

LABORATORIO ARTÍSTICO A CIELO ABIERTO



Ilustración: Thais Oyola

ARIANE DÍAZ

Comité de redacción.

“Cadáveres perfectamente incinerables”: así consideraba Malevich las colecciones de arte tradicional, que no veía por qué el gobierno revolucionario debería preservar¹. Sin embargo, son las obras de decenas de artistas de vanguardia soviéticos las que hoy se reúnen en los grandes museos como forma casi exclusiva de conmemorar del centenario de la Revolución. Reducidas a ejemplos de experimentación artística, las curadurías parecen llegar siempre a la misma conclusión: que el arte sale perjudicado de todo contacto con la revolución. Al parecer siguen siendo urticantes declaraciones de Maiakovsky como esta: “Octubre. ¿Hace falta adherir o no? Esta pregunta no se planteaba ni para mí ni para los otros futuristas moscovitas. Era mi revolución. Fui al Smolni”².

“Las fibras de las masas populares todavía se estremecían, y estaban pensando en voz alta por primera vez desde hacía mil años...”

Tabaco, botas, algún sobretodo, paquetes de una preciada azúcar que mantenía la mente despabilada; en eso consistieron los pagos que el naciente Estado revolucionario podía ofrecer a los artistas en sus espectáculos públicos. Su política, en el marco de la destrucción de la guerra mundial y la guerra civil, tuvo dos fundamentos: la alfabetización masiva y el acercamiento de las producciones culturales a trabajadores y campesinos.

Junto con la fundación de nuevas escuelas y gremios de artistas que se conectaban a lo largo del territorio a cargo de sindicatos, soviets y el nuevo Comisariado Popular para la Instrucción Pública (que tenía a su cargo los asuntos culturales), el envío de literatura y la puesta de obras de teatro en los frentes de batalla y en las aldeas más alejadas acompañaban los espectáculos públicos callejeros y la institución del Palacio de Invierno –cuyas riquezas habían sido hasta entonces símbolo del enorme foso que separaba la corte de los zares del pueblo–, en un museo público.

Los más de 22 millones de km² que conformarían la URSS, y que abarcaban distintas culturas y lenguas hasta entonces oprimidas por el Imperio ruso, será un territorio propicio para el desarrollo de un sinnúmero de

tendencias, géneros y estilos, desde las más experimentales hasta las más folklóricas. Desaparecidas las viejas instituciones que legitimaban con sus censores y críticos la alta cultura rusa, tanto las académicas como las relacionadas con el escueto mercado cultural heredado del zarismo, todo parecía posible.

Las organizaciones del Proletkult, que rápidamente se extenderían por el territorio, y agrupamientos de vanguardia, que con cierto conocimiento público aún se mantenían en la bohemia cultural, fueron de los primeros en pronunciarse abiertamente por la Revolución de Octubre. Con poco peso en los círculos artísticos de las grandes ciudades (que en su mayoría, cuando pudieron, se exiliaron), sus iniciativas se desplegaron rápida y masivamente, convirtiéndolos en protagonistas de las políticas culturales del Estado obrero en los años de guerra civil.

“Mientras la dictadura [del proletariado] tuvo el apoyo en la ebullición de las masas y la perspectiva de la revolución mundial, no temía a los experimentos, las investigaciones, la lucha de las escuelas...”

“Pushkin, Dostoyevski, Tolstoi, etcétera, etcétera, deben ser tirados por la borda del vapor del Tiempo Presente”, declamaba el primer manifiesto del futurismo ruso, de 1912³. Esta actitud hacia la tradición artística previa y sus cánones, que compartieron todos los agrupamientos de vanguardia rusos y europeos contemporáneos, en la URSS cobraba características específicas, que desarrollamos en números anteriores⁴: lejos de ser sectores marginales críticos del *mainstream*, las vanguardias soviéticas fueron parte de las nuevas instituciones creadas por la revolución en el terreno cultural, y entablaron con las masas una relación amplia y efectiva, desde las campañas publicitarias de la ROSTA hasta los espectáculos públicos o la dirección de varias de las nuevas escuelas de arte. Arrancar al arte de sus torres de marfil, fusionarlo con la vida, comprenderlo como una forma de trabajo productivo, pero no alienado, redefinir en cada manifiesto el porqué de sus técnicas, fueron las líneas principales de quienes consideraron que su producción artística era parte

de la construcción de un “mundo nuevo”. En la URSS, lo que se declamaba parecía poder llevarse a la práctica.

“...la voluntad de creatividad de las masas es capaz de crear su propia cultura y de liberarse de la estética burguesa”⁵. Así definían los proletkultistas, por su parte, la necesidad de que esa nueva cultura fuera proletaria: una que, basada en el colectivismo, combatiera la ideología burguesa que impregnaba al arte previo.

El Proletkult, cuyas ideas habían sido esbozadas por Bogdanov, y que contaba con la participación de muchos bolcheviques, se había propuesto realizar actividades culturales entre los trabajadores y había tenido su primera conferencia justo una semana antes de la toma del poder en Petrogrado.

Después de Octubre, recibió el apoyo del Estado para desplegar sus actividades, que iban desde clubes de alfabetización hasta talleres de formación artística, vía el Comisariado dirigido por Lunacharsky, que le asignó un presupuesto que era casi un tercio de lo que se asignó al departamento de educación para adultos. Se extendió por todo el territorio y llegó a tener, según sus dirigentes, cuatrocientos mil miembros en 1920. Estos números pueden no ser del todo acertados considerando el caos de la guerra civil, donde muchos grupos se autodenominaban como Proletkult aunque sin lazos reales con su organización central. Tampoco había necesariamente unidad en sus programas: mientras en Petrogrado por ejemplo, las producciones teatrales desarrollaban técnicas experimentales, en Moscú podía al mismo tiempo montarse obras clásicas⁶.

Las disputas entre vanguardistas y proletkultistas no escasearon. Para los últimos, las vanguardias eran también, a pesar de sus declaraciones rupturistas, parte de lo viejo: “Nunca fuimos discípulos del bloque de los izquierdistas [...] “menos todavía abogados de la unión con aquellos que, en nuestra opinión, estaban a la izquierda del sentido común”⁷. Maiakovsky, por su parte, acusó de conservadurismo a los del Proletkult: “que amontonasteis remiendos/sobre el frac de Pushkin decolorado”⁸.

Pero lo cierto es que las vanguardias encontraron en las ideas del Proletkult un fundamento político para sus ataques a la tradición y las instituciones artísticas previas, y muchos proletkultistas consideraron que una nueva cultura implicaba también la renovación de las formas, terreno donde las vanguardias habían avanzado sin dejar de buscar su camino hacia las masas. Por eso es que algunos de los artistas de vanguardia más conocidos, como Eisestein, Tetriakov, Maiakovsky –y hasta el simbolista Biely–, enseñaron en las sedes del Proletkult, y que buena parte de la fama ganada del Proletkult tenía que ver con estas influencias.

“La dictadura [del proletariado] expresa la barbarie pasada y no la cultura futura...”

Las declamaciones rupturistas no tienen el mismo efecto cuando se dirigen al *mainstream* desde los márgenes que cuando se está ubicado en el eje de la política cultural. Ese cambio de ubicación no siempre era reconocido, en todas sus consecuencias, por vanguardistas y proletkultistas, que se autoatribuían cada cual ser la “voz” de la revolución en detrimento de las otras escuelas y estilos.

Es así que Lunacharsky tuvo que negociar con los sectores culturales establecidos antes, como la Unión para las Artes o la Academia de Ciencias, que no querían saber nada con la intromisión en sus asuntos del nuevo Estado; pero también tuvo que disputar cada una de sus políticas con los nuevos agrupamientos que apoyaban la Revolución de Octubre a los que él había alentado:

Realmente sería una desgracia –decía Lunacharsky– que los innovadores artísticos se imaginaran finalmente ser la escuela artística del Estado, ser los exponentes oficiales de un arte que, aunque revolucionario, viniera dictado desde arriba⁹.

Esa política le valió duras críticas de todos los sectores artísticos probolcheviques. En 1918, por ejemplo, organiza un “sovieta teatral” donde el Proletkult se niega a participar porque estaban invitados “especialistas burgueses”, mientras el director del Proletkult de Petrogrado, Lébedev-Polianski, llegó a plantear que el “Comité Central del Proletkult plantearía la cuestión de romper con Lunacharski”¹⁰. En 1920, por su parte, en el marco de una discusión sobre obras de teatro propias, el comisario entabla una dura discusión con Kerzhéntsev, Shklovsky y Mayakovsky, que lo acusarán de retractarse de sus posturas favorables a la izquierda artística. Como respuesta a lo que denomina “sicofantas rojos”, Lunacharsky se defendió así:

Yo, como comisario del pueblo, no he prohibido nada a los futuristas: afirmo que debe haber libertad en el campo de la cultura. Otros comunistas, equivocadamente, se imaginan que nosotros somos censores, policías. No. [...] Kerzhéntsev sabe que estamos creando un Estado dictatorial para mandar el Estado al diablo¹¹.

A pesar de ello, Lunacharsky defendió, aunque con críticas, que el Proletkult mantuviera su autonomía cuando, en 1920, Lenin abrió una discusión sobre la superposición de tareas del Proletkult con el departamento de educación que dirigía el Comisariado. El debate giró sobre tres ejes: la asignación de recursos al Comisariado, la influencia “pequeñoburguesa” de los vanguardistas, y la matriz teórica que Bogdanov había dado a la idea de “cultura proletaria”, que muchos bolcheviques consideraban idealista. Era fruto también de discusiones internas dentro del Proletkult: en ese mismo año rompe un sector, La Fragua, con el argumento de que, en pos de las tareas de alfabetización más básicas, habían descuidado su objetivo de forjar nuevas generaciones de artistas entre los obreros. El acuerdo, finalmente, fue el ingreso del Proletkult como “sección” del Comisariado, mientras se garantizaba la completa “libertad creativa” en cuanto a los programas de las nuevas instituciones de formación en los distintos géneros artísticos.

Estos debates son el trasfondo de las Tesis del sector dedicado a las artes del Comisariado, de 1921, donde prevalece la política de Lunacharsky: “...ni el poder estatal ni la asociación de sindicatos deben reconocer ninguna orientación como algo estatal-oficial: por el contrario, han de ser el máximo apoyo a todas las iniciativas en el campo del arte”¹².

Pero esa política inicial del joven Estado obrero seguiría en debate y se iría modificando en los años siguientes.

“En el proceso de lucha contra la Oposición en el seno del Partido, las escuelas literarias fueron sofocadas una tras otra...”

La política de la NEP va a renovar la discusión artística y cultural, pero a la vez va a mostrar ya inflexiones que tienen que ver con la discusión fraccional dentro del partido.

En principio la NEP daba mayores posibilidades de propuestas culturales; terminada la guerra civil había, efectivamente, más recursos disponibles. Pero para muchos artistas, esto significaba la aparición de oportunistas que hasta entonces no habían apoyado a la revolución y ahora venían a hacer negocios con sus esfuerzos. Muchos de ellos eran los “compañeros de ruta”, a los que se

identificaba con la *intelligentsia* en sentido amplio (profesionales, técnicos, etc., que los planes de industrialización requerían) al servicio de los “nuevos ricos” (*kulaks* y *nepmen*). Por eso vanguardistas y proletkultistas se oponen a lo que identificaban como una concesión del partido al “período heroico” de la guerra civil. En la publicación del Frente de Izquierda para las Artes, fundado en 1922, que reunía a futuristas y formalistas, puede leerse: “Nosotros, que llevamos cinco años trabajando en un país revolucionario sabemos que: [...] solo Octubre, librándolo del trabajo para el cliente barrigudo y encopetado, concedió la auténtica libertad al arte”¹³.

Los grupos que sucedieron al Proletkult, divididos en diversas fracciones desde 1921, fueron aún más duros. Miembros de La Fragua, por ejemplo, llegaron a separarse del partido al considerar la NEP como una “traición al comunismo”¹⁴.

En 1924, en una reunión entre dirigentes del Partido Bolchevique y defensores del Proletkult, se renueva la discusión sobre la “cultura proletaria” en el marco del debate sobre adónde va la URSS, donde ya se hace notar la discusión interna en el partido, como puede verse en la intervención de Trotsky, que da cuenta del método de compilar citas de Lenin en su contra para defender todo lo contrario a lo que este había planteado¹⁵.

En este panorama se publica en 1925 una nueva resolución sobre el trabajo con forma de decreto del Politburó del PC. No es un año cualquiera: mientras Stalin declama por primera vez la idea del “socialismo en un solo país”, Trotsky empieza a ser desplazado de los órganos de dirección del PC. La resolución denostaba la “arrogancia comunista” que con tono imperativo pretendía imponerse a las otras escuelas, trasladando la hegemonía obrera en el terreno político al cultural, y señalaba que el proletariado no podía por tanto darse el lujo de tirar por la borda la tradición artística. Sin embargo, la resolución no niega la necesidad de construcción de una “cultura proletaria” sino que caracterizan que aún está por ganarse. Por ello pone en términos de “tolerancia” la actitud que deben tener los comunistas hacia otras escuelas. La resolución no resuelve el debate, y por ello mismo será en los años siguientes reivindicada por quienes proponían políticas opuestas. Fitzpatrick agrega que en lo que queda de la década de 1920, estos distintos agrupamientos artísticos no se privaron en sus disputas de denunciar el oposicionismo zinovievista o trotskista de sus adversarios, plegándose a la línea del Comité Central para ajustar cuentas internas¹⁶.

“La burocracia siente un temor supersticioso por todo lo que no la sirva directamente, al igual que por todo aquello que no comprende...”

La resolución de 1932 del Comité Central del PC ruso viene a zanjar, a la manera stalinista, las discusiones de la década previa. Allí, bajo la “constatación” de los “éxitos de la construcción socialista” –que emula la propaganda oficial que señala el 95 % del socialismo realizado–, se establece la disolución de las organizaciones culturales existentes y la formación de una sola nueva organización, la Unión de Escritores (con la indicación de reproducir esto en los otros géneros artísticos); es decir, lo opuesto de lo que había sido la política del Comisariado y del Estado obrero hasta entonces.

La fundamentación señala las tareas de organización de una cultura proletaria conlleva ahora el riesgo de convertirse en círculos aislados “de los deberes políticos contemporáneos”, de la construcción socialista¹⁷.

En concreto, será el comienzo de la censura y persecución de todos aquellos artistas que saquen los pies del plato, y la base de lo que luego se definiría como la necesidad de desarrollo del “realismo socialista”, que de ambos términos tendrá tan poco como de humedad tiene el desierto.

Los vanguardistas y los proletkultistas no tienen lugar en este nuevo marco. Mientras que todo lo experimental se denuncia bajo el epíteto de “formalista” como una desviación influida por la decadencia de la cultura burguesa, es a partir de 1932 que el régimen comienza a dar marcha atrás con sus políticas de “guerra de clases” contra aquellos compañeros de ruta que empalmaban con el gusto de las masas socialistas –o más bien que, en el marco de las necesidades de mostrar una estabilización del régimen, servía de una buena vidriera de sus “éxitos”–.

A lo largo de este artículo hemos utilizado como subtítulos frases del análisis de Trotsky en *La revolución traicionada*, que resume la vida del arte soviético de la década de 1930 como un “martirologio”. Una de sus características es justamente esta apelación populista al gusto de las masas, que había sido eje de debate entre corrientes más tradicionalistas y experimentales desde 1917, pero que ahora se convertía en mandato:

“Lo que no es útil al pueblo –declara *Pravda*– no puede tener valor estético”. Esta vieja idea *narodniki* que rechaza la tarea de educar artísticamente a las masas, adquiere un carácter tanto más reaccionario cuando la burocracia se reserva el derecho de decidir cuál es el arte del que no tiene necesidad el

pueblo; [...] todo se reduce, al fin y al cabo, a cuidar de que el arte se inspire en sus intereses y encuentre motivos para hacer atrayente la burocracia frente a las masas populares¹⁸.

El legado de las corrientes que protagonizaron la producción cultural de ese difícil primer período de la revolución, desconocido por décadas para el mundo occidental, dejó marcas en la producción artística y teórica de todo el siglo XX, aunque no siempre le fueran reconocidas. Muchos de los estudios posteriores, que volvieron a darle el peso que les corresponde en la historia del arte, lo han hecho sin embargo despolitizando a sus agrupamientos e incluso borrando parte de sus contradicciones para pintar a un Estado o un partido sectario que terminó imponiéndoles limitaciones. Pero lo cierto es que si la política stalinista fue brutal de por sí, lo es más aún observada en contraste con el enorme laboratorio artístico que se abrió con la revolución. ●

1. Citado en Groys, *Arte en flujo*, Bs. As., Caja Negra, 2016, p.78.

2. En Triolet, *Recuerdos sobre Maiakovsky y una selección de poemas*, Barcelona, Kairós, 1976, p.38.

3. “Una bofetada al gusto del público”, *Diario de Poesía* 24, 1992.

4. Ver “El asombro cotidiano” (*IdZ* 15) y “Maiakovsky, el poeta agitador” (*IdZ* 25).

5. Proletkult de Moscú, “Resolución sobre el trabajo político de esclarecimiento en el arte”, en AA. VV., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999.6. Todos los datos pertenecen a Mally, *Culture of the future*, Berkeley, California University Press, 1990.

7. Bessalko, del Proletkult, citado en Fitzpatrick, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y las artes*, Madrid, Siglo XXI, 1977, p. 125.

8. “Orden N°2 al Ejército de las Artes”, en Maiakovsky y El Lisitsky, *Para la voz*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.

9. Citado en Fitzpatrick, ob. cit., p. 153.

10. *Ibidem*, p. 117.

11. *Ibidem*, p. 187.

12. En AA. VV., ob. cit.

13. “Camaradas organizadores de la vida”, en Gómez (ed.), *Crítica, tendencia y propaganda*, Sevilla, Doble J, 2010.

14. Sochor, *Revolution and culture*, Ithaca, Cornell University Press, 1988, p. 214.

15. *Literatura y Revolución*, Bs. As., RyR, 2015, p. 367. Respecto a estas discusiones ver “¿Marxismo o populismo?” en este mismo número.

16. Fitzpatrick, “The emergence of GLAVISKUSS-TVO”, *Soviet Studies* 2, Vol. 23, 1971.

17. La resolución está compilada en Gómez, ob. cit.

18. Bs. As., IPS-CEIP, p. 162.



Nikolai Kolli, *La cuña roja*, decoración para el primer aniversario de la Revolución de Octubre, 1918.