban las camisas para empezar la faena, el trabajo de *reconstrucción de la vida* que, casi fortuitamente, les habían ofrecido las transformaciones sociales y políticas del gigantesco imperio y había permitido la correlación de fuerzas de los nuevos gobernantes. Entre los que ellos, al menos de momento, constituían una parte, si bien quizá no la más significativa ni la que, en última instancia, poseía el más alto poder de decisión. Esto devino en una ambigua situación de los diversos elementos de la vanguardia⁶⁸. La *ambigüedad* se hizo especialmente patente entre sus intentos creadores —y la extraordinaria implantación y desarrollo por ejemplo del *Proletkult*⁶⁹ muestra hasta que punto éstos eran compartidos por una importante porción de la Rusia revolucionaria— y la más ortodoxa posición de Lenin⁷⁰, ampliamente sustentada también, más tarde, por su “mejor y más fiel discípulo”, Stalin. Evidentemente la situación enfrentada y multipolar de los grupos vanguardistas⁷¹ no ayudó a presentar un frente común que *quebrase la concepción rival de la nueva cultura*: la utilización del pasado “burgués” y sus logros, aunque barnizado de un enfoque “marxista”.

⁶⁸ Etiqueta en la que incluimos a Lunacharski, pese a su férrea militancia bolchevique y su papel en el Gobierno Revolucionario. Quizás como “castigo” por sus enfrentamientos con Lenin en el pasado y sus heterodoxas visiones del marxismo, el papel de Lunacharski fue siempre —hasta su muerte— un tanto ambiguo.

⁶⁹ Sobre *Proletkult* puede verse Peter GORSEN (ed.), *Proletkult. Vol.1. System einer proletarischen Kultur. Dokumentation*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Hotzboog, 1974 y Peter GORSEN, *Proletkult. Vol.2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917-1925. Dokumentation*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Fromann, Holzboog, 1975.

⁷⁰ Como muestra claramente el debate del *Proletkult*. Véase la carta de LENIN, *op. cit.*, pp. 270-271.

⁷¹ Los grupos vanguardistas estaban divididos, sí, pero coincidían en su *voluntad de reconstruir la vida partiendo de cero*.

En estas fiestas, sin embargo, tomaron parte tanto artistas “académicos” como “de izquierdas”⁷², y aún estaba lejos —o lo parecía— el momento en que se iban a decidir las características estéticas del nuevo paisaje postrevolucionario. En cualquier caso, un observador muy sensible podría haber ido barruntando ya por donde soplaba el viento. Porque, paseando a través del Petrogrado en fiestas, Lunacharski no podría escapar al hecho de que, desde hacía unos meses, la capital de la República Federativa Soviética Rusa era, como en los tiempos anteriores a Pedro el Grande, la vieja Moscú de las “cuarenta cuarentenas” de catedrales⁷³.

5. Moscú: escribiendo la ciudad

Lenin en Moscú, el “soñador del Kremlin”, como lo describiera H.G. Wells. En los primeros meses tras de la mudanza se crean los principales elementos de la imaginería del Nuevo Estado⁷⁴. El Escudo con la Hoz y el Martillo, símbolo evidente de la alianza obrero-campesina, la estrella roja —sin precedentes en la tradición socialista⁷⁵—, la adopción de la Internacional como himno del Estado, del pabellón rojo como bandera... Y, aunque a medias fortuito, y a medias consciente, la creación del mito de Lenin, el lazo de la solidaridad de los ciudadanos y los pueblos de la República, el modelo para los buenos comunistas y los buenos revolucionarios⁷⁶.

La posición de Lenin con respecto a la cultura era conservadora en cuanto a su forma, ya lo hemos comentado. Pero el propio Lenin comprendía el valor de la creación de símbolos. O, mejor dicho, de los valores simbólicos de los artefactos culturales y de los actos y accio-

⁷² BIBIKOVA, *op. cit.*, p. 29.

⁷³ Una broma del momento (citada por Timothy J. COLTON, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1995, p. 100) se refería a las “cuarenta cuarentenas” de burócratas.

⁷⁴ En relación al nacimiento de la simbología soviética, dentro de una sobresaliente revisión de los conceptos en torno a “símbolo”, “emblema”, “metáfora”, etc. puede verse Aleksei F. LOSEV, *Problema simbola i realisti-cheskoe iskusstvo*, Moscú, Iskusstvo, 1995, especialmente pp. 268-272.

⁷⁵ Según STITES, *Revolutionary Dreams...*, un posible recuerdo de la novela bolchevique de Bogdanov “La Estrella Roja”.

⁷⁶ TUMARKIN, *op. cit.*, 1983.

nes culturales. De ahí que pretendiese borrar de la cultura bolchevique cualquier similitud formal con la religión o el trascendentalismo —su lucha con el empiriocriticismo— o que, comprendiendo la necesidad de un sostén del Estado, de una ligazón de una sociedad sometida a tensiones centrífugas muy elevadas, decidiese conservar la cultura del pasado, aunque buena parte de ella apestase a burguesía⁷⁷ o monarquía o religión. En ese contexto debemos comprender la idea, al parecer inspirada en la obra de Tomaso di Campanella⁷⁸, de desarrollar un urgente plan de educación revolucionaria a través de la decoración de las ciudades con placas de piedra que contuvieran inscripciones de principios fundamentales de la teoría marxista, así como estatuas o bajorrelieves de figuras de la historia del socialismo, la revolución y la cultura⁷⁹. Unos meses más tarde —Lenin, impaciente, como de costumbre, había telegrafiado ya a Lunacharski⁸⁰ insistiendo en ello—, de una de las columnas del pórtico del teatro Bolshoi colgaba un telón con un lema de Chernichevski. En el edificio del Museo de Historia podían leerse palabras de Engels⁸¹. En la elección de los textos habían tomado parte tanto el Comisario de Educación como el propio Lenin. Sin embargo, una queja: en esa época de vanguardismo, la elaboración del soporte —los elementos “decorativos” de las letras— habían primado sobre el contenido: algunos de los mensajes resultaban casi ilegibles.

La materialización legislativa de este deseo de propaganda callejera, de educación de las masas, se encuentra en el famoso Decreto que instaba a erigir monumentos provisionales a los héroes revolucio-

⁷⁷ Aunque no olvidemos que este tradicionalismo suyo es incluso anterior a la revolución: así su sinceramente brutal valoración de Tolstoi.

⁷⁸ El cual al parecer había leído a sugerencia de Gorki, STITES, *Revolutionary Dreams...*, p. 88. No olvidemos tampoco que Lunacharski, algo después, en 1920, escribió parte de un drama titulado “Foma Kampanella” y basado en “La ciudad del Sol”, la conocida utopía del autor italiano (véase LUNACHARSKI, *op. cit.*, p. 364).

⁷⁹ Para la conversación entre Lenin y Lunacharski acerca de esto, LUNACHARSKI, *op. cit.*, p. 198. Parece ser que dicha conversación se llevó a cabo entre el 15 de marzo y el 8 de abril de 1918.

⁸⁰ LENIN, *op. cit.*, pp. 238-239.

⁸¹ LUNACHARSKI, *op. cit.*, p. 361.

narios⁸², y que causó elevada polémica: lentamente desarrollado, criticadas las realizaciones finales por su general falta de calidad artística, finalmente desaparecidas éstas a causa de la endeblez de los materiales... Sin embargo, la intención real de esta propuesta quedaba de manifiesto con el propio enunciado del Decreto, el cual versaba “sobre la retirada de monumentos dedicados a la memoria de los zares, sus lacayos y la elaboración de proyectos de monumentos de la Revolución Socialista Rusa”.

La sustitución de la realidad zarista debía, pues, llevarse a cabo hasta (o mejor dicho, preferentemente) en el terreno simbólico. Ocupar la calle, facultad de los movimientos revolucionarios desde la Revolución Francesa, el signo repetido de las manifestaciones, concentraciones, piquetes, barricadas y demás ocupaciones *temporales* de la calle a cargo del movimiento obrero, debía convertirse ahora en una ocupación *permanente*, habida cuenta de que el movimiento obrero se había apropiado del mismo Estado, y la calle era pues, no sólo el espacio privilegiado de la revuelta y la lucha de clases, sino la propiedad adquirida por el proletariado tras haberse la expropiado al Capital.

De esta conciencia surge un ansia lógica de *escribir* el espacio físico y asentar en él los símbolos del nuevo poder. Escribe Maiakovski en su “Decreto n° 1 sobre la democratización de las artes” lo siguiente: “Las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas”. Y también: “que se escriba la libre palabra de la personalidad creadora en las esquinas de los edificios, en las vallas, en los tejados, en las calles de nuestras ciudades y pueblos, en el capó de los automóviles, en toda clase de carruajes, en los tranvías, en los vestidos de todos los ciudadanos. Que las calles se conviertan en un triunfo del arte para todos”. ¿Significa esto, significan los rituales festivos y callejeros, que hemos ya descrito en Petrogrado, que este deseo de insertar en el espacio físico arquitecturas, siquiera precarias, que poseyesen valor simbólico elevado, es una *deuda* evidente del sistema soviético con las *vanguardias*? Está claro que la animadversión general de las vanguardias hacia las artes “museables” tradicionales (cerradas, elitistas) era terreno abonado para saltar a la calle, y ocuparla y llenarla con sus formas y colores. Los manifiestos, las extravagancias, el deseo de

⁸² Decreto de 14 de Abril de 1918.

sorprender al burgués, desconcertándolo, ¿no son ejemplos claros de su voluntad de *instituir la vida misma en arte*, y convertir el arte en *medio de una vida distinta, otra, nueva*? La afición de las vanguardias, a su vez, por las culturas populares⁸³, los medios de comunicación de masas —el cine—, la reproducción múltiple de la obra de arte⁸⁴, ¿qué es todo esto sino la expresión de su deseo de ligarse con “el pueblo” —sujeto intelectualmente santificado en los años 20 a 30, quizás por vez primera sin auxilio de la muleta de la religión? “Los vanguardistas” —cualquiera sea el contenido que le demos a esta expresión—, que fueron pocos y escogidos, y conscientes de ello, demostraron un claro y expreso afán de “ir al pueblo”⁸⁵. Este deseo debía pues desarrollarse en el medio ambiente natural de las masas, la calle —puesto que la masa en su casa no es masa, sino pluralidad de individuos—. De ahí la necesidad ética, estética y, hasta filosófica, de muchos vanguardistas de lanzar sus creaciones a la calle.

Aunque ésto sólo constituye una parte de la historia.

Lenin, vanguardia del proletariado, antivanguardia en el terreno estético, firma en su despacho del Kremlin los decretos del poder soviético. A Moscú, centro espiritual⁸⁶ de la Rusia más antigua y tradi-

⁸³ Milititsa G. NEKLIUDOVA, *Traditsia i novatorsvo v russkoi isskustvie*, Moscú, Isskustva, 1991.

⁸⁴ Cómo no recordar a Walter Benjamin.

⁸⁵ La deuda de las vanguardias con el pasado revolucionario ruso se puede rastrear en las páginas de dos excelentes y clásicos recuentos de la “tradición rusa”: Tibor SZAMUELY, *The Russian Tradition*, Londres, Secker & Warburg, 1974 y James H. BILLINGTON, *The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture*, Londres, Weidenfeld, 1966.

⁸⁶ Karl SCHLÖGEL, *Moskau, offene Stadt. Eine europäische Metropole*, Hamburgo, RoRoRo, 1992, pp. 244-245 ha escrito: “se entiende que toda organización de importancia en la Unión Soviética tiene aquí [Moscú] su sede: no sólo el Partido, el gobierno, los sindicatos, la liga juvenil, los tribunales, ministerios, sino también los archivos, todas las organizaciones sociales e internacionales, academias de ciencias, institutos, laboratorios, centros de investigación, editoriales, periódicos, organizaciones deportivas, cultura, teatro, cine y naturalmente las direcciones de los Trust del Estado, de los conglomerados industriales y de las empresas. Y sin olvidar lo militar”. Ésto, que se refiere al Moscú del final del sistema soviético, nos muestra el resultado de una tendencia que, en realidad, vista desde 1917, no era tan

cional, ha regresado la capitalidad, paradójicamente de manos de revolucionarios⁸⁷. El 26 de febrero de 1918 el *Sovnarkom* había tomado la decisión —en ese momento sólo temporal— de llevar el gobierno a Moscú⁸⁸. El Cuarto Congreso Panruso de Soviets aprobó la medida, también como algo temporal. Sin embargo la decisión no fue ya nunca revisada. Esto supuso que, como Zinoviev apuntó en *Izvestia*, “por un extraño giro del destino nosotros estamos realizando el sueño de los eslavófilos de devolver la capitalidad a Moscú”⁸⁹. El Kremlin, centro de ese centro espiritual que Moscú constituye, posee ahora la capitalidad de un vasto Estado sometido a enormes presiones. Y en el centro del centro de ese centro se halla la cabeza, ya casi totalmente calva, de un hombre que comienza a convertirse en leyenda pero que, en cualquier caso, es ya un símbolo: Lenin⁹⁰.

Lenin, bajando desde su despacho a trabajar con los obreros en un “sábado comunista” que se haría famoso y sería relatado de mil formas distintas⁹¹.

natural como parece *a posteriori*: la centralización férrea o la pretensión de ella.

⁸⁷ LISSITZKY, *op. cit.*, 1970, p. 8 nos muestra como el camino estaba ya preparado, cuando escribe que “las nuevas tendencias artísticas hallaron inicialmente su campo de desarrollo, no en la aristocrático-burocrática Petersburgo sino en la burguesa Moscú de grandes comerciantes”.

⁸⁸ Una revisión de la arquitectura moscovita hasta el primer estalinismo en Selim CHAN-MAGOMEDOW, “Moskauer Architektur von der Avantgarde bis zum stalinistischen Empire” en CATÁLOGO, *Berlin-Moskau/Moskva-Berlin. 1900-1950*, Munich-Nueva York, Prestel, 1995, pp. 205-209.

⁸⁹ *Izvestia* 17-3-1918, citado por COLTON, *op. cit.*, 1995, p. 97.

⁹⁰ KAVTARADSE, *op. cit.*, pp. 147-148, ofrece una visión parecida de Moscú referida a la época estaliniana, que nos recuerda una idea famosa, la de que Stalin velaba en el Kremlin día y noche. Una divertida referencia folklórica a esta leyenda en Sergei GLAGOL, *Piesni gortsev Kavkasa o Lenine i Staline*, Piatigorsk, Sevkakiz, 1936, pp. 80-82. Se trata de un cuento popular de Kavardino-Balkaria. Además, puede verse un cartel con el mismo tema realizado por Govorkov en 1940 en CATÁLOGO, *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945*, Londres/Berlín/Barcelona, Oktogon, 1996, p. 243.

⁹¹ Nada podía sorprender más a la mentalidad tradicional rusa, y ser a la vez más tradicional, que el hecho del supremo gobernante trabajando codo a codo con sus súbditos: la mitología del “padrecito zar” puesta al día.

Lenin, al que los campesinos del Caúcaso comienzan a cantarle baladas épicas.

Lenin, cuya supervivencia al atentado del año 1919 es tratada en la prensa como “milagrosa”.

Lenin, cuya silueta comienza a verse ya pintada, esculpida, grabada, por todos lados, junto a los (en un primer momento) anónimos obreros y campesinos.

El símbolo concreto de Lenin comienza a sustituir —o al menos a alternar— al símbolo anónimo de la adscripción de clase. Lenin allá en Moscú: un hombre, una *persona* —en el sentido etimológico—, la representación antropomórfica de un concepto. Lenin comienza a ser al Estado soviético lo que Afrodita al concepto de Amor, lo que Zeus al de Poder o Poseidón al mar.

Y este símbolo está a su vez escrito en un espacio físico real y concreto, el del Kremlin, arquitectura tradicional, masiva, de sabor autocrático, medieval. Se supera así, conscientemente o no, la utopía de Pedro: *la ciudad surgida de la nada en el pantano gracias a la voluntad del poder*. Esta utopía modernizadora, en la visión de Lenin, desembocó en la autocracia rusa, la degenerada corte de los Romanov y el mismo capitalismo ruso. Al superar esta utopía se quiere *enlazar con otra anterior*, con la Rusia moscovita y medieval: esclavófilos y populistas, una vez aherrojados en los infiernos sus intentos reales de alcanzar el poder, son *rescatados* por la puerta de atrás como sustento de la intención leninista —puesta de manifiesto en infinidad de ocasiones— de no comenzar de cero, de aprovechar los materiales del podrido mundo capitalista para construir el mundo nuevo.

El soñador del Kremlin quería con urgencia, con impaciencia, dejar escritas las líneas maestras de ese nuevo mundo. La tradición revolucionaria, de innegable origen ilustrado, de la educación del pueblo, le impelía a buscar medios amplios para mostrar a las masas esas líneas maestras. La afición y la experimentación de las vanguardias en las calles le ofrecieron esos medios, aunque, por temperamento, Lenin hubiese preferido mayor contención, mayor tradicionalismo. Cuando las vanguardias comenzaron a perder los resortes del poder cultural y



se dio un vuelco hacia formas presuntamente más “tradicionales”⁹², el camino estaba abonado de sobra: *escribir la ciudad* era algo habitual ya no sólo para los artistas, también para activistas del partido y ciudadanos corrientes: la abundancia de carteles, pancartas, telones pintados, periódicos murales o figuras carnavalescas se alternaría, y mezclaría, con la iconografía pétreo esculpida en los muros de los nuevos edificios estalinistas. Existía pues el medio. Faltaba encontrar, entre la pluralidad y la ambigüedad estética de la primera década revolucionaria, el *alfabeto adecuado* con el que escribir el espacio urbano. Pero haría falta una nueva revolución para ello: la revolución de los planes quinquenales.

⁹² Aunque en buena medida, repetimos, consecuencia de la lucha vanguardista por acercarse a los sentimientos de las masas.