



MAQUETA PARA UN MONUMENTO. PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN DE LA TORRE DE TATLIN.

MODEL FOR A MONUMENT. PRODUCTION AND REPRODUCTION OF THE TATLIN TOWER.

José María Muñoz Guisado
Universidad de Salamanca

.....
Recibido: (27 diciembre 2022)

Aceptado: (28 diciembre 2022)

Publicado (31 diciembre 2022)
.....

Cómo citar este artículo

Muñoz Guisado, José María. (2022).

Maqueta para un monumento. Producción y reproducción de la torre de Tatlin.
ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales., (22), 33-50.

Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/5331>

Resumen

El artículo analiza el proyecto del Monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin, aportando un nuevo enfoque desde el contexto económico, político y cultural de su época, tras la Revolución Rusa de 1917. Con el análisis de esta obra se realiza una crítica a las lecturas tradicionales que diversos historiadores del arte proyectaron sobre la vanguardia artística rusa del

período de entreguerras. El análisis formal, iconográfico y la interpretación política de la obra, que son las metodologías de estudio más habituales, dejan paso, en este trabajo, al análisis de los condicionamientos materiales y técnicos de su producción, así como la dimensión sociológica de los mismos. Se analizará con especial detenimiento la relación de la obra con el contexto de carestía material, limitaciones



tecnológicas, y desencanto progresivo de los impulsos revolucionarios que movieron al artista en origen.

Palabras clave

Tatlin, Constructivismo, Productivismo, Tecnología, Técnica, Revolución rusa.

Abstract

This paper analyzes the project of the Monument to the Third International by Vladimir Tatlin, providing a new approach from the economic, political, and cultural context of his time, after the Russian Revolution of 1917. With the analysis of Tatlin's Monument, we criticize some of traditional interpretations that several historians projected onto the Russian artistic avant-garde of the interwar period.

We renounce formal, iconographic analysis and the political interpretation of the work, which are the most common study methodologies nowadays. On the contrary, in this work, we do an analysis of the material and technical conditions of the artwork, as well as their sociological dimension. The relationship of the work with the context of material scarcity, technological limitations, and progressive disenchantment of the revolutionary impulses that originally moved the artist will be analyzed with special care.

Keywords

Tatlin, Constructivism, Productivism, Technology, Technique, Russian Revolution.

1. Introducción

Merece la pena pararse a examinar esta fotografía de Vladimir Tatlin en el taller de mosaicos del SVOMAS de Petrogrado, tomada durante la construcción de una de las maquetas de su *Monumento a la III Internacional* (**figura 1**). Tiene desnuda la cabeza, sostiene una pipa, y viste un peto de mecánico, prueba de su condición proletaria. A decir verdad, utiliza un vestuario muy distinto al de Aleksander Ródchenko, quien se retrataría tiempo después haciendo alarde de aquella condición más fatua y tremenda de los ingenieros —y no de los ingenieros de la radiotecnología o los edificios civiles, sino nada menos que de los “ingenieros del alma”, expresión con la que Stalin exhortaría a los artistas tras la época de la NEP¹—. La mirada de Tatlin en esta foto está velada por la melancolía, y bajo las ropas se aprecia una delgadez acusada, prueba de las calamidades físicas a las que muchos estaban sometidos en los tiempos de la guerra civil. La manera en que sostiene la pipa, la expresión vacía de su rostro, contradicen cualquiera que sea la interpretación psicológica que podamos hacer de su situación. Aquí mira somnoliento, tal vez con la triste sensación de no llegar a nada, aunque todo a su alrededor esté en proceso de transformación. Es algo que le inquietaba a un amigo íntimo del artista, a Nicolai Punin (1999, 152), que todo estuviera en marcha, pero que nunca se llegara a ninguna parte. A cada signo de indiferencia por el destino de las artes, le sigue un signo de trabajo, *presente*; tiene una mano cubierta, la otra descubierta. Parece advertir lo que Robert Musil tenía por el mejor remedio para la extremada estima de sí mismo: “la base de un trabajo febril” (Musil, 2006). Pero el fondo de la fotografía, en cualquier caso, niega todas las formas de la industria propiamente moderna, aleja cualquier indicio de automatismo. Y por encima

¹ NEP es el acrónimo de la Nueva Política Económica, impulsada por el régimen comunista soviético, y adoptada por Lenin en 1921. Sobre el recorrido que aquella exhortación tuvo, tras el primer congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, en los años treinta, vid. Westerman, Frank. (2005) *Ingenieros del alma*. Siruela.

de la cabeza del artista desaparece la *maqueta*. Porque así se consideró entonces aquel extraño artefacto: *maqueta*; ni escultura, ni arquitectura, sino proyecto menor. Con un término diminutivo de origen italiano que nos indicaría que aquello era pequeño, a escala diminuta, a pesar de sus siete metros de altura. Más tarde, en 1923, en una exposición de artistas de Petrogrado, Tatlin volvería a posar junto a los planos de taller de la maqueta, los dibujos que Punin había incluido en un conocido texto crítico de 1921, confirmando así el apego que tenía a su propia obra (Zhadova, 1988, p. 344).



Figura 1. Fotografía de N. Punin. Vladimir Tatlin durante la construcción del *Monumento a la III Internacional*, c. 1924. Adaptado de Vladimir Tatlin. *Retrospektive* (p. s/n), por A. Strigaliev, 1993, Städtische Kunsthalle Dusseldorf.

2. Metodología de trabajo

Acometemos en este ensayo un análisis estético y tecnológico del *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin, cuya primera maqueta documentada data de 1920. En dicho análisis se pone constantemente en relación el proyecto de monumento con el contexto histórico, ideológico, social y cultural en el que este tuvo lugar, tras el nuevo régimen del que emergería la Unión Soviética tras la Revolución Rusa de octubre de 1917. La obra de Tatlin nunca llegó a erigirse de forma permanente, ni a la escala definitiva que su autor había proyectado. Sólo conocemos su existencia y apariencia a partir de las fuentes secundarias que documentaron la construcción de varias maquetas. Se trata fundamentalmente de fotografías de época que han registrado gráficamente la existencia y forma de dichas maquetas (al menos tres versiones diferentes) en distintos espacios de exhibición y recorridos públicos a lo largo de su historia. También contamos con algunos textos de época alusivos al monumento en cuestión que arrojan algo más de luz sobre las vicisitudes por las que el proyecto atravesó. Todas estas fuentes conectadas entre sí nos dan pistas sobre distintos aspectos materiales, instrumentales, sociales y culturales que fueron condicionando el proyecto a lo largo del tiempo, tanto en sus diversas formas de presentación como en los usos finales que se hicieron de él, algunos de ellos imprevistos por el propio autor. El análisis propuesto se centra, por tanto, en la contraposición de datos recabados a

partir de dichas fuentes y otras coetáneas para inferir nuevas conclusiones sobre los condicionantes y procesos de construcción y reconstrucción de la obra.

3. Origen, desarrollo y motivación del proyecto de monumento

Aquella imponente maqueta ante la que se retrató su autor se levantó en Petrogrado entre marzo y octubre de 1920, a pesar de que Tatlin era el director de la sección de artes del instituto de cultura artística IZO-Moscú. Además del bastión original de la Revolución Rusa, Petrogrado era el enclave del primer congreso de la *Komintern*, convocado en 1919 por iniciativa de Lenin y el partido socialdemócrata². Sólo unos meses más tarde, como lo demuestra la fotografía que Troels Andersen publicó en *Art et poésie russes* en 1979 (p. 113), se trasladó a Moscú, al interior de la Casa de los Sindicatos, coincidiendo esta vez con el comité del VIII Congreso de los Soviets, que discutía el plan soviético para la electrificación del país, el famoso GOELRO. Y esta es su primera característica notable, y no siempre apercibida en la literatura vigente: aquella *figura desaparecía y aparecía en cualquier parte*, se levantaba de cualquier modo y casi de improviso, como una *yurta*³ en la estepa. Un hecho significativo es que la primera maqueta –pues debemos tener siempre presente que hubo modelos posteriores– se exhibió únicamente tal y como la vemos allí, en el taller de mosaicos, ni demasiado iluminada ni demasiado oscura. En las numerosas fotografías que se conservan, su traza se corrige a cada instante, se demora en su forma (**figuras 2, 3, 4 y 5**). En realidad, no la conocemos con absoluta precisión. Pues a pesar de su inmovilidad, la luz metálica de los ventanales del taller fija un ritmo de transformación en sus mástiles. En el tránsito lento de la luz, *el tiempo acontece como forma* y nunca termina por consumar.

Si podemos considerar que la maqueta nunca estuvo acabada, sino en perpetuo cambio de posición y de forma, hay otro rasgo de su construcción no menos desconcertante. El desbarajuste de listones de madera en el fondo de la fotografía de Tatlin, en el taller de mosaicos, nos da la pista de su chocante cualidad material y técnica. Tampoco sabemos cómo se hizo y ni siquiera podemos asegurar con certeza de qué estaba hecha la torre. Ha sido desposeída de sus cualidades materiales *a posteriori* por vía de su reproducción y casi producción fotográfica, porque de ella es el único documento que nos queda. Que la maqueta fuera de madera no es un hecho menor al de su inestabilidad formal, y quién sabe si también constructiva, y nos retrotrae a una paradoja, que ya abordé en otro ensayo a propósito de las escuelas soviéticas de arquitectura (Muñoz, 2014). Para la década de los veinte, los arquitectos rusos, como los hermanos Vesnin o Moiséi Guínzburg, siguiendo el hilo de la arquitectura racionalista occidental y el arte vanguardista, habían aceptado sin más el mandato de la reducción o la pobreza formal como vía de redención de las artes. Pero las condiciones materiales y culturales de la vasta Rusia de entonces nos permiten otra lectura menos evidente y, sin embargo, más razonable de la vanguardia rusa. Esa lectura la resumiría precisamente un extranjero, el mismo Pierre Jeanneret, alias Le Corbusier, en su viaje a Rusia, cuando observó la pobreza en las ropas de los estudiantes de las *Vjutemas*⁴. Apenas parecían afectados por la pobreza, lo que significaba que estaban hechos para habitar aquellos habitáculos industriales de una arquitectura nueva (Cohen, 1992, pp. 37-40). Ciertamente era una observación que

² Así es como se conocía en ruso a la Internacional Comunista, o III Internacional.

³ Vivienda utilizada por los nómadas en las estepas de Asia Central.

⁴ Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica.

respondía con antelación a una pregunta — ¿quién habitará la pobreza? — aún no formulada, pero que no tardaría mucho en hacerlo el filósofo alemán Walter Benjamin, en su ensayo “Experiencia y pobreza” de 1933 (Benjamin, 1989). Benjamin, que también había realizado un viaje a Moscú, entre 1926 y 1927, haría una apreciación interesante sobre el urbanismo de la ciudad, cuando anotó en su *Diario de Moscú* que la aldea rusa jugaba al escondite en las calles (Benjamin, 1986, p. 86 y ss).

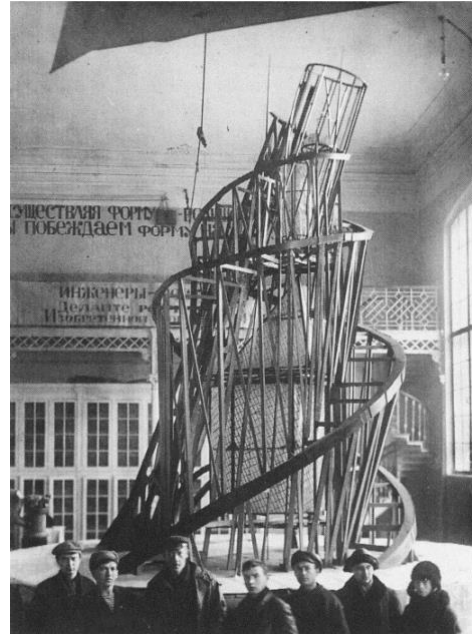
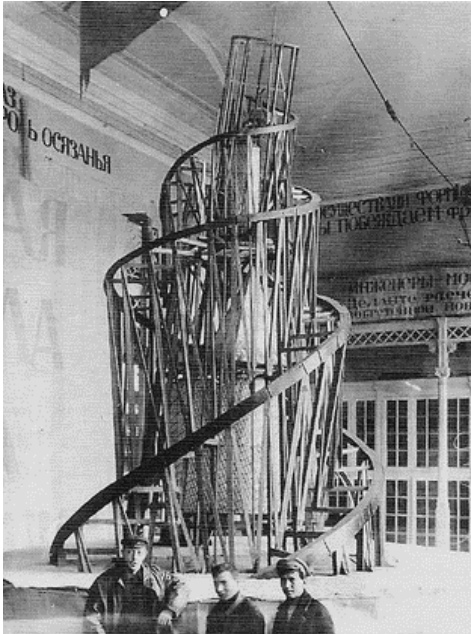


Figura 2. (izda.) Fotografía anónima. Vladimir Tatlin posando junto a la maqueta de 1920, en el taller de mosaicos del Svomas, junto a dos ayudantes, identificados como losif Aizikovich Meerzon y Tevel Markovich Shapiro. Autor de la fotografía no identificado. Adaptado de TATLIN (p. 275), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

Figura 3. (dcha.) Fotografía anónima. Vladimir Tatlin posando junto a la maqueta de 1920, en el taller de mosaicos del Svomas, junto a varios ayudantes, entre ellos losif Aizikovich Meerzon, Tevel Markovich Shapiro, y Sophia Dymshits (más tarde, Tolstaya). Adaptado de TATLIN (p. 277), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

La observación de Jeanneret, desde luego, aún más por trivial y por estar extraída de manuscritos personales, es un pasaje excepcional que pone en solfa una confluencia incómoda: una pobreza formal, estética diríamos, y otra propiamente social, sin dejar muy claro si sería esta última una pobreza cultural, material, o ambas a la vez. Es la sospecha de que en Rusia todo lo moderno resultaba de una confusión de apariencias. O hablamos, por lo menos, de una extraña convergencia entre una pobreza material endémica de las sociedades tradicionales rusas y otra, en cambio, que era producto de los nuevos órdenes sociales y artísticos que venían del oeste. La primera de las torres de Tatlin se levantó entre 1919 y 1921, cuando escribía Viktor Shklovski en *El salto del caballo*: “Ruinas artificiales hicieron su aparición por toda la ciudad” (Shklovski, 1923, p. 42)⁵. La gente arrancaba la madera de las fachadas de las casas abandonadas para alimentar las estufas. Shklovski había quemado ya sus muebles, la alfombra y hasta sus libros con tal de superar el durísimo invierno. El propio *Manifiesto realista*, publicado en 1920,

⁵ Aunque se trata de una obra clásica de Shklovski de 1923, aún no existe una traducción al español de *El salto del caballo*. La edición en ruso citada se puede consultar en internet: <https://imwerden.de/publ-8178.html>

por Naum Gabo y A. Pevsner, no era del todo ajeno a una realidad tan desastrosa, al comenzar así: “Más allá de las tempestades cotidianas, de las ruinas de un pasado desolado...”⁶. Más tarde, en 1922, el ingeniero agrónomo y escritor Andrei Platonov deja de escribir y encabeza una comisión extraordinaria para afrontar la carestía que asola Vorónezh, su región natal, y menciona en sus cartas que la gente lleva comiendo sucedáneo de trigo (trigo mezclado con corteza de abedul triturada) desde hace cinco meses (Platonov, 1999, p. 14). Un poema de Khlebnikov, que Tatlin solía recitar de memoria, nos sitúa entonces, y en particular, en ese lapso en el que se gesta la *maqueta*. Es un poema que contiene algunos versos de una ambigüedad oscurísima: “por el hambre serán reconstruidos” (1922).⁷



Figura 4. (izda). Fotografía anónima. Vladimir Tatlin conversando con una persona no identificada, junto a la maqueta de 1920, en el taller de mosaicos del Svomas. Adaptado de TATLIN (p. 275), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

Figura 5 (dcha). Fotografía anónima. Maqueta de 1920, en el taller de mosaicos del Svomas. Al fondo, a la derecha, aparece una figura sentada, probablemente el propio Tatlin. Fue una de las fotografías más reproducidas en la prensa de la época, probablemente la que mejor refleja la apariencia de la maqueta que Tatlin quería mostrar. Adaptado de TATLIN (p. 275), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

La precariedad material, y hasta el hambre, siempre se cruzan en medio de todos los relatos revolucionarios como un precio que hay que pagar por tanta ambición; casi siempre como una carestía inevitable. Por eso, cualquiera que sea la manera de abordar el sentido de la “reducción formal” del constructivismo, nos debería hacer dudar sobre la naturaleza real de su impulso: ¿cuánto de aquel arte

⁶“Nad buryami nashikh budney - Nad pustyryami i pepelishchem razrushennogo proshlogo”. La traducción es mía, aunque el documento completo se encuentra traducido al español en: González, Á., Serraller, F. C., y Marchán Fiz, S. (1979) *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Akal, p. 300.

⁷“*Nachalo noyabrya 1918*” (1922). La relación entre Tatlin y Khlebnikov es muy interesante. Existe un poema distinto a este, que el poeta dedicó a Tatlin, y está recogido por Zhadova (1988), p. 336.

constructivista se debía a un “plan” vanguardista y cuánto a la austeridad impuesta por las “condiciones materiales” de la época? En el mejor de los casos, estaríamos ante una —no menos extraña— facilidad de los artistas rusos para asimilar según qué aspectos culturales y artísticos vanguardistas, imposibles al otro lado de Europa, precisamente por encontrarse Rusia materialmente devastada y culturalmente anclada en épocas pretéritas. Todo esto deja de ser una paráfrasis de otra paradoja política igual de interesante, que preocupó mucho en los orígenes de la revolución, a tenor de que ya el propio Marx había planteado la epopeya de la burguesía, en su fase imperialista y de grandes movilizaciones del capital, como un acontecimiento previo y necesario para llegar al Estado Socialista. Y es precisamente eso lo que la revolución rusa truncó, el afianzamiento de una clase burguesa amplia y próspera. Por suerte, es un tema mucho más humilde el que tratamos aquí. Volviendo al proyecto de Tatlin, Nicolái Punin habría de encontrar algo reconfortante y sanador en los trabajos del taller de mosaicos en donde se exhibió la maqueta por primera vez. En una carta dirigida a Anna Arens, el 17 de julio de 1920, dejará un testimonio de gran interés:

“Esta noche estuve con Tatlin ayudando con el *Monumento*. Trabajamos pegando varillas. Bruni, Meerson, y otro estudiante del que no recuerdo su nombre. Tolstaya se encargaba del vidrio y cocinó *kasha*... se quitan de las manos la comida con el peligro de desbaratar todo el trabajo... Bromean tanto como pueden sobre el arte moderno, y todo eso. Si una parte no encaja con la varilla de alguien, gritan desternillados, ¡Arte Moderno! Y Tatlin tranquilamente responde con severidad: No importa, camaradas, lo aprendió del ‘Mir Isskustva’. Trabaja canalla, ya lo mejorarás” (Punin, 1999, p. 67)⁸.

Punin se refiere a Tatlin y a los ayudantes —Meerson, Tolstaya, Shapiro, Vinogradov— en los momentos de reposo en el taller, durante la construcción de la maqueta. Se hace evidente la satisfacción que les produce el trabajo en común. Aunque también se cuele en ese testimonio la falta de disciplina o anarquía de los métodos, la improvisación, y un humor que roza la autoparodia, cualidades todas de un trabajo que nos resulta opuesto al imaginario industrial que nos legaron los panfletos y fotografías “productivistas” —y antes las “constructivistas”, si es que la diferenciación de uno y otro *ismo* es posible—. La fraternidad del grupo es evidente cuando todos posan orgullosos delante del trabajo acabado (**figuras 2 y 3**). Tatlin está en el centro, sobresaliendo por su altura. Evocan conscientemente a una familia, al modo de las fraternidades de artesanos-constructores de la vieja Rusia, aquellos carpinteros que podían llegar a un paraje desolado, como Sájalin, y en una semana levantar una iglesia de la nada. Por alusión al texto, ni siquiera es descabellado hablar de “santos proletarios”, y de una escatología cristiana (Venturi, 1981). Cualquiera que conozca la historia del zarismo sabrá el peso que las sectas cristianas tuvieron en los primeros intentos revolucionarios, y el entrelazamiento que muchas ideas cristianas tuvieron con el anarquismo en ciernes⁹. Así pues, en el taller de la SVOMAS, se han retratado Tatlin y sus ayudantes, tal vez inconscientes de la imagen contradictoria que transmitían, por desconocimiento de cómo podría ser el estado socialista por venir. En el imaginario de los artistas, la obra de arte resulta estar hecha con

⁸ Hay un segundo testimonio del artista Vladimir Milashevski en el que ha reparado el profesor John Bowlt, que apunta una posible relación de Tatlin con la literatura absurdistas. Vid. Cat. Strigaliev, A. (ed.) *Vladimir Tatlin. Retrospektive. Katalog der Ausstellungsbegleitender*. Städtische Kunsthalle, Dusseldorf. 11 sept – 21 Nov 1993.

⁹ Lenin escribiría, acusando a todas las ideas anarquizantes del fracaso de la revolución de 1905, tomando como muñeco de paja al mismísimo Tolstoi. La traducción de esos artículos, tales como “Tolstoi como el espejo de Rusia”, están traducidos en Lenin (1969) *Obras Completas*, Cartago, t. 15.

técnicas comunes, a base de clavos, de gubias y tenazas, y formas poco definidas, de apariencia ruinosas y viejas, crepusculares. Larissa Zhadova ha recogido poca documentación al respecto, aunque menciona la relación entre artistas y anarquía en la época de la revolución. En la revista homónima *Anarkhiya* aparecieron textos de Udaltsova, con el título explícito “Queremos anarquía” (Udal'tsova, 1918), u otro texto de Aleksei Gan, sobre “La Revolución y el teatro del pueblo” (Gan, 1918), que, además, contiene la idea, durante mucho tiempo desterrada de la historiografía de las vanguardias rusas, de que muchas obras prerrevolucionarias eran liturgias y misterios saturnales, como aquella oscura y extrañísima representación anticipatoria, “La victoria sobre el sol”, de 1913, con la música de Mijail Matiushin. En el número 27 de la revista *Anarkhiya*, existe incluso una nota de Tatlin, que consiste en una respuesta a los futuristas, promoviendo ya en aquel momento un compromiso revolucionario real (Zhadova, 1988, p. 185). La revista desapareció al poco tiempo de nacer, con el ascenso al poder del partido socialdemócrata, al igual que un tipo de consigna artística libertaria que en otro tiempo había sido muy común entre los artistas de vanguardia¹⁰. Si bien conviene entender que la idea de *anarquía* lo era entre artistas y en esos momentos en un sentido débil. Ideológicamente examinada, era un mero vocablo de resonancias y afinidades subjetivas que atravesaba a muchos sectores de la sociedad, de diversos modos y con diversos fines. En el caso de los artistas, las consignas anarquistas, incluso cuando rebasaban el plano estético, surgían de una manera reactiva, o por mera permeabilidad de simbologías heterodoxas.

Malévich mismamente aludió alguna vez a su obra “Cuadrado negro sobre fondo blanco” (1915) por analogía con la bandera negra anarquista, para afirmar cosas que nada tenían que ver con la dimensión política del anarquismo ruso. Entre los artistas ucranianos de vanguardia, como Nathan Altman –el propio Tatlin había nacido en Jarkov– era común esa orientación ideológica, pero sin un compromiso con ideas bien definidas. En la medida de lo posible, se sumaban a cualquier grupo con tal de mantener en activo su “producción”. Todos los artistas de vanguardia, como Tatlin, participaron en la realización de arquitecturas de cartón y madera, así como en decoraciones de atrezo en las fiestas revolucionarias. Altman fue quien hizo la asombrosa transformación suprematista del Palacio de Invierno o la columna Alexander en la plaza Uritzki, en las representaciones revolucionarias conmemorativas de 1918-1919 (Tolstoy, Bibikova y Cooke, 1990)¹¹. Con el tiempo, ese despliegue de entusiasmo que los artistas vanguardistas mostraron en los primeros momentos de la revolución sería piedra de toque de todas las injurias que unos a otros se propiciaron. Habría de llegar el viento del realismo socialista, que sopló en todas las artes en la década de los treinta. Maxim Gorki, un peso de la política cultural, acusaría que “había algo anarquista” en el escritor Plátonov¹². Es un ejemplo de los muchos posibles, que muestran un giro semántico de la palabra. Ese giro nos dice mucho sobre un cambio de época, al transformarse en la

¹⁰ *Anarquía* fue una publicación promovida por la federación de grupos anarquistas de Moscú entre 1917 y 1918. El último número del periódico salió el 2 de julio de 1918, en vísperas de la derrota de los partidos anarquistas por los bolcheviques. Ya después del cierre del periódico, en 1919, aparecieron dos números más impresos de manera clandestina. Aleksei Gan sería uno de los colaboradores más regulares, aunque en sus páginas se encuentran escritos de Malevich, Rodchenko y tantos otros. Véase el artículo de M.YU. Yevseyeva “Iz istorii khudozhestvennoy zhizni Petrograda v 1917 — nachale 1918 gg.”, en: (1982) *Problemy iskusstvovedeniya i khudozhestvennoy kritiki. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva*. L. Izdatel'stvo Leningradskogo

¹¹ Se puede ver la reproducción fotográfica de Altman en otras muchas publicaciones especializadas, i. e. Barron, S. y Tuchman, M. ed. (1980) *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*, MIT Press.

¹² Sobre las acusaciones que desencadenaron un intento de proceso a Platonov, a raíz de la publicación de su cuento “Las dudas de Makar”, vid. Shentalinski, V. (2006) *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB*. Galaxia Gutenberg, pp. 408 y ss.

peor de las injurias para un artista, casi como sinónimo de otra acusación de la que a veces iba acompañada: “burgués”. Mismamente, en los textos burocráticos de Tatlin, como en un informe de 1924, al frente de la Sección de Cultura Material de Leningrado, si alguna vez aparece la palabra, lo hace con una clara connotación negativa (Zhadova, 1988, p. 254)¹³. La efusividad ácrata y libertaria o la afirmación de la subjetividad acabarían siendo vistas con la peor de las sospechas, como un síntoma de una mentalidad burguesa. Algunos de los documentos compilados por Larissa Zhadova, no obstante, muestran “ideológicamente” a Tatlin como un artista bien encaminado hacia la moral incipiente, incluso en el temprano momento de la Revolución. Con ocasión de la exhibición de la maqueta en la Casa de los Sindicatos de Moscú, en 1918, el propio Tatlin dirá que los principios del trabajo manual y la cultura material fueron anteriores a la expresión individual del gusto burgués.

Ahora bien, de seguir por aquí nos perderíamos irremediabilmente en cuestiones menores... Porque no era la ideología, más o menos digerida por el artista en los años posteriores a la revolución, aquello que diferenciaba su obra del paisaje de otras obras de atrezo erigidas por los demás artistas en el mismo tiempo. Era un paisaje, por lo demás, en el que la torre convivía perfectamente. La propia torre llegó a estimular mismamente ese paisaje de símbolos, como lo demuestran las muchas y diminutas torres asemejadas a las de Tatlin que hicieron los alumnos de arquitectura del profesor Ladvosky en la Vjutemas-Vjutein¹⁴. La tierna apariencia de aquellos trabajos técnicos recuerda mucho más a los trabajos escolares. Son figuras de una estabilidad mínima y una posibilidad constructiva remotísima. Antes de 1928, durante el famoso viaje de Le Corbusier a la URSS, mediado por Olga Kaneneva desde el VOKS, ya se vislumbraban las posibilidades constructivas tan remotas que tenían los proyectos salidos de las nuevas escuelas de arquitectura. Nada de eso debió incomodar a Le Corbusier. Había llegado un poco hostigado por León Moussinac y la izquierda europea, y se mostraría ávido, sin embargo, de encabezar la *mystique* socialista. Mucho después, Emil Kaufmann equiparará los arquitectos rusos, incluyendo al brevemente rusificado Le Corbusier, no sin cierta malicia, como los “arquitectos de la luz” de la Revolución Francesa —no sé si huelga decirlo, arquitectos que no levantaron casi ningún edificio en aquel otro siglo suyo— (Kaufmann, 2016)¹⁵. Lo que realmente parece diferenciar a la torre de tantas y tantas maquetas de cartón no es la ideología, decíamos, sino su ubicuidad. Ninguno de los demás trabajos y símbolos de los artistas de la revolución fue tan fotografiado, salvo por la excepción, quizás, del *Cuadrado negro* de Kazimir Malevich. Pero su ubicuidad no se explica sólo por su documentación fotográfica.

La obstinada resistencia por desaparecer que tenía aquella torre-maqueta parece decirnos algo; de entrada, que sus componentes materiales, que sus sistemas constructivos, o que su tamaño, hacían del objeto algo propiamente sólido, mucho menos erosionable que otros trabajos efímeros de su tipo. Pero probablemente también nos habla, con más propiedad, de la obstinada labor de construcción y reconstrucción de su artífice. Unos siete metros tenía la primera versión de Petrogrado; algo menos la segunda, de 1925 para el pabellón ruso de la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de París (**figura 6**). Pero se presupone que la versión que vemos en el taller de mosaicos no es igual que la que aparece luego en las paradas y celebraciones del Primero de Mayo (**figura 7a**), en

¹³ “Report of the Section for Material Culture's Work for 1923-1924”, Zhadova (1988), p. 254.

¹⁴ Algunas fotografías de aquellas maquetas están recogidas en: Lodder, C. (1983). *Russian constructivism*. Yale University Press.

¹⁵ Kaufmann, E. (2016) *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*. Éditions de La Villette.

Leningrado, aunque tampoco podemos estar seguros de que fuera exactamente la destinada a París. Por lo que es muy probable que hubiera más de dos torres o que, entre su desmontaje y montaje, sufriera alteraciones apreciables. Para el caso es lo mismo.

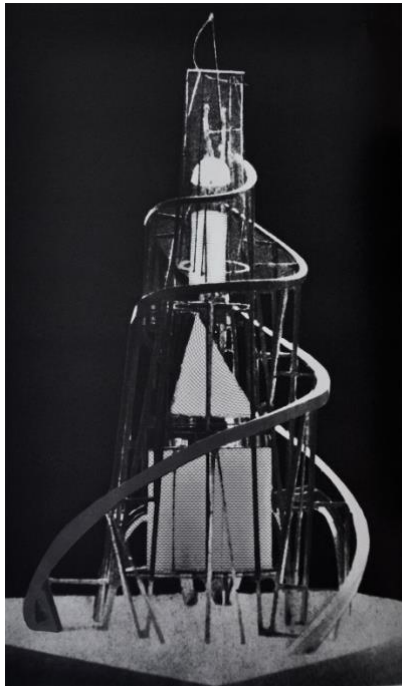


Figura 6. (izda). Fotografía anónima. Modelo simplificado expuesto en el pabellón ruso de la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, en París, en 1925. Adaptado de TATLIN (p. 282), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

Figura 7a. (dcha). Fotografía anónima. Maqueta de 1925, durante las cabalgatas del primero de mayo en Leningrado, probablemente en 1925 (aunque Zhadova la anota en 1926). El emplazamiento concreto puede ser la plaza Uritzki. Al fondo hay una carroza de los actores de teatro. Existen varias fotografías que documentan este instante casi secuencialmente. La imagen de la torre, además, se corresponde con una grabación cinematográfica conservada en los Archivos Estatales de Arte y Literatura de Moscú, en la que se ve perfectamente cómo el extremo superior de la torre está deliberadamente incompleto. Adaptado de TATLIN (p. 275), por L. Zhadova, 1988, Rizzoli.

En cuanto a lo que decíamos primero, las fotos nunca han sido documentalmente suficientes para imaginar los aspectos técnicos de su construcción, el rigor de su ensamblaje, la rigidez y la estabilidad de su estructura, su solidez. Es probable que Tatlin diera cierta importancia a su estabilidad física. “El proletario reintegra sus derechos a los cuerpos sólidos... nada es la idea en tanto no se encarne o esté por encarnarse”, había escrito Osip Brik en “El drenaje del arte”, en 1918¹⁶. Seguramente la resistencia material de aquella figura tenía tanta o más importancia que su solidez conceptual. Ni siquiera los historiadores se ponen de acuerdo sobre el color que tenía, llegando a concluir que probablemente tuvo distintos colores en sus diferentes reconstrucciones. Y no son informaciones triviales; porque el saber si la pintura imitaba el metal o no, como a veces se ha sugerido, nos haría comprender mejor el nivel de

¹⁶ Vid. González, Á., Serraller, F. C., y Marchán Fiz, S. (1979) *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Akal, p. 158-159. Vid. González, A. (2001) “Rusos” en: *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. MNCARS, pp. 197-203.

simulacro de la obra, su coherencia con las consignas constructivistas. Eran esas cosas las que le habrían permitido cumplir con la “estricta materialidad” que Osip Brik exigió en los debates de *Lef* en 1923. No sabemos bien cómo se ensamblaban sus partes, y aún menos si había un plano preciso o un método más o menos sistematizado, o si la construcción requería de paciencia y ensayo, que quizá fuese lo más probable. En cuanto a lo segundo, a qué se debía esa pertinaz labor de reproducción de su constructor, es lo que realmente debería intrigarnos y maravillarnos al mismo tiempo; ¿a qué se debía ese empeño en repetir o rehacer algo que ya en origen se había concebido como efímero? Responder a esta pregunta no es sencillo.

Lo cierto es que la melancolía se había ensañado ya con Tatlin en la década de los veinte: “En su desmedida rabia es incapaz de hacer nada”, reza en una entrada del diario de Punin en 1924, y prosigue: “Tatlin repite una y otra vez el modelo de la Torre... Nada se mueve a ninguna parte, nada se queda quieto” (Punin, 1999, p. 152). Y eso que un tiempo atrás era Tatlin quien intentaba calmar a Punin: “Tatlin me dice que sólo debo dominar una cosa, evitar el éxtasis y el dolor trágico” (Punin, 1999, p. 94). Anna Ajmátova, en 1923, también recibe un peculiar consejo del artista: “Todavía se puede pasar el rato en sociedad, sólo si se continúa trabajando” (Punin, 1999, p. 101). Muchos escritores de la época entrarán en un estado de melancolía similar. La torre referida por Nicolai Punin esta vez, a buen seguro se trataba de la maqueta reconstruida para ser exhibida por las calles, durante las conmemoraciones revolucionarias que tuvieron lugar en Leningrado en 1925. Hay algo profundamente sacrílego en ese afán de producción y reproducción. Cuanto más persiste la maqueta, cuanto más ubicua se vuelve a través de sus fotografías, más enigmática resulta. En el taller de mosaicos, la torre adquiere una presencia sobrenatural, es un objeto que requiere una atención extática. Cuando la vemos rodeada de gentes, incluidos niños, en la calle, se acentúa el dilema entre las pretensiones vanguardistas, las consignas ideológicas y las condiciones materiales. A saber, en la calle el monumento resulta hiriente y pierde solemnidad. No se diferencia en demasía de una carroza navideña. Pero tampoco debiera extrañarnos esta suerte y destino final para la maqueta. Walter Benjamin, en su *Diario de Moscú* (1926-27), despachó toda la pintura de vanguardia rusa en un par de líneas cáusticas y, sin embargo, dedicó entradas enteras al teatro y las escenografías constructivistas. Reconoció la importancia central del teatro en todo aquello. La síntesis del constructivismo siempre estuvo ligada, de una u otra manera, a la que fuera la verdadera tradición artística del Imperio. Tatlin mismamente acabó dedicándose a construir escenografías para el teatro. Ligada a esa cultura de teatro que marcó a las vanguardias rusas, la maqueta que desfiló por las calles se entiende mucho mejor. La torre está rodeada de gente enarbolando banderas (**figura 7a**). Suben a la plataforma en la que se asienta. Por detrás se ven dos máscaras trágicas hincadas en vergas (**figura 7b**). En aquellos pasacalles había gente disfrazada. El historiador Ángel González ha interpretado maliciosamente una de las fotografías recopiladas por Bibikova y Tolstoy, “la Entente en el zapato”, del gremio de los zapateros de Petrogrado, en las paradas de 1923: “...cuando las fiestas consistían en un ir y venir de maquetas... un único zapato hecho de fieltro alquitranado, como los planites de Malévich, podía servir perfectamente para veinticuatro ciudadanos soviéticos de todas las edades” (González, 2009, s/n)¹⁷. En efecto, la torre podía venir precedida por un zapato gigante de fieltro o ella misma podía preceder a un cerdo gigante de papel maché¹⁸.

¹⁷ González, Á. “La revolución está en el aire”, en: (2009) *Soviet Aviation. Rodchenko-Stepanova*. Lampreave, p. s/n.

¹⁸ Muchas fotografías de los pasacalles revolucionarios se pueden ver en la obra ya mencionada de Tolstoy, V., Bibikova, I. y Cooke, C. (1990) *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia, 1918-33*. Vendome Press.

En verdad, aquella segunda o tercera maqueta reproduce el mismo misterio del instante que evocaba la maqueta del taller de mosaicos, más próxima a los acontecimientos revolucionarios. Pero algo se ha transformado en la cabeza del artífice entre 1920 y 1925. Nos lo dice un detalle: el anillo superior de la nueva torre está sin terminar. Es una nota sospechosa del inacabado proyecto socialista que, en el contexto de aquellos años, ya podía verse perfectamente como una atrevida nota de ironía. Sea por una vía o por otra, por el espiritualismo o el humor, por la tragedia o la comedia, la maqueta de Tatlin parece simbolizar la Revolución como un tiempo detenido, un instante fijado, que no se aviene bien a un plan de transformación material de la realidad.



Figura 7b. Detalle de una fotografía anónima. Carroza de los actores de teatro, en 1925, durante las cabalgatas del primero de mayo en Leningrado, marchando por detrás de la *torre* de Tatlin. El emplazamiento concreto puede ser la plaza Uritzki. Russian State Archive of Literature and Art. Adaptado de *Street Art of the Revolution* (p. s/n), por V. Tolstoy y I. Bibikova, 1990, Vendome Press.

La maqueta, en sí misma, es toda la transformación posible que puede un artista en aquellas circunstancias. Por lo que requiere de una interpretación a la contra de su presumible, estúpida y, décadas más tarde, difundida pretensión de *proyecto*. Lo que aquí nos llevaría a plantear, pues, que su inclinación ruinoso no apuntaba a ningún futuro, sino que siempre quiso ser el símbolo de un instante fijo. Que requiere ser entendida, al contrario, como un imponente y ubicuo símbolo material y técnico de un instante, el de la revolución, que se resistía a ligarse de manera natural con los acontecimientos posteriores, tal vez con más renuencia que con los acontecimientos prerrevolucionarios. Y aún más, al tratarse aquel monumento —aquí viene la paradoja— de una representación retrospectiva de ese instante fijo revolucionario, se habría de erigir como *figura de melancolía*.

Aquella maqueta probablemente fue apareciendo y desapareciendo, rehaciéndose cada vez de una manera diferente a lo largo de un tiempo dilatado muy difícil de precisar. Si hubo más de una torre, y con suficiente probabilidad más de dos, debemos sumar la escindida realidad fotográfica partícipe de una misma reproducción. Pero a tenor de esa ubicuidad, habría que plantearse si no estaría operando en ese tiempo de producción y reproducción, con alteraciones evidentes en su forma, una transformación igual en la consciencia de los artífices, que, desacralizando cada vez más la potencia simbólica del artefacto, lo acabarían percibiendo y empleando ya con ironía, como un túmulo de experiencias malogradas.

4. Claves técnicas, formales, conceptuales y lingüísticas del proyecto

En cuanto al diseño de su forma y al significado de esta, hemos de reservar a la *torre* de Tatlin un lugar muy particular en la iconografía vanguardista y revolucionaria. En 1920, Nicolái Punin y Víctor Shklovski entendían, con suma prudencia, que poco había que decir de su significado o su simbología hermética. Era toda *forma*. Pero en realidad ellos no pensaban en la *maqueta* en cuanto tal, cuya realidad material, sus verdaderos arbotantes en equilibrio, traicionaban su presumible exclusividad formal¹⁹.

Tanto Punin como Shklovski pensaban que su *phatos* espiral evocaba la “liberación de cualquier interés terrenal”. El primero escribió en su diario el 14 de noviembre de 1919: “La Revolución es aún más bella por su falta de lógica” (Punin, 1999, p. 61). Así comienza el poema de Khlebnikov ya referido y preferido por Tatlin: “un torbellino inteligente, sólo un torbellino”. La torre, inescrutable y oscura espiral, muestra inteligencia, pero no lógica. En la *maqueta* de 1920 a duras penas se compensa la tensión concéntrica de su movimiento espiral con la resistencia excéntrica de sus partes. Los arbotantes se separan y se aproximan sin una lógica ortogonal clara. Las homologías geométricas entre sus diferentes elementos o partes son aproximadas, no exactas. Alguna vez se llegó a difundir la hipótesis de que tuviera un mecanismo que permitía girar el tambor interior. Eso es algo sumamente improbable. Pero no por eso hemos de pensar que la torre permanecía inmóvil. La luz cambiante que entraba por las ventanas en el taller de mosaicos, al redibujar sombras y luces en aquella apretada estructura, producía una singular rotación. Y ese era el verdadero misterio de su tránsito, su apariencia cambiante. En las fotografías, su transformación es lenta, casi imperceptible, y muy silenciosa. Siempre hemos imaginado las formas revolucionarias como un compendio de elementos mecánicos y bulliciosos, por la herencia del futurismo más panfletario. Pero nunca estará de más recordar lo que escribió Shklovski al comienzo de un conocido ensayo sobre aquella torre de Tatlin: “...los golpes suenan en algún lugar de nuestro pecho. Vivimos en el silencio del trueno” (Shklovski, 1923, p. 108).

Por otra parte, la interpretación simbólica que se puede hacer de la torre en clave tecnológica o arquitectónica resulta siempre problemática, y ya en su tiempo rozaba el ridículo. “O hacemos obras de arte, o hacemos edificios, pero no las dos cosas”, dijo Naum Gabo en el *Club Cezánne*, ya un poco indignado durante el debate del 14 de diciembre de 1920 (Zhadova, 1988, p. 394 n. 3). Se debatía sobre la construcción de la torre, con los dibujos en vistas de alzado presentes. A nuestro pesar, esta ha sido la interpretación más constante hasta nuestros días; nunca se ha buscado otra con total seriedad. Seguimos dando pábulo a la idea de que aquella “*maqueta*” era una “síntesis de arquitectura y escultura”. Tatlin contribuyó sin duda a la confusión. Así escribirá en “*El arte en la tecnología*”, en 1932, sobre las pretensiones de los arquitectos rusos de su tiempo: “la curvatura y las formas (en los arquitectos) ... son todavía de un carácter muy primitivo...” (Zhadova, 1988, p. 310). Se refería a la austeridad formal de los arquitectos de vanguardia. La arquitectura evidenciaba, al menos en apariencia, el triunfo del suprematismo. Y no es del todo descabellado pensar que Tatlin había puesto mucha ironía al situar a la cabeza de su texto un epígrafe de Stalin que decía: “La tecnología en un período de reconstrucción determina todas las cosas”. Es probable que en aquel momento sintiera perdida la vieja batalla con su homólogo vanguardista Kazimir Malévich, su némesis. Observada frente a otras obras constructivistas y

¹⁹ Me refiero a dos textos clásicos de la bibliografía sobre Tatlin, ambos titulados iguales y publicados el mismo año, “El monumento a la III Internacional” (1921). El ensayo de Shklovski, no obstante, se volvería a imprimir en su libro *Khod' konya: Sbornik statey (El salto del caballo)*. Gelikon. 1923, p. 108. No obstante, ambos textos están recopilados y traducidos al inglés en Zhadova (1988), pp. 342 y 344.

suprematistas, la torre de Tatlin tiene una forma muy confusa, que obstinadamente busca el desencuentro con aquella otra modernidad pseudo-geométrica —“no hay líneas redondeadas, sólo ángulos”, parece ser que le dijo Malevich a Maria Ender, para explicar el suprematismo— (Frioux, 1970, p. 22). En cualquiera de sus trabajos como profesor de las Vjutesmas-Vjutein, como un trineo alabeado o los biberones de cerámica, Tatlin mostraba una predilección por un tipo de organicidad formal, antagónica. Por lo demás, el miedo que Tatlin le tenía a Malevich alcanzaría cotas de comicidad. En un libro de memorias, una discípula de Tatlin, Valentina Khodasevich, contaba que Tatlin tapaba las ventanas de su vivienda comunal con tablas —tal vez en la casa Miatlev de Leningrado, para los miembros del GINKhUK, o en las casas comunales que se concedían a los profesores de la Vjutesmas-Vjutein—, a fin de no ver a Malevich, que vivía al otro lado del patio (Khodasevich, 1987). Pero anécdotas cómicas aparte, la fría victoria de este último era previsible. Malevich lo había previsto ya al observar la obra de los arquitectos europeos, que por aquel entonces llegaban a Rusia en forma de *brigadas*. Un ejemplo era el grupo comandado por Ernst May para levantar viviendas en Magnitogorsk, una ciudad en el desierto que parecía más propiamente un conjunto de “arquitectones” y “planites”, las famosas pseudoarquitecturas de yeso de Malevich. En definitiva, su abstracción, la de Málevich, era mucho más radical, iconoclasta y vacía, fácilmente aprovechable en la industria y, sobre todo, técnicamente reproducible —también con facilidad—.

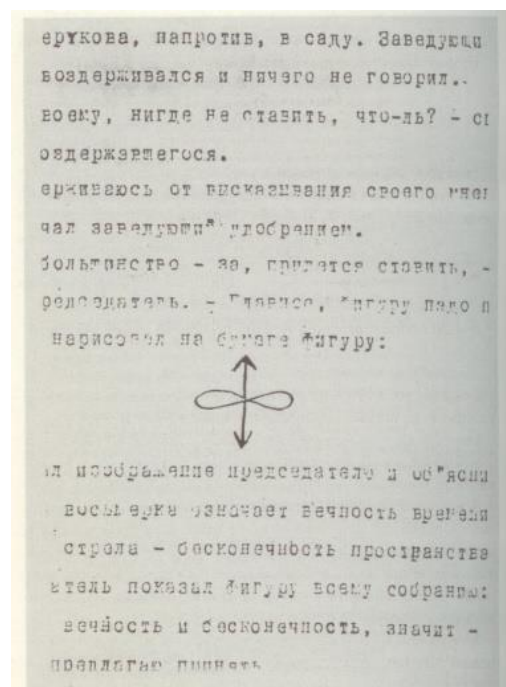


Figura 8. Detalle de una página del manuscrito “Viaje del año 1921”, de Andrei Platonov, con el dibujo de un monumento a la revolución. Adaptado de La patria de la electricidad (p. 314), por Platonov, 1999, Galaxia Gutenberg.

Al parecer, Khlebnikov le dio a Tatlin el epíteto *Zodchi* (arquitecto). Pero Tatlin no utilizaba el término “arquitectura” para su maqueta, sino aquel otro de “monumento”. A todas luces resulta más razonable una interpretación en los términos de un monumento efímero, sobre el fondo de la escenografía teatral que fueron los años próximos a la revolución. La maqueta de Tatlin fue un epígono de un paisaje de

símbolos, un paisaje revolucionario que durante unos años resultó fértil, y que luego se volvió estepario. En la obra del ingeniero-escritor Platonov no hay una sola mención a Tatlin, aunque sí a Shklovski y otros escritores de vanguardia. Si embargo, en cada párrafo de los cuentos y novelas de Platonov está la sombra de Tatlin. Pensemos, por ejemplo, en su cuento “La patria de la electricidad”, en aquellos *muzhiks* que, para bombear agua a los campos, producían energía eléctrica con el motor de una antigua motocicleta *Indian*, de marca inglesa. Hay un dibujo en una de las páginas mecanografiadas de su manuscrito para *Viaje, de 1921*, rescatado al cabo de muchos años de los archivos de la KGB, que puede arrojar luz sobre la naturaleza de la maqueta de Tatlin. Se trata de una “figura” (**figura 8**) que el personaje Dvánov proponía para construir un monumento a la revolución. En este relato se dice que: “Dvánov entregó el dibujo al presidente y aclaró: el ocho acostado significa la eternidad del tiempo, y la flecha levantada de dos puntas, lo ilimitado del espacio” (Platonov, 1999, p.331). Por mucho que se haya escrito sobre la simbología cósmica de la torre, es probable que todo su significado se pudiera reducir a unas indicaciones tan intuitivas y sencillas como estas²⁰.

5. Conclusiones. *Post scriptum*

En el tiempo dedicado a esta investigación, que se fue gestando a partir de unas notas de posgrado compiladas años atrás, sólo he encontrado una posibilidad de interpretación de la condición arquitectónica o maquinista de la *torre*. Es probable que se trate de una interpretación poco benevolente para cuantos historiadores acostumbran a estudiar todos los experimentos y teorías de la vanguardia artística rusa en excesiva consonancia con los movimientos culturales que fueron vigentes en el otro extremo europeo. Llegados a este punto, sería interesante empezar a observar muchos de los artefactos de las vanguardias rusas, con ayuda de la antropología, ligados a los “*cultos cargos*” y el mimetismo tecnológico entre culturas más y menos desarrolladas. Lo cierto es que esta conclusión surgió mientras estaba enfrascado en la provechosa lectura del libro de Daniel R. Headrick, *Los instrumentos del Imperio* (1989), que narra el impulso colonial que le dieron los barcos de vapor de paletas al imperio británico, debido a su innegable capacidad bélica, al ser capaces de remontar las vías fluviales hasta el interior de China. Headrick recoge una fuente anónima china que describe con admiración las ruedas de los barcos movidas por “el fuego del carbón” (Headrick, 1989, p. 52). Pero lo más interesante de esta historia ocurre en junio de 1842, cuando la flota británica entra en el río Yangtze. Ante los barcos británicos aparecen, además de los habituales “juncos” de guerra chinos, un tipo de embarcación con rueda de palas y de tracción mecánica a base de cigüeñales, movido a pedales por hombres introducidos en su casco, y armado con cañones, lantacas y mosquetes. Estos artefactos apenas sirvieron para nada ante la potencia de los barcos extranjeros. Pero los británicos quedaron estupefactos al descubrir aquellos extraños ingenios, que consideraban una prueba de la gran capacidad mimética china. Lo cierto es que en esto último se equivocaban, porque en realidad se trataba de una tecnología china que hacía siglos que se encontraba en desuso, pero que la presencia de los barcos de vapor había contribuido a rescatar.

Este proceso de transferencias tecnológicas, a medio camino entre la mimesis y la asimilación, pero totalmente condicionada por una particular realidad industrial y material, nos podría llevar a mirar también a las artes y las tecnologías incipientes de la revolución rusa bajo una mirada inédita. Lo cierto

²⁰ Sobre las múltiples interpretaciones de la torre vid. Milner, J. (1984) *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale University Press, sp. 151-181.

es que las condiciones materiales que limitaron a los ingenieros soviéticos, incluso en los años treinta, nos sitúan en una mentalidad técnica muy particular, casi de supervivencia –tanto más si pensamos en los ingenieros y maestros de obra al cargo de construcciones como la del Belomorkanal, sin apenas medios tecnológicos y marcadas por unos tiempos de finalización impracticables–, que no nos alejan tanto de estos presupuestos²¹. Los “cuentos técnicos” de Platonov, poblados de jóvenes ingenieros ingenuos, llenos de dudas y de bondad, al cargo de máquinas defectuosas, a menudo reparadas con piezas de fabricación artesanal, fueron leídos por los censores y los políticos del régimen como ironías llenas de mala sangre, en los precisos años de paso de la NEP a los Planes Quinquenales. Platonov cayó en desgracia cuando Maxim Gorki echó tierra de por medio. Pero lo cierto es que Platonov no era un escritor cualquiera, ni su relación con la técnica había sido simplemente literaria, como sucedía con el resto de los escritores implicados en aquellas campañas de propaganda donde se acuñó el término “factografía” (Del Río, 2010). Había trabajado como ingeniero agrónomo en algunos *koljós*, en Vorónezh (**figura 9**), y fue incluido en la expedición de Turkmenia, organizada por la Academia de las Ciencias, para el estudio de la industria del país. Sobre aquellas tareas ingenieriles de Platonov hay muchas anécdotas poco conocidas fuera de Rusia, pero que resultan más interesantes que sus cuentos, en lo que se trata de definir el estado real de la industria y las mentalidades técnicas y artísticas soviéticas en los distintos estratos sociales (Vid. Antonova, 2016).

En la ciudad de Vorónezh Platonov se consideró un afortunado por recibir una excavadora Marion, modelo 31, totalmente defectuosa que, a partir de apaños y modificaciones varias, pudo transformar en una excelente herramienta de drenaje, en una suerte de excavadora flotante. Platonov experimentó asimismo la resistencia de la población a la industrialización. Los *kulaks* de Rogachevka quemaron una central eléctrica recién construida por Platonov, al comprobar su eficiencia económica. En el verano de 1925, Viktor Shklovski viajó en avioneta a Voronezh en tareas de propaganda. Da la casualidad de que Platonov se encontraba allí y, por avatares del destino, fue el encargado de guiarle, y de llevarle en un viejo coche Lancia, muy remendado por los mecánicos, lo que no dejaba de ser un privilegio en aquella región. Shklovski recordaría esa visita en su libro de memorias *La tercera fábrica*, en donde relata las extrañas preguntas que le harían algunos campesinos, sobre la naturaleza del vuelo de su avioneta (Shklovski, 1926, pp. 125 y ss.). Pero, lo que quería mostrar aquí para terminar es una foto donde aparecen el propio Platonov y Shklovski, junto a Klimentov (el hermano de Platonov, que más tarde sería un gran hidrogeólogo), encaramados a un extraño sistema de riego en la estación agrícola Spartak (**figura 10**).

La imagen habla por sí sola y reconfigura el imaginario de los constructores soviéticos. Tal vez la torre de Tatlin, y nuestra incapacidad para comprenderla por completo, se deba en buena medida a ese mismo fenómeno, es decir, a la dificultad que tenemos para entender este tipo de transferencias tecnológicas y culturales. La referencia de partida de la *maqueta* –tal vez tomada en el imaginario tecnológico de la época– es incierta, como incierta fue también la referencia de partida del icono negro de Malevich. Los artefactos de la vanguardia rusa nacieron bajo condicionamientos culturales, técnicos y materiales propios, tan extraños para nosotros como las mismas entrañas del Imperio chino.

²¹ Este es un tema tratado por Loren R. Graham. (2001). *El fantasma del ingeniero ejecutado. Por qué fracasó la industrialización soviética*. Crítica; cf. Kotkin, S. (1997) *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization*. University of California Press.

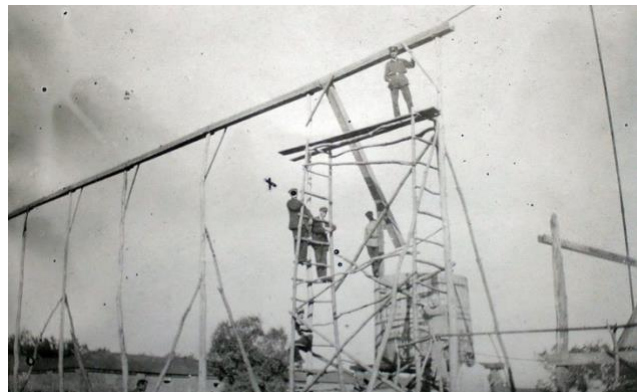


Figura 9. (izda). Fotografía anónima. Andrei Platonov (en el centro) junto a los habitantes de Rogachevka, delante del edificio de una estación eléctrica recién inaugurada que luego sería quemada por los propios campesinos. Adaptado de Voronezhskiy period zhizni i tvorchestva A.P. Platonova: biografiya, tekstologiya, poetika (p. s/n) por E. V. Antonova, 2016, IWL RAS.

Figura 10. (dcha). Fotografía anónima. Sistema de riego de Spartak, koljoz en el que estuvo destinado Platonov. En la fotografía se pueden identificar tres personas: Andrei Platonov (Andrei Platonovich Klimentov) y su hermano, y el escritor Viktor Shklovski.

Referencias bibliográficas

- Andersen, T. (1979). *Art et poesie russes 1900-1930: Textes choisis*. Centre Georges Pompidou.
- Antonova, E.V. (2016). *Voronezhskiy period zhizni i tvorchestva A.P. Platonova: biografiya, tekstologiya, poetika*. Moscú. IWL RAS.
- Barron, S. y Tuchman, M. ed. (1980). *The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives*. MIT Press.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus, pp. 165-173.
- Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú*. Taurus.
- Cohen, J-L. (1992). *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*. Princeton University Press. (Le Corbusier, Agenda VII, 1 de octubre 1928, pp. 37- 40, FLC.).
- Del Río, V. (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada Editores.
- Frioux, C. (1970). *Mayakovsky par lui-même*. Seuil.
- Gan, A. (2018). Revolyutsiya i narodnyy teatr. *Anarkhiya*, n.12.
- González, A., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S. (1979) *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*. Akal.
- González, A. (2001). Rusos. En A. González. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo* (pp. 197-203). MNCARS.
- González, A. (2009). La revolución está en el aire. En *Soviet Aviation. Rodchenko-Stepanova*. Lampreave.
- Graham, L. R. (2001). *El fantasma del ingeniero ejecutado. Por qué fracasó la industrialización soviética*. Crítica.
- Headrick, R. (1989). *Los instrumentos del imperio. Tecnología e imperialismo europeo en el siglo XIX*. Alianza.
- Korniyenko, N. V. ed. (2017). *Strana filosofov. Andrey Platonova: problemy tvorchestva. Vypusk 8. Andrey Platonov i yego sovremenniki. Issledovaniya i materialy*. IMLI RAN.

- Kotkin, S. (1997). *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization*. University of California Press.
- Lenin (1969). *Obras Completas*. Cartago, t. 15.
- Lodder, C. (1983). *Russian constructivism*. Yale University Press.
- Milner, J. (1984). *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale University Press, sp. 151-181.
- Muñoz, J. M. (2014). Constructores de las Vjutesmás. Algo sobre constructivismo y pobreza, seguido de algunas consideraciones sobre las arquitecturas del curso básico de los talleres de izquierda. *Revista FAKTA. Teoría del arte y crítica cultural*.
https://revistafakta.wordpress.com/2014/09/12/constructores-de-las-vjutesmas-algo-sobre-constructivismo-y-pobreza-seguido-de-algunas-consideraciones-sobre-las-arquitecturas-del-curso-basico-de-los-talleres-de-izquierda-por-jose-maria-munoz/#_ftn1
- Musil, R. (2006). *Diarios*. R. D. Mondadori.
- Platonov, A. (1999). *La patria de la electricidad y otros cuentos*. Galaxia Gutenberg.
- Punin, N. (1999). *Diaries: 1904-1953*. University of Texas Press.
- Shentalinski, V. (2006). *Esclavos de la libertad. Los archivos literarios del KGB*. Galaxia Gutenberg.
- Shklovski, V. B. (1926). Voronezhskaya guberniya i Platonov. En: *Tret'ya Fabrika* (pp. 125 y ss). Artel' Pisateley – Krug.
- Shklovski, V. B. (1923). Samovarom po gvozdiam. En: *Khod' konya : Sbornik statey (El salto del caballo)*. Gelikon. La edición en ruso puede consultarse en línea: <https://imwerden.de/publ-8178.html>
- Strigaliev, A. (1993). *Vladimir Tatlin. Retrospektive. Katalog der Ausstellungsbegleitender*. Städtische Kunsthalle. Dusseldorf. 11 Sept – 21 Nov 1993.
- Tolstoy, V., Bibikova, I. y Cooke, C. (1990). *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia, 1918-33*. Vendome Press.
- Udal'tsova N. (1918). My khotim Anarkhiya. *Anarkhiya*.
- Venturi, F. (1981). *El populismo ruso*. 2 t. Madrid: Alianza.
- Westerman, F. (2005). *Ingenieros del alma*. Siruela.
- Yevsev'yeva (1982). Iz istorii khudozhestvennoy zhizni Petrograda v 1917 - nachale 1918 gg. En *Problemy iskusstvoznaniya i khudozhestvennoy kritiki. Voprosy otechestvennogo i zarubezhnogo iskusstva*. L. Izdatel'stvo Leningradskogo.
- Zhadova, L. A. (Ed.) (1988) *TATLIN*. Rizzoli I. P.



BIO

José María Muñoz Guisado (Guareña, 1987). Bachillerato por la Escuela de Artes y Superior de Diseño de Mérida del que se graduó con Matrícula de Honor. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Realiza los estudios de Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (MNCARS), por la Universidad Autónoma de Madrid. Es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Actualmente ejerce la docencia en centros públicos de enseñanza secundaria en el cuerpo de profesores de Dibujo, y lo compagina con estudios de FP en Sistemas Electrotécnicos.