

HISTORIA Y ARTES

ARTE Y REVOLUCION OBRERA EN EL SIGLO XX

Ana María ALONSO GUTIERREZ

RESUMEN

Se analiza, por una parte, cómo y en qué medida el movimiento revolucionario ruso de octubre de 1.917 influyó en el arte que se desarrolló en el país hasta comienzos de la segunda guerra mundial y, por otra, se trata de puntualizar cómo la citada revolución interrumpió la tradición histórica de que cada clase dominante (en este caso el proletariado surgido de la revolución) creaba un arte propio.

Se entró en ambas consideraciones teniendo en cuenta, fundamentalmente, los escritos de Trotski que, si bien reflejan una acertada visión de futuro al abogar por la defensa de la libertad en la creación artística, ya que el intervencionismo del partido, sobre todo en la etapa stalinista, convirtió el arte en algo que casi no merece la consideración de tal por su total ausencia de creatividad, hecho que posteriormente es criticado por él con dureza, llegan a caer en la utopía cuando, al tratar de justificar su tesis de que nunca podrá existir un arte de la revolución (distingue entre arte revolucionario, arte de la revolución y arte socialista) porque, durante la dictadura, el proletariado no tendrá preparación ni tiempo para ocuparse de realizar creaciones artísticas, añade, y he aquí la utopía, que, cuando la dictadura desaparezca, dando paso a la sociedad socialista (libre, sin clases), el arte que nazca será un arte de la humanidad, sin carácter de clase: "el proletariado ha conquistado el poder precisamente para acabar para siempre con la cultura de clase". En este momento en que la "perestroika" parece tener la intención de poner punto final a la dictadura del proletariado no se vislumbra la aparición del tipo de sociedad y de arte que Trotski imaginaba.

Palabras clave: Arte, Historia del Arte, Marxismo.
UNESCO: 55.06.02

ABSTRACT

This paper analyses on the one hand the way the Russian revolution on October 1917 had an influence on the arte which had been developing in the Sovietic Union until the Second World War and on the other why the revolution broke the historic tradition according to which, every dominant class -in this case the proletariat born from revolution- made its own art.

In both cases it was taken into account, fundamentally, the Trotski's papers. These ones reflect a proper view of the future, when they advocate liberty in the artistic creation, because the party's interventionism, specially in the Stalinist stage, changed the art in something that nearly did not deserve to be called art on the basis

that its creativity was totally absent; this event was hardly censured by Trotsky. Furthermore he falls in the utopia when he tries to justify his thesis on the incapability a existence of a revolution's art -he discerns between a revolutionary art, a revolution's art and a socialist art-because during the dictatorship the proletariat did not have neither education nor time to make artistic creations and he says - and have neither education nor time to make artistic creations and he says -and this is the utopia - that when the dictatorship had finished to transform itself into a socialist society without classes, the art to be born would be the art of the humanity: "the proletariat has won the authority just to end for ever with the culture of class". In this moment, when the "perestroika" seems to have the intention of setting the full stop to the proletariat's dictatorship, the type of society and art that was imagined by Trotsky has not appeared yet.

Keywords: Art, Arts History, Marxism
UNESCO: 55.06.02

El movimiento revolucionario bolchevique, que en la noche del 25 al 26 de Octubre de 1.917 consigue tomar el Palacio de Invierno, donde el gobierno ruso estaba completamente aislado, supuso no solamente la caída de Kerensky sino también la de "todo el régimen social basado en la propiedad burguesa" (1).

Este régimen social había creado su propia cultura y, por consiguiente, su propio arte, un arte burgués, respondiendo al hecho de que cada clase dominante tiende a la creación de un arte y una cultura propios. La historia nos habla de la existencia de las culturas esclavistas de Oriente, de la cultura feudal del Medievo europeo y de la cultura burguesa que dominaba el mundo en el momento en que comienza la revolución rusa de 1.917.

Durante los primeros años del siglo XX, los planteamientos artísticos de las vanguardias nacidas en Italia, Francia y Alemania habían penetrado rápidamente en Rusia, atestiguando la ruptura del arte con el pasado. Con gran premura, este país se colocó a la cabeza de la vanguardia europea. Los primeros movimientos vanguardistas que se bosquejaban, se desarrollaron en el campo de las artes figurativas, e incluso produjeron las primeras muestras de arte abstracto, especialmente con Malevitch, abriendo el arte a nuevos horizontes. En lo relativo a la arquitectura, tenemos que esperar hasta 1.920 aproximadamente para que aparezcan amplios programas de construcción. Las razones de este hecho obedecen a las dificultades económicas y políticas de las dos primeras décadas del siglo.

Todas las corrientes vanguardistas europeas surgían del inconformismo de los artistas con la situación socio-política que les tocaba vivir. De todas estas vanguardias, la que se desarrolló en Rusia con el Rayismo, el Suprematismo y el Constructivismo fue la única que se vio envuelta en un proceso revolucionario.

Durante la primera década del siglo, la pintura rusa, que desde el siglo XVIII seguía de cerca los logros de la pintura europea occidental, tras la revuelta de los intelectuales, acaecida en el primer decenio del siglo contra el régimen zarista, empezó a redescubrir sus propios valores, y los grandes artistas rusos como Kandinsky, Malevitch y Chagall realizan obras vanguardistas a las que podíamos poner el calificativo

de "populistas", en el sentido de que arrancan de las características estilísticas de los iconos del arte eslavo.

En la primera mitad del segundo decenio del siglo, surgen los movimientos organizados. En 1.913 aparece el Rayismo, cuyo manifiesto viene a ser una síntesis de Cubismo, Futurismo y Orfismo, y sus principales representantes, Larionov y Gonciarova. La pintura de Larionov se caracteriza por un espacio ausente de objetos, pero lleno de movimiento y de luz mediante rayos que se cortan y se descomponen en haces de colores del espectro luminoso. En la pintura de la Gonciarova, sobresale el dinamismo de la velocidad. A partir de 1915 surge el Suprematismo de Malevitch y el Constructivismo de Tatlin. El primero se caracteriza por la búsqueda de la armonía entre las formas geométricas simples de colores planos sobre fondo blanco. Malevitch es fundamentalmente un teórico; más que preocuparse de la exaltación de los ideales revolucionarios, considera primordial la formación cultural de los jóvenes que construirían el socialismo, ya que defiende la idea de que la educación estética debe formar parte de la cultura proletaria. El Constructivismo de Tatlin tuvo un origen curioso: tras una visita que le hizo a Picasso para pedirle ser su aprendiz, sin conseguirlo, volvió a Moscú, donde recordó unos collages anticonvencionales y unos relieves que Picasso había realizado con cartón, hilo y otros materiales sobrantes. Basándose en aquel recuerdo hizo algunas de las obras más revolucionarias del arte moderno; eran construcciones no figurativas realizadas con materiales de deshecho, y constituyeron las primeras obras constructivistas de las artes plásticas.

Retomando lo que decíamos al principio, acerca de que cada régimen tiende a crear un arte y una cultura propias, debemos preguntarnos, ¿cuál es la base social a la que pertenecen estos artistas de vanguardia que desarrollan su actividad en un período de inestabilidad que precede a la revolución de octubre?. En 1.905 tuvo lugar en Rusia un período de revueltas. La causa es doble: por una parte, el permanente estado de opresión y miseria del pueblo ruso, a pesar de que las inversiones de capital extranjero habían permitido el inicio de la industrialización del país, aprovechando sus enormes recursos naturales; por otra, la guerra entre Rusia y el Japón por el dominio de Manchuria, en la cual el ejército ruso sufrió inesperadas derrotas. El motivo de dichas revueltas fue la matanza del "Domingo rojo", cuando la guardia del zar disparó contra la manifestación pacífica y multitudinaria en que había derivado la huelga de la fábrica de Putilov, en San Petersburgo (enero de 1905), ocasionando numerosas víctimas. Terminado este período y hasta el comienzo de la revolución de Octubre de 1917, la "intelligentsia" rusa, que según los idealistas era quien dirigía el progreso y a quien se debía la cultura burguesa del país, se estaba formando en un ambiente de reconciliación social entre el zar, la nobleza y la burguesía. ¿Hay alguna relación entre esta "intelligentsia" y los artistas de la vanguardia? El arte vanguardista de los primeros años del siglo, a cuyos artistas Troski se refiere con la denominación de futuristas, surgió como una variante del arte burgués, en una sociedad que rechazaba el anacronismo del régimen zarista y caminaba hacia los planteamientos que desembocaron en la revolución de febrero de 1.917. La importancia de este movimiento artístico estriba en que supo conectar con los acontecimientos

socio políticos del momento, siendo expresión de los mismo, y no limitó su preocupación a la estricta forma artística. El artista es miembro de la bohemia burguesa, que es tanto como decir que procede del ala izquierda de la "intelligentsia".

La revolución de octubre creó un contexto propicio para que los artistas pudieran desarrollar su arte vanguardista, en el sentido de que era necesario un arte revolucionario acorde con la revolución política y social. Significó una oportunidad para poder expresarse con libertad, romper los lazos que los unían a las normas, y caminar hacia la liberación de la creación artística. Incluso fue considerada por ellos como su propio triunfo. Cualquier clase dominante que se plantee la creación de una cultura propia, debe pasar por un período de aprendizaje. Un ejemplo claro es el caso de la burguesía francesa que, incluso antes de llegar al poder, ya movía los hilos de la cultura, porque su período de aprendizaje necesario lo había realizado bajo el feudalismo. Sin embargo, el proletariado ruso no había tenido ocasión, porque tampoco tenía medios, para apoderarse de los principios fundamentales de la cultura burguesa antes de tomar el poder. Ese período de aprendizaje, que no es una etapa creadora, consiste en apropiarse de los elementos básicos de la cultura existente y, poco a poco, ir transformándola con sus propios recursos, hasta convertirla en un ente diferente, en mayor o menor medida, de la cultura que tomaron como base. Así, la arquitectura románica no surgió de repente, como fruto, pongamos por caso, de un entusiasmo religioso; sino que surge aprovechando toda la experiencia arquitectónica y escultórica de los pueblos desde el comienzo de la humanidad "La creación artística consiste siempre en un trastocamiento complejo de las formas antiguas bajo la influencia de estímulos nuevos" (2).

¿Fueron, pues, los artistas de vanguardia (burgueses) los creadores del arte revolucionario, o lo fue el proletariado, en tanto que era la clase dirigente? (3). No podemos negar la existencia de un arte revolucionario ni la impronta dejada en él por la revolución. Sin embargo, ese arte no es producto exclusivo de la clase proletaria. "No es cierto que el arte revolucionario pueda ser creado sólo por los obreros" (4). A este respecto, las obras artísticas que mejor reflejaron el espíritu de la revolución francesa fueron las realizadas por artistas extranjeros, debido a que la burguesía francesa, que en ese momento era el motor de la cultura, empleaba su energía en la consolidación del proceso revolucionario, y no en la creación artística. El proletariado, ausente de cultura artística, aún tiene mayor justificación para encauzar la mayor parte de su potencial energético hacia la lucha revolucionaria. Serán los intelectuales (artistas) los que ejerzan en Rusia el papel que los artistas extranjeros desempeñaron en Francia durante la revolución burguesa de 1789. "Los intelectuales, aparte de las demás ventajas que les proporcionaba su cualificación, tienen el odioso privilegio de mantener una postura política pasiva, matizada por un grado mayor o menor de hostilidad o simpatía hacia la revolución de octubre. No es sorprendente, pues, que ellos puedan producir, y produzcan, mejores reproducciones artísticas de la revolución -aunque un poco deformadas- que el proletariado, ocupado en hacer la revolución" (5). Los artistas, procedentes, como ya se dijo, del ala izquierda de la "intelligentsia", que había

sido la promotora del arte antes de la revolución, buscaron el apoyo del proletariado, o al menos, de las capas sociales surgidas en torno a él, con el propósito de conseguir que la cultura artística continuase su ritmo evolutivo. Por su parte, el proletariado, como clase dirigente, aspira a tener un lugar en el mundo del arte, contacta con él y sienta las bases para el desarrollo y expansión de la actividad artística.

Entre 1917 y 1920, la vanguardia artística, sostenida oficialmente por Lunacharsky, Comisario de Instrucción del gobierno de Lenin, tuvo la oportunidad de desarrollar sus ideas sobre el arte y de diseñar proyectos para expresarlas. Sin embargo, esta época de florecimiento artístico tuvo una brevísima duración, hasta el punto de que en 1921, como consecuencia de unas declaraciones de Lunacharsky contra la vanguardia, Kandinsky, Chagall, Pevsner y Gabo, que ya tenían un prestigio en Europa y que se habían repatriado con motivo de la guerra civil rusa, volvieron a emigrar; Gabo, que fue el último en partir, lo hizo en 1923.

¿A qué fue debido este cambio en la política bolchevique? Fundamentalmente radica en una distinta interpretación del término "revolucionario" por parte de artistas y bolcheviques. Los artistas eran revolucionarios en la medida en que defendían los derechos de la persona a comunicar a los demás sus propias revelaciones, y los bolcheviques, en cuanto que defendían los derechos de la colectividad.

¿Qué implicaban estas distintas concepciones para el partido bolchevique? Cualquier clase dirigente conoce el peligro que engendra toda iniciativa, y la rusa no ignoraba el que pudiera ocasionarle la vanguardia, que desarrollaba un arte no conformista, muy acorde con las obras insurreccionales que reclama el comienzo del período revolucionario, pero que, una vez establecido el orden, ya no puede permitir más que obras conformistas, que respondan a la necesidad de mantener los principios de la revolución y el orden establecido. Por otro lado, la defensa de los derechos de la colectividad, ejercida por los bolcheviques, reclamaba un arte puesto al servicio del proletariado y que sirviera para ensalzarlo. Esa misión del arte no podía cumplirse más que utilizando un lenguaje accesible para todos, y ese lenguaje no es otro que el del realismo (en este momento conlleva figuración y utilidad). No en vano Trotski critica el proyecto de Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920), porque no le encontraba sentido ni utilidad a la estructura de metal y madera que sostiene el cilindro y la pirámide de cristal. Refiriéndose a ella dice Trotski: "porque no sirven más que para eso" (6). En cuanto a la necesidad de la figuración se da una contradicción en el planteamiento del partido bolchevique, en tanto que solo la considera necesaria cuando la revolución ya había superado la etapa bélica y los revolucionarios habían alcanzado el poder. Entendemos que la figuración no es patrimonio del arte en los momentos de paz; valga el ejemplo de la persistencia de la figuración en obras insurreccionales, con marcado carácter subversivo, posteriores a la revolución rusa; pongamos por caso los carteles conmemorativos de la revolución de octubre de 1934 en Asturias realizados durante la guerra civil española (1936-1939), que pretenden concienciar al mundo civilizado e inducirlo a que juzgue y tome postura. Podemos preguntarnos ¿por qué solo la consideraron necesaria en los momentos de paz? ¿no

será que en teórica defensa de los derechos de la colectividad a disfrutar de un arte que utilice un lenguaje claramente inteligible, se pretendía utilizarla como elemento de propaganda de la clase dirigente?

Por lo que se refiere a las artes plásticas, el partido lanza una serie de consignas: debe prestarse más atención al contenido que a la forma, la realidad debe ser fielmente representada, la pintura pondrá de manifiesto la alegría y bienestar de la sociedad así como el dinamismo del nuevo régimen, los temas versarán sobre escenas cotidianas de la vida del campo y de la fábrica o ilustrarán la revolución o el período revolucionario; también tiene cabida el retrato. Se pone, pues, de manifiesto, un cierto control artístico por parte del partido. A este respecto, Trotski propone mucha cautela a la hora de intervenir en el campo artístico, pues, si bien entiende que el partido no debe abandonar el arte a su libre albedrío, no olvida que es necesaria la libertad del artista para realizar sus propias creaciones. "El arte debe abrirse su propio camino. (...) El arte no es una materia en la que el partido deba dar órdenes. Puede protegerlo y estimularlo, pero solo indirectamente puede dirigirlo, (...). Tampoco en el terreno artístico puede el partido seguir el principio liberal de *laissez faire, laissez passer*, ni siquiera por un día. El problema se encuentra en saber en qué momento hay que intervenir y dentro de qué límites" (7).

En 1922, se crea la A.K.R.R. (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria) por P. Rodiónov. Los componentes del grupo visitan las fábricas para captar la atmósfera que van a plasmar en su lienzos, y realizan una exposición que va acompañada de una declaración de principios, en la que expresan que la representación plástica debe ser reflejo de la realidad. Esta declaración significó la aparición del realismo socialista en las artes plásticas.

La arquitectura gozó de mayor libertad creativa. Ya nos hemos referido al hecho de que hasta 1929 no aparecieron los grandes programas de construcción. En ese año Naun Gabo y Antonio Pevner lanzan un manifiesto sobre la arquitectura que rápidamente fue secundado por Malevitch, Tatlin y El-Lissitzky. En él planteaban la necesidad de construcciones en las que se integren la arquitectura, la escultura y la pintura, y la utilización de materiales como el metal, el cristal y los plásticos. La nueva arquitectura tiende a soluciones que, desde el punto de vista formal, son dinámicas, emotivas, relacionadas con las tendencias más vanguardistas de la arquitectura occidental, y desde el punto de vista constructivo se fundamentan en las posibilidades de las técnicas modernas.

En un principio solamente se hacen proyectos, no hay dinero para más. Estos proyectos se realizan con el deseo de encontrar soluciones válidas, conformes con las nuevas tendencias y con las previsiones de uso. El deseo del partido de crear un mundo nuevo, daba pie a que los programas de los concursos abogasen por construcciones gigantescas, lo cual propiciaba que la imaginación del artista se desbordase en su ejecución y, por lo tanto, con frecuencia, resultaban utópicos. Su proliferación es una consecuencia de la atracción que ejercía la arquitectura de vanguardia, de la abundancia de concursos que el gobierno ruso convocaba con el deseo de realizar una ar-

arquitectura moderna y socialista, y de lo novedosos que eran los temas de los concursos: bibliotecas, centros de enseñanza, fábricas, pabellones de exposiciones, palacios de trabajo, centro de reunión para los obreros, etc.

El primero de los proyectos, y por tanto punto de arranque de la arquitectura de vanguardia rusa, fue el realizado por Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional (1919-1920). Es una obra que encaja perfectamente dentro de la corriente Constructivista, pues en ella trata de aunar arquitectura, escultura y pintura de forma indistinta y utiliza como materiales hierro, madera y cristal.

El-Lissitzky dió un gran impulso al movimiento Constructivista, organizando lo que se llamó "internacional del Constructivismo". Igual que todos los arquitectos del grupo Asnova, consideraba que toda obra arquitectónica debería responder a tres premisas básica: geometrismo, movimiento y audacia de formas. También se preocupó de los problemas urbanísticos, y proyecta una cadena de rascacielos, contruidos a la manera de puentes colgantes, que rodearían el centro de Moscú. Ello permitiría el tránsito sin dificultad, al mismo tiempo que ubicaba a un gran número de familias. Este proyecto lo concibió alentado por el plan "Novaia Moskvá" que en 1923 hizo público Schussev para la remodelación de la ciudad de Moscú.

Al mismo tiempo que El-Lissitsky se ocupa de problemas urbanísticos, Malevitch proyecta las "casas del futuro", de construcción completamente geométrica. Y los hermanos Vesnin, también componentes de dicho grupo, en 1924 realizan un Proyecto para las Oficinas de Pravda, consistente en una torre cuadrada muy alta y estrecha, conforme a las premisas constructivistas.

¿El arte de la vanguardia rusa debemos considerarlo como el arte de la revolución? (8). La bohemia burguesa no podía tener los recursos necesarios para materializar el arte de la revolución, el generado por el espíritu revolucionario-proletario. Los artistas no captaban la revolución en su verdadero sentido, porque su ideología no era la comunista. Eran "compañeros de viaje" de la revolución más que artistas de la revolución. Dice Trotski al respecto "entre el arte burgués que agoniza en repeticiones o silencios y el arte nuevo, aún no nacido, se está creando un arte de transición que está relacionado más o menos constitutivamente con la revolución, y que sin embargo no es el arte de la revolución" (9).

El proletariado, como clase dirigente de la Rusia posterior a la revolución, ¿será quien desempeñe respecto al arte el mismo papel que las clases en el poder ejercieron en las distintas culturas de la historia? es decir ¿el proletariado revolucionario creó un arte propio? a este respecto recogemos dos citas de Trotski que dan la respuesta al interrogante "¿Tendrá el proletariado tiempo suficiente para crear una cultura "proletaria"? (...). Es lícito dudarlo" (10). "Durante el periodo de dictadura no cabe pensar seriamente en crear una nueva cultura (...). Por el contrario, cuando la mano de hierro de la dictadura desaparezca, comenzará una época de creación cultural sin precedente en la historia, pero sin carácter de clase. De donde hay que concluir la consecuencia general de que no solo no hay una cultura proletaria sino que nunca la habrá y que en realidad no hay motivos para sentirlo. El proletariado ha conquistado el

poder precisamente para acabar para siempre con la cultura de clase y para abrir paso a una cultura humana" (11).

Trotsky se plantea con seriedad la posibilidad de que exista una cultura y arte proletarios, y formula todas aquellas objeciones que considera que se le pueden hacer a sus afirmaciones. En este sentido, si, como acabamos de decir, considera que el proletariado ocupado en la conquista del poder no tiene tiempo de crear una cultura proletaria, y si, por otra parte, el arte que se creó en torno a las distintas culturas que se fueron sucediendo en el transcurso de la historia precisó cada vez menos tiempo para su creación: milenios para que se creara el arte de las sociedades esclavistas y solamente siglos para la creación del arte burgués, Trotsky contempla que se puede aducir que son suficientes unas décadas para la creación del arte proletario. Esta objeción a primera vista parece correcta dado que, si bien el tiempo histórico es continuo, el cambio social es discontinuo, es decir, los ritmos de cambio social son distintos. Sin embargo, no lo es, porque aunque llegara el momento en que el ritmo de avance sea vertiginoso y nos veamos inmersos en una sociedad de auténtico y absoluto bienestar, esa sociedad será la que llegará después del periodo de transición que constituye la dictadura del proletariado. Solo cuando la dictadura desaparezca y de paso a esa sociedad libre a la que anteriormente nos referíamos como sociedad del bienestar, y que Trotsky llama sociedad socialista, comenzará el momento de creación artística y cultural. Pero el arte nacido en esa sociedad ya no tendrá carácter de clase, porque si el proletariado se lanzó a la conquista del poder ha sido precisamente, según la ideología trotskista, para acabar con las clases, creando una cultura de la humanidad.

Ante este planteamiento y dada la situación actual del pueblo ruso, en que la dictadura del proletariado tiende a desaparecer con la denominada "perestroika", parece haber llegado la hora de hacer balance.

En 1924 murió Lenin. Tras una lucha ideológica dentro del partido entre las dos personalidades más importantes: Stalin y Trotsky, el primero supo imponer su teoría, y desde 1927 dirigió la organización del estado socialista. Stalin eliminó con mano dura cualquier tendencia desviacionista dentro del partido. En el terreno artístico, si desde 1920 hasta 1930 aproximadamente se intenta buscar un arte nuevo y se permitieron las manifestaciones artísticas que esa búsqueda requería, con un cierto control oficial, a partir de esa fecha entramos en una etapa en que el arte está totalmente sometido a las normas del partido. La política artística staliniana tiende a conseguir un total sometimiento del arte a la ideología del partido; obteniendo como resultado lo que llama "Realismo socialista", cuya expresión entra en contradicción con la realidad que define. Esta etapa se caracteriza por un dirigismo absoluto que frena la imaginación y niega la autonomía de investigación a los artistas, convierte el arte en un mero instrumento de propaganda política, persigue y pone a la vanguardia fuera de la ley, y muestra un marcado gusto por lo monumental en tanto que le sirve de elemento propagandístico de la grandeza y prosperidad a que el stalinismo conducía a la URSS. La nueva burocracia del partido conduce al arte hacia lo que se le puede llamar un arte de Estado que, en realidad, no merece la denominación de arte,

porque son simplemente representaciones obligadas. Trotski, en una carta a la redacción de *Partisan Review*, fechada el diecisiete de junio de 1938, como respuesta a la invitación que le dirigen para que dé su opinión sobre la situación del arte en aquel momento, hace una crítica feroz al desarrollo artístico de la etapa staliniana. Después de considerar que la revolución de octubre había sido extraordinariamente positiva para el desarrollo del arte soviético, dice: "Por el contrario, la reacción burocrática ha aplastado el renacimiento artístico con su mano totalitaria (...) Por otra parte, el arte oficial de la Unión Soviética -y allí no existe otro arte- comparte el destino de la justicia totalitaria, es decir, la mentira y el fraude. El objetivo de la justicia, como el del arte, es la exaltación del "jefe", la fabricación artificial de un mito heroico. ¡La historia humana no había presenciado aún nada semejante por la envergadura y la impudicia!" (12). Y en un escrito fechado el diez de junio del mismo año se expresa en términos semejantes: "El arte oficial de la Unión Soviética y allí no hay otro arte- se basa en una falsificación grosera, en el sentido más directo e inmediato del término. El objetivo de la falsificación es magnificar al "jefe". El arte de la época stalinista entrará en la histórica como la más patente expresión de la profunda decadencia de la revolución proletaria" (13).

En 1925, cuando el pabellón de la URSS en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, obra de Melnikov, obtiene el primer premio, en toda Europa occidental el interés por el desarrollo de la arquitectura rusa es enorme. El pabellón estaba realizado a base de volúmenes geométricos que generaban una estructura ligera, en donde la combinación de escaleras desempeñaba un papel importante. Era una construcción que integraba el espacio aéreo dentro de la arquitectura, aspecto que se manifiesta de interés en todos los arquitectos soviéticos del momento, como lo demuestran ejemplos tan relevantes como el proyecto de Korjev para un pabellón de comercio o el proyecto de I. Leonidov para el Instituto Lenin de Moscú (1927), constituido por una gran torre-biblioteca con capacidad para quince millones de volúmenes, un cuerpo bajo y horizontal destinado a la ubicación de salas de lectura y de conferencias y una gran esfera destinada a auditorium y aislada del suelo mediante una estructura metálica de forma cónica. Es tan grande el prestigio de la arquitectura soviética, que las grandes figuras de la arquitectura moderna europea, entre los que figuran Le Corbussier, Mendelshon, Gropius y Hamilton, participaron en los concursos internacionales que el gobierno ruso convocó en 1930 para la realización del Teatro Estatal de Jarckov y del Palacio de los Soviets de Moscú.

Sin embargo, desde el año anterior, 1929, se había creado la W.O.P.R.A. (Asociación Panrusa de los Arquitectos Proletarios), bajo el beneplácito de la burocracia stalinista, y va a significar el final del Constructivismo. Es una asociación libre, que sus componentes definen como la única reunión de artistas proletarios defensores de la auténtica ideología marxista. Se oponen frontalmente a la A.S.N.O.V.A., tildando a sus miembros de idealistas, pequeño burgueses, mediocres, arquitectos del absurdo y contrarrevolucionarios. Desde el punto de vista arquitectónico, este grupo se plantea la necesidad de distinguir entre forma y función, y

aunque estos planteamientos quedaron en pura teoría, porque nunca tuvieron aplicación práctica, la W.O.P.R.A. preparó el camino para la organización oficial de los arquitectos, que se consumará cuando en 1932 el gobierno exija la afiliación obligatoria de todos ellos a la S.S.A.S. (Unión de arquitectos soviéticos). Esta organización significa la desaparición de las agrupaciones independientes, acusadas de ser contrarrevolucionarias, y a las que se les invita a que se sometan a las tesis oficiales.

El concurso de proyectos convocado para la realización del Palacio de los Soviets de Moscú, al que ya se hizo referencia, fue muy discutido. El jurado buscaba un edificio clásico y monumental y, después de tres eliminatorias, concede el primer premio a Borís Iofán en 1933. El proyecto consistía en un enorme pedestal de cuatrocientos diecinueve metros de altura que debía sostener una monumental estatua de Lenin. No llegó a realizarse, pero significaba el final de la arquitectura de vanguardia y el comienzo del monumentalismo staliniano. En él ya aparecían frontones, cornisas, balaustradas, columnatas, que constituirán los elementos arquitectónicos fundamentales de la arquitectura soviética imperante desde este momento hasta la segunda guerra mundial, y que además de resultar recargada, exigirá fuertes inversiones. Son construcciones de este momento, el metro de Moscú, el sanatorio de Sochi en el Cáucaso (1937) construido por I. Kuznietsov, el palacio del soviet de Ucrania en Kiev (1939) obra de V. Zabolotny, el palacio de los soviets de Leningrado (1940) debido a N. Trotski, y el teatro del Ejército Rojo en Moscú (1934-1940) con planta de estrella de cinco puntos, emblema del ejército, de los arquitectos K. Alabyan y V. Simbirtsev. Esta arquitectura stalinista, si bien es trasnochada desde el punto de vista arquitectónico, resulta positiva desde el punto de vista socio-político, porque hace partícipe a la población del lujo que en otros tiempos estaba reservado a las clase privilegiadas.

Debemos concluir con que en el momento en que la arquitectura soviética está a punto de colocarse a la cabeza y ser el espejo de la arquitectura mundial, el intervencionismo desafortunado de la burocracia stalinista, que llega a su cenit con la condena de la vanguardia, tachándola de contrarrevolucionaria e invitándola a adherirse a las directrices oficiales, conduce a la arquitectura por unos derroteros que no dejan lugar para la creación individual. En vísperas de la segunda guerra mundial, el balance de los diez últimos años de arquitectura soviética era decepcionante.

Ahora bien, si la arquitectura de vanguardia no pudo continuarse en la URSS, gran parte de sus ideas se desarrollaron en la arquitectura internacional.

Igual que sucedió con la arquitectura, las artes plásticas, después de la muerte de Lenin, pierden toda capacidad creativa y toda individualidad, dejan de ser auténticas obras de arte para convertirse en instrumentos de propaganda política.

La época staliniana, pues, rompe con la dinámica del desarrollo artístico llevada a cabo por la vanguardia rusa desde principios del siglo XX, y lo hace de una forma brusca y autoritaria. No es una evolución, sino un corte radical, dando lugar a un arte tremendamente reaccionario. Fue una época nefasta en la evolución del arte de la humanidad; ausente de todo espíritu creativo, la pintura, la arquitectura y la escul-

tura del Realismo Socialista, en este momento, no se diferencia en nada, excepto en la temática, de las mismas tres artes desarrolladas por el fascismo italiano o el nazismo alemán.

Sin embargo, desde el punto de vista económico, a través de los planes quinquenales, la creación de grandes industrias, la aplicación del "stajanovismo", la socialización del trabajo del campo ("koljos" y "sovjos"), y la realización de grandes obras de infraestructuras, Stalin convierte a la URSS en la segunda potencia mundial, lo cual debemos considerarlo también como elemento que contribuyó a posibilitar la creación de construcciones monumentales.

NOTAS

- (1) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 9.
- (2) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 120.
- (3) Entendemos por arte revolucionario el que se desarrolla en Rusia a partir de la revolución, es decir, durante la etapa de transición que dará paso a la sociedad socialista. Se diferencia del arte socialista en que éste es el que, según Trotski, correspondía crear al proletariado una vez alcanzada la sociedad socialista que es la sociedad libre en donde desembocará el pueblo ruso una vez desaparecida la dictadura del proletariado.
- (4) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 148.
- (5) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 148.
- (6) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 169-170
- (7) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 149-151.
- (8) Trotski considera el arte de la revolución como el creado por el espíritu revolucionario-proletario. Lo denomina también arte proletario. Dice que no llegó a existir y se diferencia del arte revolucionario y del arte socialista (ver cita (3))
- (9) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 35.
- (10) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 125
- (11) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.1. p. 126.
- (12) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.2. pp. 186-187.
- (13) Trotski, L. (1969) "Literatura y revolución..." t.2. p. 183-184.

BIBLIOGRAFIA

- Argan, G.C. (1976): *El arte moderno*. Ed. Fernando Torres. Valencia.
- Bozal, V. (1985): *Historia del arte en España t.2*. Ed. Istmo. Madrid.
- Corti, R. (1979): *Chagall*. Ed. Sarpe. Madrid.
- Huyghe, R. y Rudel, J. (1974): *El arte y el mundo moderno*. Ed. Planeta. Barcelona.
- Malevitch, K. (1975): *El nuevo realismo plástico*. Ed. Alberto Corazón. Madrid.
- Nash, J.M. (1975): *El Cubismo, el Futurismo y el Constructivismo*. Ed. Labor, Barcelona.
- Schug, A. (1972): *La aventura del arte moderno*. Ed. Argos. Barcelona.
- Trotsky, L. (1969): *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*. Ed. Ruedo Ibérico. Francia.
- Ware, C.F., Panikkar, K.M. y Romein, J.M. (1977) *Historia de la Humanidad*. t.12. Ed. Planeta. Barcelona.

