



# Apuntes de Arte y Sociedad: Arte y Revolución

El 25 de octubre de 1917, en plena guerra mundial, Lenin se dirigía a los ciudadanos rusos desde Petrogrado, anunciando la caída del gobierno provisional y el acceso al poder de los Sóviets.

Con estas páginas conmemoramos los 100 años de un acontecimiento de trascendental importancia en el devenir mundial del siglo XX, y lo hacemos desde una doble perspectiva: una aproximación histórica y las consecuencias que se plasmaron en la evolución de las artes.

Las primeras vanguardias habían quedado en suspenso ante el horror de la guerra, y con ellas sus propuestas renovadoras y rupturistas. En este entorno, la Revolución Rusa se convirtió en un vibrante caldo de cultivo validado por la necesidad de un arte nuevo que rompiera con la tradición, y en el que, en un principio, la abstracción y la libertad creadora transgresora de los viejos cánones dejarán paso, poco a poco, al retorno obligado a un nuevo realismo al servicio de la propaganda del nuevo orden político.

Estas circunstancias son las que se analizan en nuestro Encarte, de la mano de cinco especialistas, profesores de la Universidad Complutense de Madrid que contextualizan históricamente estos años, y resaltan el valor de la creación artística de aquellos tiempos convulsos que vivieron además, la irrupción vigorosa de la fotografía y del cine como herramientas esenciales de comunicación.

María Victoria Chico (UCM)  
Coordinadora del Seminario Didáctico de Historia del Arte  
del Colegio Oficial de Filosofía Letras y Ciencias de Madrid

# La Revolución Rusa de 1917

Rosario de la Torre del Río.

Departamento de Historia Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

En la primera parte del siglo XIX, la época en la que la industrialización fue despegando en los países de la Europa Occidental, Rusia se encontraba todavía en la Edad Media: su régimen político se fundamentaba en una autocracia personal sin el menor control, y la economía del país, el más vasto y más poblado de Europa, era particularmente arcaica. La tierra, que aún estaba siendo la principal riqueza, aún estaba mal explotada y sus resultados continuaban siendo mediocres. La industria estaba muy poco desarrollada y su red ferroviaria era prácticamente inexistente. La sociedad reflejaba este inmenso retraso material. La burguesía era poco numerosa. La nobleza era la dueña de la tierra que cultivaba una mano de obra miserable, formada por siervos. Como consecuencia de todo esto, las reformas, que parecían indispensables, eran reclamadas, sobre todo, por las gentes "de la cultura", que se repartían entre los que querían seguir los pasos de Occidente, los occidentalistas, y los eslavófilos, favorables al mantenimiento de las tradiciones nacionales.

## Industrialización tardía y fracaso del reformismo zarista

Alejandro II, zar desde 1855, puso en marcha las primeras reformas, tras la derrota rusa en la Guerra de Crimea (1853-56), que había puesto en evidencia las carencias del país. En 1861 se abolió la servidumbre, pero los campesinos tenían que comprar las tierras que cultivaban, mientras que los propietarios eran indemnizados. Se reformaron la justicia, el ejército, la instrucción pública, la administración local pero, tras el levantamiento de Polonia en 1863-64, Alejandro II reforzaría la política autoritaria provocando una violenta oposición, de manera muy particular, entre la juventud universitaria, convertida al nihilismo, que adoptó métodos violentos. Los intentos de evolucionar hacia un liberalismo "a la occidental" fracasaron. El reinado del "zar reformador", acosado por los nihilistas, que finalmente lo asesinaron en 1881, dio paso a la gran represión política que terminó acompañando a la industrialización parcial del país.

La industrialización de Rusia se produjo bajo los reinados de Alejandro III (1881-1894) y Nicolás II (1894-1917). En principio, los siervos liberados, demasiado pobres para comprar tierra, constituían una mano de obra abundante; sin embar-

go, el país no disponía de los capitales necesarios. La solución vino de Francia, Alemania, Inglaterra y Bélgica, de donde llegaron importantísimas inversiones que, por supuesto, se iban a quedar con parte de los beneficios. En cualquier caso Rusia, bajo el impulso del conde Witte, ministro de Finanzas de 1892 a 1903, consiguió el despegue industrial y, con él, un sistema bancario moderno, una importante industria textil, una red ferroviaria que hizo del Transiberiano el punto de partida de la colonización de los territorios del Este, una gran siderurgia concentrada en Ucrania, en los Urales y en la región de San Petersburgo, y la posibilidad de explotar las enormes reservas de petróleo de Cáucaso. Como consecuencia de esta industrialización tardía, se desarrolló un proletariado obrero poco numeroso, pero concentrado en empresas muy grandes, lo que facilitaba el contagio de las ideas revolucionarias en un país con un régimen político especialmente represivo y en el que las condiciones de vida de la clase trabajadora eran particularmente inhumanas.

Durante el reinado de Alejandro III, la represión política no solo se abatió contra el terrorismo, sino que también persiguió con saña a liberales e intelectuales. La prensa fue censurada, las bibliotecas expurgadas y las universidades vigiladas. A la vez, se intensificó tanto la "rusificación" forzosa de bálticos (estonios, letonios y lituanos) y de polacos, como la persecución violenta de los judíos. Las distintas oposiciones al régimen zarista se irían reforzando bajo el reinado de Nicolás II. La burguesía, que seguía siendo poco numerosa, pero que se había beneficiado del crecimiento económico, deseaba una liberalización del régimen que



Lenin, en un mitin en 1917.



le permitiera intervenir en la política del país; pero su partido, el Constitucional-Demócrata, fue pronto desbordado por otros partidos: el de los partidarios de la acción violenta, el partido Socialista-Revolucionario, heredero del nihilismo que, hostil a la industrialización, realizaba su propaganda en los medios campesinos, y el de los socialistas marxistas, el partido Social-Demócrata, que se apoyaba en la clase obrera, pero que estaba dividido en dos tendencias: el partido Bolchevique (mayoría), agrupado en torno a Lenin, quería un partido disciplinado, capaz de conducir a la clase obrera a una revolución que les proporcionase el poder lo antes posible, y el partido Menchevique (minoría), que aceptaba la alianza con los partidos liberales durante el largo período de transformación "capitalista" que los marxistas consideraban previo y necesario antes de alcanzar el "socialismo".



El zar Nicolás II, la zarina Alexandra y sus hijos

Favorecido por las grandes huelgas que se multiplicaron a comienzos del siglo XX y por las consecuencias de la derrota rusa en la Guerra Ruso-Japonesa de 1904, el movimiento revolucionario pareció triunfar en 1905, tras los acontecimientos trágicos del "domingo sangriento", seguidos por los amotinamientos de la Flota (acorazado *Potemkin*) y por la huelga general de octubre. Pero el Zar cedió y aceptó conceder a los rusos las libertades fundamentales y una asamblea legislativa, la Duma, elegida por sufragio censitario. Sin embargo, la apertura política del régimen zarista fue muy ambigua. Es cierto que, entre 1906 y 1914, Rusia tuvo una primera experiencia de parlamentarismo constitucional (la sede de la Duma fue el Palacio de Táuride), pero también es verdad que la llegada al Gobierno en junio de 1906 de Piotr Stolypin significó un giro a la derecha. En cualquier caso, el progreso que Rusia experimentó entre 1905 y 1914 fue verdaderamente impresionante. En veinte años, la población creció en un 40%; la producción de grano (centeno, trigo y cebada) pasó de unos 36 MM de toneladas en 1895 a unos 74 MM de toneladas en 1913-14; las reservas de oro del Estado, de 648 MM de rublos en 1894 a 1.604 MM en 1914. Los depósitos en los bancos, de 300 MM a 2.000 MM, es decir, 2 billones. La producción de carbón y acero se cuadruplicó, la producción de petróleo aumentó en un 60%. La producción industrial creció entre 1880 y 1913 a una tasa anual del 5,72%.

Naturalmente, seguían existiendo muchas razones para el descontento popular. De 466 huelgas y 105.100 huelguistas en 1911, se pasó a 3.574 huelgas y 1.337.458 huelguistas en 1914. En abril de 1912, 270 huelguistas murieron en choques con el Ejército. Pero el Zar parecía muy popular y la oposición revolucionaria, muy dividida e infiltrada por la policía, no parecía capaz de capitalizar el descontento popular. En las elecciones de la IV Duma –noviembre de 1912– la derecha volvió a avanzar.

### Guerra, revolución de febrero y caída del zarismo

Se puede afirmar, por lo tanto, que la situación de Rusia podría haber seguido un camino muy distinto sin la guerra que estalló en agosto de 1914, y que fue un verdadero desastre para el

Imperio Zarista, que colapsó precisamente en 1917. Y es que, en 1917, Rusia, cuyos ejércitos habían mostrado una notable capacidad militar, estaba exhausta como consecuencia del extraordinario esfuerzo de guerra que había realizado produciendo armas, municiones y materiales de todo tipo. Sus bajas, desde agosto de 1914 a diciembre de 1916, se elevaban a 1.700.000 personas y a casi 5 MM de heridos y 1.5 MM de prisioneros. Rusia, además, se había visto forzada a evacuar Galitzia, Polonia y Lituania. Y lo que todavía era peor, la necesidad de abastecer a los frentes había provocado el desabastecimiento de las grandes ciudades; el precio de los alimentos y de los bienes de consumo había aumentado entre el 300 y el 500%. A finales de 1916 la industria, los transportes y la agricultura estaban al borde del colapso; en un invierno especialmente frío, escasearon los alimentos y el combustible, mientras empezaron a multiplicarse las huelgas, primero espontáneas y, más tarde, orientadas por los revolucionarios desde la clandestinidad.

El descontento con el curso de la guerra abrió la crisis política y, entre febrero de 1916 y marzo de 1917, el Zar cambió tres veces de primer ministro. A medida que la situación se deterioraba –motines de tropas y desertiones–, la oposición fue creciendo. El descontento se canalizó contra la Zarina, alemana de origen, y contra su consejero, Grigori Rasputín, un campesino intuitivo y audaz, perteneciente a una secta milenarista,



Grigori Rasputín.

de conducta escandalosa e insolente, que fue incorporado a la Corte en 1905 por su habilidad para tratar la hemofilia del heredero de la Corona. El rumor popular comenzó a acusarles de traición y complicidad con Alemania y la opinión se fue volviendo contra la Monarquía.

Entre noviembre de 1916 y marzo de 1917, la crisis se agravó sin que la renovación de las sesiones de la IV Duma en 1916, que había suspendido sus reuniones al iniciarse la guerra, ayudase a canalizar políticamente a los descontentos. Tampoco sirvió de nada el asesinato de Rasputín en diciembre de 1916. Solo en las seis primeras semanas de 1917 hubo más huelgas que en todo el año anterior. La oposición parlamentaria y, sobre todo, el Partido Constitucional-Demócrata, optaron por una política de total confrontación con la Monarquía. El 15/27 de febrero<sup>1</sup>, la Duma volvió a exigir la formación de un gobierno nacional con un programa reformista que compensase los sacrificios populares.

El 22 de febrero/7 de marzo, cuando el Zar marchó a su cuartel general, a unos 40 km de la capital, la vieja Saint Petersburg, convertida en Petrogrado durante la guerra, quedó paralizada por numerosas huelgas. Al día siguiente, el 23 de febrero/8 de marzo, *Día Internacional de la Mujer Trabajadora*, estaba convocada una gran manifestación y unas 100.000 personas, casi todas mujeres, recorrió la ciudad. Dos días después, el 25 de febrero/10 de marzo, comenzaron a amotinarse los soldados de la guarnición de la ciudad y se multiplicaron los incidentes. El día 27 de febrero/12 de marzo, la ciudad vivió una especie de revuelta general: concentraciones en plazas y calles céntricas, choque callejeros, saqueos, linchamiento de algún policía, ocupación de edificios, asalto a cárceles. Ese mismo día, a iniciativa de los mencheviques, se creó el Soviet de Petrogrado. El día 28 de febrero/13 de marzo, los revolucionarios se hicieron con el control de la base naval de Kronstadt, en el Golfo de Finlandia, junto a Petrogrado, y de la ciudad de Moscú; el día 1/14 de marzo, los revolucionarios controlaban ya todo Petrogrado. La autoridad del Estado había colapsado y enseguida estuvo claro que había colapsado de manera irreversible: el 2/15 de marzo, tras varios días de incertidumbre e indecisión, en los que los contactos entre el Zar, sus generales, sus ministros y los representantes de la Duma fueron frenéticos, Nicolás II, abandonado por todos, abdicó.

La *revolución de febrero*, que culminó el 2/15 de marzo con la abdicación de Nicolás II y con la formación de un Gobierno Provisional, fue una revolución popular, espontánea y relativamente incruenta, provocada por las huelgas, las movilizaciones y los amotinamientos civiles y militares que se produjeron a comienzos de marzo en Petrogrado. Fue una revolución con una dirección política plural y heterogénea, a cuyo frente se colocaron conservadores, liberales y social-demócratas, unidos por la idea de establecer en Rusia un régimen constitucional y democrático. Así quedaba claro en el programa que el Gobierno Provisional hizo público tras su formación: amnistía para todos los presos políticos; reconocimiento de los derechos de expresión, reunión y huelga; disolución de la policía zarista; abolición de todo tipo de privilegio por religión o nacionalidad; y anuncio de la convocatoria una Duma Constituyente, elegida por sufragio universal masculino, sufragio por el que se elegirían también nuevos consejos municipales.



Alexander Kerensky, presidente el Gobierno Provisional de julio a noviembre de 1917.

### El fracaso de la revolución liberal-democrática de "febrero"

Pero la *revolución de febrero* fue un grandísimo fracaso. En octubre/noviembre de ese mismo año de 1917, tras varios meses de progresiva radicalización del proceso revolucionario, el Partido Bolchevique tomó el poder y desvió la revolución hacia la dictadura y el totalitarismo. La *revolución de febrero* no supo crear y estabilizar un nuevo orden democrático. Dos circunstancias contribuyeron decisivamente al rápido agotamiento de las distintas soluciones ensayadas: la continuidad de Rusia en la guerra, y la dualidad del poder que se estableció entre la IV Duma y el Gobierno Provisional, y los nuevos Sóviets de trabajadores, soldados y marineros que empezaron a proliferar por el país en marzo de 1917.

Sin duda, la decisión, primero del Gobierno Provisional y después de Aleksander Kérensky de continuar la guerra, decepcionó profundamente las expectativas populares, desacreditó al *régimen de febrero* y contribuyó decisivamente a impedir la estabilización de la revolución liberal-democrática. Las razones de esa decisión son poderosas: querían la derrota de los Imperios alemán y austro-húngaro, confiaban en la recuperación del ejército a la manera del ejército francés de 1793 y no estuvieron dispuestos a pagar por la paz lo que los bolcheviques pagarían en 1918, en Brest-Litovsk: la renuncia a Finlandia, Estonia, Letonia, Lituania, Polonia y Ucrania. La continuación de la guerra sería rechazada con numerosas y multitudinarias manifestaciones que terminaron por provocar la caída del Gobierno Provisional.

<sup>1</sup> Las dos fechas corresponden al mismo día, la primera es la del calendario juliano, vigente por entonces en Rusia; la segunda es la del calendario gregoriano, vigente en el mundo occidental desde el siglo XVI. Esta aclaración vale para todas las dobles fechas.

Poco después, como respuesta a la ofensiva de junio –que avanzó durante dos semanas para terminar en un nuevo fracaso–, los bolcheviques desencadenaron, bajo los lemas *Abajo la guerra y Todo el poder para los Sóviets*, las llamadas *jornadas de julio* (2, 3 y 4/15, 16 y 17 de julio), un verdadero ensayo de asalto insurreccional al poder: marineros de Kronstadt, soldados de algunos regimientos de la capital, trabajadores de las factorías de esta y *guardias rojos* (grupos armados del Partido Bolchevique); en total, unos 30.000 hombres protagonizaron manifestaciones, concentraciones y disturbios violentos en el centro de Petrogrado, en un intento de facilitar la toma del poder por parte de los Sóviets. Aunque Kérensky pudiese controlar la situación con el apoyo de fuerzas armadas leales (los dirigentes bolcheviques fueron detenidos y Lenin huyó a Finlandia), la situación política se deterioró todavía más.

Los bolcheviques, y especialmente Lenin –que había regresado del exilio en abril de 1917, en el tren blindado que le proporcionó el Estado Mayor del ejército alemán– entendieron muy bien la potencialidad revolucionaria de los Sóviets, ese contrapoder popular en cuyo nacimiento y desarrollo no habían tenido nada que ver. *Las tesis de abril* con las que Lenin definió la política de su partido en aquellas circunstancias y que incluían –entre otras reivindicaciones– la terminación inmediata de la guerra apostaban decididamente por el reforzamiento del poder de los Sóviets y de la representación bolchevique en ellos como alternativa al gobierno provisional y a la futura representación democrática del país en la Duma Constituyente. Su éxito fue indiscutible. En el I Congreso Pan-Ruso de los Sóviets, celebrado el 3/16 de junio, los bolcheviques fueron minoría, 105 delegados, mientras los social-revolucionarios tuvieron 285 delegados y los mencheviques (social-demócra-

tas) 248. Pero desde mediados de septiembre, los bolcheviques dominaron los Sóviets de Moscú y Petrogrado y para el II Congreso Pan-Ruso de los Sóviets, previsto para el 25 de octubre/7 de noviembre, los bolcheviques podían contar con ser mayoría, ya que tendrían 390 delegados de un total de 650; los social-revolucionarios dispondrían de 180 delegados y los mencheviques de 80. Esta fue la razón de la elección del 25 de octubre/7 de noviembre para asaltar el poder en la capital: la legitimidad que daría a los insurrectos el respaldo del II Congreso de los Sóviets en el que dispondrían de mayoría.

El “hombre fuerte” del momento, Kérensky –un demócrata sincero, gran orador, aunque demasiado teatral, ambicioso y enérgico, errático y vacilante– pudo haber propiciado, a partir de julio, “el giro” que requería la supervivencia del proceso democrático. Pareció dispuesto a hacerlo el 19 de julio/1 de agosto con el nombramiento, como comandante en jefe del Ejército, del general Kornilov, un militar rudo, obstinado, de gran valor y prestigio, que no había ocultado su deseo de restablecer la disciplina militar, de militarizar la industria y la producción para hacer frente al esfuerzo de guerra, y de poner fin a la dualidad Gobierno-Sóviets. Pero la asociación Kérensky-Kornilov resultó desastrosa y la ruptura entre los dos hombres sería determinante en el camino que llevó a la *Revolución de octubre*.

Kérensky, que el 9/22 de agosto había convocado elecciones a una Duma Constituyente para el 12/25 de noviembre, intentó en vano relanzar el proceso político democrático, pero fue en vano. La autoridad se había desintegrado. Ni en Petrogrado, ni en Moscú, ni en las grandes ciudades, ni en las capitales de provincia, ni en los pueblos, ni en las aldeas parecía existir poder político público alguno. El auge de los nacionalismos era visible no solo en Finlandia y los países Bálticos,



Soldados unidos a la causa revolucionaria.

sino también en Ucrania, Georgia e incluso entre los pueblos musulmanes de la Rusia asiática. La disciplina militar sencillamente no existía. Las deserciones se contaban por centenares de miles, los soldados ignoraban las órdenes de sus superiores, cuando no los deponían, arrestaban o fusilaban. Los trabajadores habían impuesto en fábricas y talleres una especie de poder obrero asambleario. Una suerte de anarquía revolucionaria espontánea se había extendido a lo largo del verano de 1917 por el campo ruso en el que, ante la impotencia de las autoridades, los campesinos se fueron apropiando de millones de hectáreas de tierras tanto comunales como privadas.

### El triunfo de la revolución bolchevique de “octubre”

En esas circunstancias, agravadas por el avance del Ejército alemán, la dirección del Partido Bolchevique decidió organizar un movimiento insurreccional para la toma del poder en la capital. Primero, el 9/22 de octubre, el Sóviet de Petrogrado, presidido por Lev Trotsky desde finales de septiembre, tomó la decisión de crear un Comité Militar-Revolucionario para la defensa de la ciudad frente a un posible ataque alemán; los bolcheviques lo controlaron desde el día 16/29 de octubre. Después, el 10/23 de octubre, por diez votos contra dos, el Comité Central del partido Bolchevique tomó la decisión de desencadenar el movimiento insurreccional de manera inmediata. En los días posteriores se fijó la fecha: el 25 de octubre/7 de noviembre, para hacerlo coincidir con el II Congreso de los Sóviets de toda Rusia, con el fin de que el Congreso, con mayoría bolchevique, aprobara y legitimara el golpe. El Comité Central nombró un comité encargado de organizar la insurrección bajo la dirección de Trotsky, que ya era –no lo olvidemos– presidente del Soviet de Petrogrado y de su Comité Militar-Revolucionario.

La revolución de octubre no fue ni una revolución de obreros y campesinos, ni una revolución de masas. Fue obra de una minoría: la Guardia Roja bolchevique y grupos de soldados y de marineros de regimientos simpatizantes, en total, unos 10.000 hombres que, bajo la dirección de Trotsky, fueron ocupando, desde la tarde del día 24 de octubre/6 de noviembre y durante la noche siguiente, la del 24 al 25 de octubre/6 al 7 de noviembre, sin encontrar apenas resistencia, y sin que se alterase demasiado “la normalidad”, los puntos clave de la capital: estaciones de tren, gasómetro, puentes, centrales de teléfono y telégrafo, depósitos de carbón, bancos, edificios oficiales. El Palacio de Invierno, sede del Gobierno, fue ocupado, no asaltado, el día 25 de octubre/7 de noviembre por la tarde-noche; a lo largo de las horas del asedio, los defensores habían ido abandonando el Palacio.

La *revolución de octubre* fue, pues, un golpe de Estado dado por un partido minoritario en una situación de vacío de poder y descomposición del Estado. Ni Kérensky ni sus colaboradores pudieron utilizar al Ejército, aunque lo intentaron. Había casi 150.000 soldados en la guarnición de Petrogrado e importantes contingentes en los cercanos frentes del Báltico, aunque la disciplina y la moral de los militares estaban literalmente rotas. Pero, no lo olvidemos, la revolución de octubre fue un golpe de Estado ejecutado en medio de una gran *revolución social*, protagonizada por los Sóviets, que se extendía por todo el país.

Por eso, en la noche del 25 al 26 de octubre/7 al 8 de noviembre, Lenin pudo presentarse victorioso ante el II Congreso de los Sóviets, que se encontraba reunido en la Sala de Baile del Instituto Smolny, el edificio donde tenía su sede el Soviet de Petrogrado y su Comité Militar-Revolucionario. Primero, Lenin anunció la formación de un nuevo Gobierno presidido por él, que llamó Consejo de los Comisarios del Pueblo, integrado exclusivamente por bolcheviques. Después presentó los dos primeros decretos del nuevo régimen: el *Decreto de la Paz*, que anunciaba una paz inmediata sin anexiones ni indemnizaciones, y el *Decreto de la Tierra*, que proclamaba la confiscación de todas las tierras privadas y su transferencia a los Sóviets agrarios de distrito para su distribución entre los campesinos. Es verdad que algunos representantes se retiraron de la sala antes de la votación decisiva, pero también es verdad que Lenin ganó esa votación. Por supuesto, a aquellas alturas, la mayoría del país consideraba que el poder legítimo residía en los Sóviets.

Tras la ocupación de Petrogrado, los bolcheviques procedieron a la toma del poder en toda Rusia a través de los Sóviets locales. Encontraron resistencia en Moscú, donde tropas leales al Gobierno combatieron a los bolcheviques durante 15 días con un balance de unos mil muertos. En Georgia y Ucrania predominaron grupos locales de carácter nacionalista.

La concepción leninista del Partido (de revolucionarios profesionales), las ideas de los bolcheviques sobre el Estado y el poder político (dictadura del proletariado, control obrero, regulación planificada de la economía) y el hecho evidente del carácter minoritario del Partido Bolchevique que, en las elecciones del 12/25 de noviembre solo logró 168 diputados de 703 y unos 9,8 MM de votos, muy por detrás del Partido Social-Revolucionario con 410 diputados y 20,9 MM de votos, la principal fuerza opositora a la *revolución de octubre*, desembocó, de manera casi inmediata, en un régimen dictatorial de partido único, en un Estado totalitario fuertemente represivo.

Es decir, pronto quedó claro que los bolcheviques iban a triunfar en las dos cuestiones en las que había fracasado la *revolución de febrero*: la paz y la reconstrucción del Estado; y lo harían, además, en una situación verdaderamente calamitosa y adversa, marcada por la guerra civil y la intervención armada internacional. El precio que pagaron los rusos por todo ello fue inmenso. ■

## BIBLIOGRAFÍA

CASANOVA, Julián (2017), *La venganza de los siervos. Rusia 2017*, Editorial Planeta (Crítica), Barcelona, 206 pp.

FARALDO, José M<sup>a</sup> (2017), *La revolución rusa: Historia y memoria*, Alianza Editorial, Madrid, 233 pp.

FIGES, Orlando (2000), *La revolución rusa 1891-1824. La tragedia de un pueblo*, Edhasa, Barcelona, 997 pp.

FIGES, Orlando (2006), *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 828 pp.

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo (1997), *Edad Contemporánea, 1898-1939*, vol. 8 del *Manual de Historia Universal*, Historia 16, Madrid, 423 pp.

VEIGA, Francisco & MARTÍN, Pablo & SÁNCHEZ MONROE, Juan (2017), *Entre dos octubres. Revoluciones y contrarrevoluciones en Rusia (1905-1917) y guerra civil en Eurasia*, Alianza Editorial, Madrid, 636 pp.

# EN EL CAUCE DEL PORVENIR

## *El arte y la revolución de octubre*

**Jaime Brihuega.** Departamento de Arte Contemporáneo.  
Universidad Complutense de Madrid



Goncharova. Lirios rayonistas, 1913.

### LA DIALÉCTICA ENTRE EL ARTE Y SU CONTEXTO

A lo largo del acontecer histórico, tanto la cultura visual en su conjunto como aquella parte que en cada uno de sus momentos acotamos como cultura artística, han tenido como función primordial la de satisfacer necesidades simbólicas emanadas de una correlación de fuerzas: aquella con que se articulaban sus sucesivos contextos económicos, políticos y socioculturales. En una palabra, su sistema de poder.

Puede que hoy una afirmación como esta parezca proceder de posiciones intelectuales que el tiempo y las circunstancias han ido oscureciendo. Pero sigue siendo irrefutable. Para refrendarlo, ahí están, ahora mismo y cogidos casi al azar, Jeff Koons, los parques temáticos herederos de Disneylandia (incluidos ciertos museos), Fernando Botero, los descendientes cinematográficos de Rambo, Demien Hirst, Ferran Adriá,

Santiago Calatrava, los retratos oficiales de Kim Jong-un, los paradigmas visuales emanados de Zara, Takashi Murakami, o la densísima iconografía publicitaria que veinticuatro horas al día satura nuestra iconosfera, la tangible o la virtual, la consciente o la inconsciente.

Sin embargo, a veces, eso que denominamos “arte” y que no siempre se ha definido de la misma manera, ha tenido voluntad de ejemplificar nuevos horizontes para el *statu quo*. O también refrendar simbólicamente un *statu quo* alternativo. Los ejemplos que nos brinda la historia del arte son de sobra conocidos:

- El arte producido en Egipto bajo Amenofis IV, que intentaba refrendar una nueva correlación de fuerzas entre el faraón y los poderes sacerdotales a través de la enunciación visual un nuevo paradigma religioso.
- La imaginería semiclandestina desplegada por los primeros cristianos en las catacumbas, que componían un sistema de signos visuales capaz de fijar una nueva mitografía.
- La confrontación ideológica y estética entre el Gótico religioso y civil, el Arte Cisterciense y el Románico Borgoñón que tuvo lugar a mediados del siglo XII, a raíz del conflicto entre los distintos poderes civiles y religiosos que pugnaban por consolidar su papel sobre el territorio europeo: corona, aristocracia feudal, clero regular, clero secular, burguesía...
- La pintura, la caricatura y los rituales cívicos acuñados en la Revolución Francesa para visualizar los parámetros ideológicos de un nuevo orden social y político.



Exposición 0.10. Sección suprematista de Malévich. Petrogrado, 1915.

En fin, lo que las vanguardias históricas representaron como propuestas de una *weltanschauung* alternativa...

Pero también hay ejemplos que no necesariamente cosechan nuestra simpatía, como ocurre cuando enumeramos esos casos en los que la función de visualizar el nuevo estado de las cosas repugna nuestras convicciones:

- La imaginaria con que el Nacionalsocialismo alemán quiso que arquitectura, arte y cultura de masas ejemplificaran una propuesta bajo la que el individuo disolvía su identidad en un orden político, social y racial nuevo e implacable.
- La instrumentación política que el KGB y la CIA hicieron de la dialéctica realismo-abstracción durante la Guerra Fría. O, sin ir más lejos, esas "armas de seducción masiva", como las ha denominado Javier Lesaca en un reciente libro, así titulado, con que el ISIS difunde su infame proyecto de civilización.

## EL ARTE OCCIDENTAL EN LA COYUNTURA DE LA GRAN GUERRA

Entre 1914 y 1918, la Gran Guerra asoló Europa sembrándola de destrucción y muerte y evidenciando la hipocresía sobre la que estaban contruidos los discursos patrióticos de unos contendientes que, en el fondo, no hacían sino disputarse los restos del viejo imperio colonial. Fue entonces cuando entró en crisis el tiempo de las primeras vanguardias. Aunque los futuristas italianos jalearon los perfiles emocionales de aquella catástrofe, anunciando posiciones que luego algunos adoptarían bajo el Fascismo, muchos de los artistas que habían construido las alternativas vanguardistas procuraron mantenerse al margen de aquella carnicería o iniciaron la diáspora hacia países neutrales.

De entre estos últimos, buena parte de los que se concentraron en Zürich, en torno al Cabaret Voltaire fundado por Hugo Ball y Emmy Hennings, pusieron en marcha el movimiento Dadá. Frente al optimismo de las primeras vanguardias del siglo XX, tanto el optimismo prospectivo como aquel que buscaba reencontrar la edad de oro en un primitivismo a partir del que todo pudiera rehacerse, Dadá manifestó un nihilismo provocador e iconoclasta, encaminado a demoler los funda-



L. Popova. Arquitectura pictórica. 1918. Museo Thyssen.



Kandinsky. Dos óvalos, 1919.

mentos de una complaciente cultura que, a su entender, no era sino el disfraz que camuflaba la injusticia y la barbarie. Pero, a la vez, de los escombros de esta demolición intelectual, ética y estética, comenzarían también a surgir nuevas posibilidades de expresión artística.

Mientras el flujo de los movimientos de la vanguardia prebélica parecía decaer, entre 1916 y 1923 Dadá se extendió por el mundo como un reguero de pólvora. Sin embargo, lo hizo adoptando significados muy distintos. En Nueva York o en la misma Barcelona, ciudades todavía relativamente vírgenes de vanguardias, representó un primer banderín de enganche con la modernidad radical. En Berlín desembocó en un compromiso político militante y hasta feroz. En Hannover y en Colonia adoptó comportamientos que fluctuaron entre expresiones candorosas del yo y el hallazgo de nuevas rutas para la expresión estética. En París, Dadá originó un torbellino iconoclasta que, finalmente, serviría de base a la poética del Surrealismo. Este era el convulso rostro alternativo del arte cuando, en 1917 estalla la Revolución de Octubre, en Rusia.

## EL ARTE Y LA REVOLUCIÓN SOVIÉTICA

El arte que en el siglo XIX se había producido bajo el zarismo no había sido en buena parte sino un reflejo periférico del de los grandes centros europeos. Solo durante el cambio de siglo, y a través de diversas vertientes de la estética simbolista, el arte ruso empezaba a hablar con adjetivos propios, muchas veces cosechados en el aroma oriental de sus tradiciones. Lo demuestra la obra de artistas como Mijáil Vrubel, Viktor Morisov-Musatov, M.K. Ciurlionis, Mijáil Nesterov, Piotr Utkin, Lena Polenova, Pavel Jukowski, Lev Bakst, Mijáil Nesterov o incluso el joven Kazimir Malévich.



Rodchenko. Construcción espacial suspendida n.º 10. 1920-21.

Iniciado ya el siglo XX, dos importantes coleccionistas, Serguéi Ivánovich Shchukin e Ivan Morozov, comenzaron a introducir en Rusia obras procedentes de las últimas tendencias de la vanguardia europea lo que tuvo un efecto inmediato sobre aquellos artistas rusos deseosos de alinearse con la modernidad, que comenzaron a adoptar aspectos de los lenguajes cubista, futurista, expresionista o fauve, que en ocasiones llevaron hasta la abstracción y que entremezclaron los unos con los otros o incluso con elementos procedentes de tradiciones populares autóctonas. También surgieron asociaciones como Comunidad Moscovita de Artistas, Mundo del Arte, Unión de la juventud, *Karo Bube (Valet de Carreau)* o Rabo de Asno.

Estos fueron los parámetros en los que, entre otros, se movieron las primeras obras vanguardistas de Natalia Goncharova, David Burlíuk, Liubov Popova, Esenia Ender, Olga Rózanova, Pável Filónov, Ivan Puni, Lapshin, Vladímir Tatlin o Niko Pirosmánshvili, que a veces adoptó un ingenuismo vecino al del aduanero Rousseau.

En 1913, Mijaíl Lariónov, publicó su Manifiesto Rayonista. A partir de 1914, Kazimir Malévich, que además de un primitivismo popular también había adoptado formas *fauves*, cubistas, e incluso futuristas, lanza los fundamentos teóricos y visuales del Suprematismo, la primera de las vanguardias históricas acuñadas en territorio ruso. Las obras abstractas que expuso en la sección suprematista de la exposición "0.10.", celebrada en Petrogrado en 1915, se limitaban al juego de composiciones entre elementos geométricos cuadrangulares o circulares. Incluso figuraban en esta muestra algunos lienzos en los que solo un cuadrado o un círculo negros llenaban toda la superficie neutra del lienzo. Tal era el panorama artístico ruso cuando, en 1917, estalla la Revolución: frente a

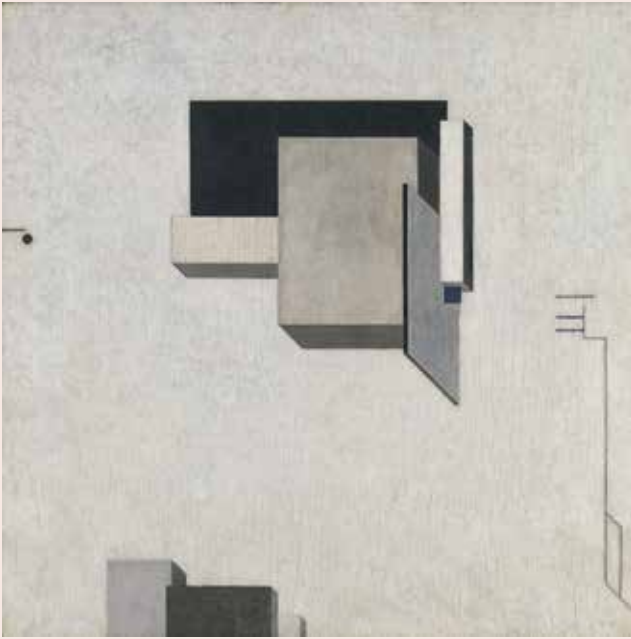
la hegemonía del arte de raíz académica, las alternativas de vanguardia habían ido tomado ya sus posiciones.

Mientras Europa se enfangaba en el barro de las trincheras, devorándose a sí misma en un inmundo holocausto, en la Rusia revolucionaria se desplegaba un horizonte luminoso. La esperanza de una transformación solidaria de las estructuras económicas, políticas y culturales que regían la vida social se erigía como la rosa de los vientos capaz de eliminar las viejas formas de explotación y promover la consecución de seres humanos libres. La mayor parte de los artistas rusos de vanguardia se dejaron arrastrar por este poderoso flujo de optimismo histórico, que consideraron connivente con sus aspiraciones estéticas. De hecho, Malévich llevó su Suprematismo hasta el extremo de pintar un cuadrado blanco sobre un lienzo blanco. Hasta Kandinsky y Chagall, que habían vuelto a una Rusia natal cuya memoria nunca se había desvanecido como referente profundo, incluso en las obras realizadas en Francia y Alemania, permanecieron en la escena revolucionaria hasta 1921 y 1923, respectivamente. Acabaron abandonándola, al no poder sincronizar su proceso poético con el revolucionario. Algo similar ocurriría también con Naum Gabo (en Rusia entre 1917 y 1922) y su hermano Antoine Pevsner (en Rusia entre 1917 y 1923).

El número de instituciones, asociaciones y plataformas artísticas de vanguardia, amparadas por el poder político, se multiplicaron en progresión geométrica tras la Revolución. En 1917 se fundó el NARKOMPROS (Comisariado Popular para la Instrucción Pública), a cuyo frente estuvo Anatoly Lunacharsky, y que, en 1918, tuvo un departamento especial para las artes plásticas, el IZO. Ese mismo año se nacionalizaron las colecciones de arte y se fundaron el SWOMAS, que sustituyó a la Academia de San Petersburgo y el INCHUK (Instituto de Cultura Artística). En 1919, El Lissitzky lanza los PROUNS (Proyectos de Afirmación del Arte Nuevo) y se funda el Grupo OMBOCHU (Sociedad de Artistas Jóvenes). En 1920, Malévich funda los UNOWIS (Afirmación del Arte Nuevo), que agrupaba las poéticas de los PROUN y la suprematista. Ese mismo año, el SWOMAS se transforma en los WCHUTEMAS



El Lissitzky. Golpead a los blancos con la cuña roja. 1919-20.



El Lissitzky. Proun 1C 1919. Museo Thyssen.

(Talleres Estatales Artísticos Técnicos de Grado Superior). En 1921 se crea la RACHN (Academia Rusa de Ciencias del Arte) y surge el grupo  $5 \times 5 = 25$ . En 1922 se funda ACHRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria). En 1923, el LEF (Frente de Izquierdas de las Artes) y la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos). En 1924, el INCHUK (Instituto Estatal de Cultura Artística). En 1925, la OST (Sociedad de Pintores de Caballete) y la OSA (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos, luego transformada en la ASS). En 1926, los WCHUTEMAS se transforman en el WCHUTEIN (Instituto Estatal Artístico-Técnico). En 1927 se funda el NOVI LEF, a cuyo frente estaba Vladímir Maiakovsky. En 1928 la ACHRR se transforma en la ACHR (Asociación de Artistas de la Revolución). En 1929, Lunacharsky es sustituido por Bubonov al frente del NARKOMPROS y se fundan asociaciones de arquitectos como la VOPRA (Sociedad Rusa de Arquitectos Proletarios) y la ARU (Asociación de Arquitectos y Urbanistas).

La actividad teórica fue muy intensa durante estos años, arrojando innumerables manifiestos y textos programáticos, entre los que cabe reseñar algunos muy importantes: en 1920, Naum Gabo y Antoine Pevsner lanzaron el Manifiesto Realista, donde cobra una primera concreción teórica el Constructivismo, una denominación genérica bajo la que también trabajaba Tatlin, y que, volvió a concretar Alekséi Gan en 1922; ese mismo año Ródchenko y Varvara Stepánova lanzan el Manifiesto Productivista; en 1923, Nikolái Tarabukin publica *Del caballete a la máquina* y *Por una teoría de la pintura*; en 1926, Boris Arvatov concreta el programa del Productivismo en el libro *Arte y Producción*; y en 1928, Lunacharsky escribe *Tesis sobre los problemas de crítica marxista*.

Fueron numerosos los artistas de vanguardia involucrados de una u otra forma en este proceso, muchas de los cuales fueron mujeres. Además de los ya mencionados cabría señalar a Nathan Altman, Zinaíd Serebriakova, Yury Annenkov, Ivan Kliun, Vasily Shukhaev, Nadezhda Udaltsova, Leonid Chupiatov, Boris Grigóriev, Wladyslan Strzemínski, Victor Palmov,

Alexei Grishchenko, Vladimir y Georgii Stenberg, Mijaíl Matiushin, Vera Pestel, Alexander Shevchenko y Konstantin Chebotaryov.

## LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS BAJO EL ESTALINISMO

La subida de Stalin al poder cambiaría poco a poco las cosas. Paralelamente al giro dictatorial que finalmente iba a definir esta nueva situación política, se producirían numerosos conflictos en el orden cultural. La articulación de un régimen totalitario generaba en sus responsables desconfianza hacia el incesante crisol alternativo que suponían los grupos de vanguardia, capaces de ponerlo todo en cuestión. Tenía lugar también un dramático desajuste entre las velocidades de transformación de aquello que se cocía en el restringido espacio experimental de las vanguardias y de lo que ocurría en el resto de una sociedad inveteradamente marginada y todavía poco capacitada para comprender y aceptar las intensas y radicales propuestas de los grupos vanguardistas.

La reorientación forzosa de la situación fue drástica y, en muchos aspectos, abrumadoramente regresiva. Se suprimieron las numerosas asociaciones alternativas de artistas, reduciéndolas en 1930 a una instancia más controlable como el Instituto de Artes de Moscú. Se hizo cristalizar la hegemonía estética de un "realismo socialista" accesible a las masas, en el que no cabían aventuras formales proclives a la abstracción radical y en el que incluso cobraron su revancha algunos herederos de un academicismo de tiempos zaristas, ahora más o menos maquillado de presente. Fue el camino emprendido por artistas como, Vasili Semionovich Svarog, Arkady Plastov, Alexander Gerasimov, Yuri Pimenov, Georgi Bibikov, o Vera Mukhina. Un par de hechos muy elocuentes suelen rubricar esta situación: el suicidio de Maïakovski en 1930, tal vez fruto de las críticas que empezaba a recibir tras el cambio de la situación política y la sustitución del atrevido proyecto constructivista para el Palacio de los Sóviets de Tatlin (1919) por el mucho más conservador de Boris Iofan (1931-39), que tampoco llegaría a construirse.

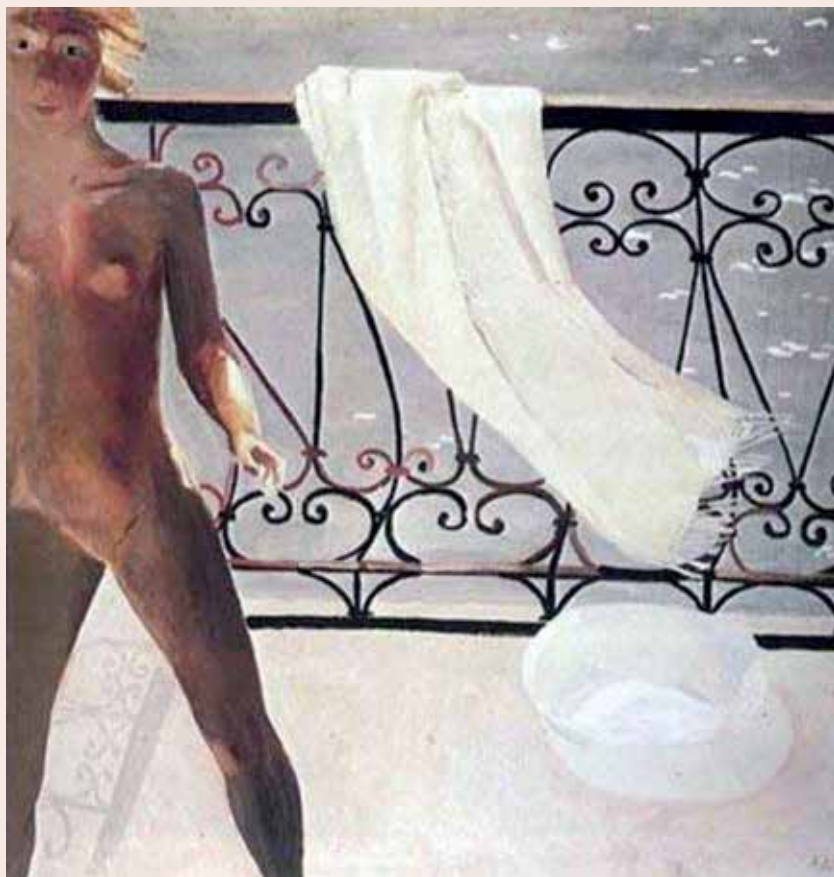
No obstante, la tópic idea de un empobrecimiento absoluto del arte ruso entre 1930 y la entrada de la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial (otra cosa es lo que se produ-



Illia Chashnik. Diseño para la celebración de los Días de Lenin. 1927-28.

ciría a partir de 1945) es algo que hoy la historiografía del arte está empezando a matizar. Junto a la aparición de un academicismo servil a la propaganda y a la demagogia y el visible sofocamiento de las tendencias asociadas a la abstracción más radical, en el arte producido en la Unión Soviética hubo figuraciones académicas muy honestas, como la que en 1930 utilizó Isaak Brodsky en su famoso *Lenin en su estudio* (en cierto modo una reinterpretación de la muerte de Marat de David), aunque no así en su retrato de Stalin (1933). Pero lo más reseñable a este respecto es que en los años treinta siguieron existiendo muchos puntos de contacto entre el arte ruso y las figuraciones modernas que hegemonizaron el arte occidental del periodo de entreguerras. Ya en décadas anteriores Burliuk, Vladímir Lébedev, Filonov, Kuzmá Petrov-Vodkin, Alexander Gerasímov (que en los treinta se adscribiría al academicismo propagandístico), David Shterenberg (cuyos bodegones de los años veinte conectaban con otros de Miró coetáneos) o Piotr Konchalovsky habían practicado formas de figuración de cuño claramente moderno y alternativo. También la figuración había sido un código clave en los fotomontajes que en los veinte realizaran Alexander Rodchenko, El Lissitzky, Iliya Chashnik, Serguéy Kozlovsky, y Gustav Klutssis. Ahora, en los años treinta, artistas como Leónid Akishin, Fiódor Bogorodsky, Viacheslav Pakulin, Piotr Stroeve, Konstantin Chebotarev. Alexander Samokhvalov, Viktor Proshkin o, sobre todo Alexandre Deineka, continuarían trabajando bajo diversas sintonías de figuración moderna similares a las producidas en diversos países de Europa occidental. Tal fue también el caso del retorno figurativo que se operó en Malévich desde finales de los años veinte.

Esta revisión de la naturaleza del arte de los totalitarismos de la primera mitad del siglo XX plantea otras cuestiones que también desactivan viejos tópicos. Por ejemplo, el hecho de que junto a una deleznable imaginaria demagógica, bajo el Fascismo italiano se produjeron ejemplos de arquitectura y artes plásticas dignos de alinearse en la primera fila del discurso de la modernidad. No ocurrió así en el caso de la Alemania nazi, donde la mayor parte de las manifestaciones artísticas sucumbieron bajo los imperativos de una propaganda que parecía aproximarlas a una estética de mero efectismo de cartón piedra, a pesar de la corrección del oficio con que actuaron muchos de sus artistas. Sin embargo, cuando tomamos la cabeza del águila que coronaba el pabellón nazi de la exposición de París de 1937 y la comparamos con las cabezas de águila de las gárgolas del newyorkino edificio Chrysler de 1931, la identidad formal resulta sorprendente. Algo similar ocurre si observamos el parecido de ciertos cuadros de un pintor oficializado por el nazismo como fue Artur Kampf, con algunos de los murales pintados en Madrid por Aurelio Arteta, artista de ideología socialista; o si comparamos ciertos carteles de propaganda de las juventudes nazis con anuncios



Alexander Deineka. En el balcón, 1931.

de Coca-Cola coetáneos. La misma identidad de retóricas formales emerge en la arquitectura, si comparamos elementos del lenguaje formal utilizado en el Pabellón soviético de la exposición de París de 1937, con otros del *Zeppelintribüne* nazi para los juegos de 1937, el *Museo de la civiltá romana fascista* (1935), el *Palais de Tokyo* de París (1937) o el *Rockefeller Center* de Nueva York (1930-39).

El corolario que se desprende de estos complicados procesos es muy contundente. Ningún lenguaje visual encarna, por sí solo, una determinada concepción de la sociedad y del mundo. De ello se encargan los diversos códigos que traducen las formas a significados concretos. El arte que caminó al lado de la Revolución de Octubre tuvo conciencia de hacerlo por el cauce del porvenir. Las razones de su frustración fueron, como se ha visto, múltiples e incluso contradictorias. Pero, a pesar de todo, dejó incrustadas en la memoria semillas de ilusión que tal vez fructifiquen algún día. ■

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

VV.AA.: *Constructivismo*. Madrid, 1973, Comunicación.

VV.AA.: Catálogo de la exposición *Vanguardia rusa 1910-1930*. Madrid, IV-1985, Fundación Juan March.

VV.AA.: Catálogo de la exposición *París-Moscú. 1900-1930*, París, VI-1979, Centre Georges Pompidou.

VV.AA.: *Sóviet Art. 1920s-1930s*. Nueva York, 1988, Abrahams ed.

# ¡Esto es revolución!, ¡esto es fotografía!

**ALEKSANDER RODCHENKO (1891-1956)**

**Mónica Carabias.** Departamento de Arte Contemporáneo.  
Universidad Complutense de Madrid

“¡No mintáis.  
Fotografiad,  
fotografiad!”<sup>1</sup>

**E**ste fue el grito militante del artista Alexander Rodchenko, uno de los fotógrafos más influyentes del siglo XX, padre del Constructivismo y cuyo trabajo fue “descubierto” a partir de la última década del siglo XX. Auto-proclamado “inventor de nuevos descubrimientos derivados de la pintura”, a la que abandonó en 1921<sup>2</sup> para dedicarse profesionalmente, años más tarde, en 1924, coincidiendo con la muerte de Popova, al cine y a la nueva fotografía, aquella que había puesto de manifiesto las posibilidades compositivas en el uso de la perspectiva, fue, quizá, el artista de la vanguardia rusa –una época donde las novedades estilísticas estaban a la orden del día, así como la búsqueda de nuevas posibilidades creativas en el campo del diseño, la arquitectura, el cine, la escenografía, la pintura, el grafismo, la música, la escultura, etc.– que mejor entendió, partiendo del Constructivismo y protagonizando una vanguardia militante que aspiraba a transformar la vida cotidiana a partir del lenguaje abstracto<sup>3</sup>, el sentido potencial e innovador, radical, en definitiva, de la nueva fotografía contemporánea al servicio tanto de la representación del propio ideario estético vanguardista como del ideal revolucionario ruso: una sociedad construida sobre nuevas bases, donde el artista y el ingeniero asumirían un protagonismo fundamental como propagadores y propagandistas<sup>4</sup>: *El fotógrafo*, opinaba Rodchenko, *tiene que demostrar que aquello que se está representando no es la vida transformada de acuerdo con las leyes estéticas, sino la vida en ella misma, la vida documentada con la perfección técnica de la fotografía.*<sup>5</sup>

Las cualidades de la fotografía –rápida, precisa, barata y reproducible–, sumadas a su manifiesta objetividad y meca-



Vladimir Mayakovsky, 1924.

nicidad para el público, la convertirían en el medio ideal de expresión del nuevo progresismo ruso y de la modernidad, encajando como ningún otro medio con el deseo de la nueva sociedad comunista de encontrar un arte de masas –fren-

<sup>1</sup> Alexander Rodchenko, 1928.

<sup>2</sup> Fue en la exposición “5x5=25” realizada en Moscú junto a los artistas Varvara Stepanova, Aleksandro Vesnin y Aleksandra Exter.

<sup>3</sup> Al margen ya de las influencias de Kasimir Malevitch, Vladimir Tatlin o de Vassily Kandinsky.

<sup>4</sup> En 1920, fue coautor junto a Varvara Stepanova, del “Manifiesto Productivista”, al que se adscribieron otros veinticinco pintores rusos, donde se comprometían a abandonar la práctica pictórica “pura” en beneficio de la creación de “objetos de uso”.

<sup>5</sup> VV.AA.: *Investigación Artística: Proyectos y discursos*. Madrid, Visión Libros, 2009, p. 97, citado de PHILLIPS, C.: *Photography in The Modern Era*, European Documents and Critical Writings, 1913-1940. MOMA, 1986, p. 296.



te al arte personal y minoritario de artistas y artesanos–, lo más alejado posible del arte por el arte, básicamente útil y productivo, asociado al desarrollo industrial y tecnológico promovido desde el nuevo régimen. El fotógrafo asumía entonces el papel de documentalista de las actividades diarias e intelectuales; en resumen, registraba el progreso y el desarrollo de las nuevas demandas sociales: *La fotografía, escribe el artista ruso, el nuevo espejo del mundo –rápido y real–, debería dedicarse en la medida de sus posibilidades a reproducir el mundo en imágenes, desde todos los lugares; debería formar en la capacidad de ver desde todas partes. No obstante, en este punto, sobre el fotógrafo contemporáneo se abalanza la psicología de la perspectiva del ombligo, con su centenaria autoridad, le sermonea en infinitos círculos de revista –como, por ejemplo, en los “Caminos de la cultura fotográfica” de “Sovetskoe Foto”– y le pone a la mano, a modo de ejemplos, cuadros al óleo con madonas y condesas. ¿Cómo se le va a tratar entonces de reportero y fotógrafo soviético si su sentido visual está colmado con las autoridades del arte universal, con imágenes de arcángeles, y con figuras de Cristo y de aristócratas?*<sup>6</sup>

Rodchenko llegó a la fotografía por vía del fotomontaje –se le había agotado el material fotográfico y pensó en suministrárselo él mismo–, un campo en el que llevaba trabajando con éxito desde comienzos de los años veinte, donde sobresalió hasta tal punto que entre las editoriales rusas se hablaba del “montaje Rodchenko” –una combinación entre el montaje fotográfico sin yuxtaposiciones y la escenificación constructivista–, al igual que en la fotografía se hablará del “escorzo Rodchenko” que desarrolla a partir de 1924, año en el que adquiere una cámara rusa con objetivo francés con la que podía obtener negativos de 9x12 cm. que le permitían tomar fotografías que representaban a la ciudad moderna



Saltador, 1934.



Pasos, 1930.

desde cualquier posición y perspectiva. Un año después viajaba a París para construir el Club Obrero de la URSS en la Exposición Internacional y allí compraba una Eka<sup>7</sup>, cámara con la que formalizará junto a la Leica el famoso “enfoco Rodchenko”, que registraba la realidad con sus peculiares perspectivas forzadas, escorzos imposibles y composiciones dinámicas, diagonales y geométricas; de hecho, el movimiento y el dinamismo de sus fotografías respondía, exclusivamente, a la creencia en la permeabilidad del lenguaje fotográfico: *¿Cómo podría estar la cultura en movimiento, explica el autor, si no es a través del intercambio y la apropiación de experiencias y logros?*<sup>8</sup>

El artista ruso había transformado el fotomontaje en un campo de batalla experimental, que dejó entrever los que serían los dos ejes principales sobre los que asentará su revolucionario ideario fotográfico: por un lado, la transversalidad de las visiones –perspectivas desconcertantes y geométricas– y, por otro, el movimiento –ritmo y composición–: *La función misma de la cámara, destaca Rodchenko, no consiste en rectificar la perspectiva, aun cuando en la realidad parezca deformada. Cuando una calle es demasiado estrecha y no hay sitio para ponerse a un lado, lo que hay que hacer, según la ley formal, es desplazar el objetivo hacia arriba y transmitir la inclinación. Esto genera la perspectiva correcta.*<sup>9</sup>

Confeso combatiente del plano ombligo, es decir, el realizado a la altura de la cintura, y convencido de que la fotografía era el medio artístico más experimental que mejor contribuiría al lenguaje universal del arte colectivo al servicio de la revolución, Rodchenko protagonizó durante la década de los años veinte y treinta algunas de las fotografías, siempre representando temas contemporáneos –con especial atención

<sup>6</sup> RODCHENKO, Alexander. “Caminos de la fotografía”, 18 de agosto de 1928, Rodchenko. Steidl Pace/Macgill Gallery 2012, sin paginar.

<sup>7</sup> La EKA, antecesora de la Leica, se fabricaba en Alemania y contaba con una película de 35 mm., un formato muy utilizado en el cine. El estilo Rodchenko tuvo gran aceptación en este medio, donde colaboró con los directores: Serguéi Eisenstein, Lev Kuleshov y Dziga Vertov.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> RODCHENKO, Alexander. “Caminos de la fotografía”, 18 de agosto de 1928, Rodchenko. Steidl Pace/Macgill Gallery 2012, sin paginar.



Tres pinos (Pushkino, 1927).

a la arquitectura moderna, las máquinas o las industrias, también el retrato<sup>10</sup> que contienen los escorzos, los picados, los contrapicados, los planos diagonales, los primerísimos planos y las composiciones más innovadoras y representativas del arte de vanguardia como memorables de la historia del arte fotográfico, que resumen su férrea defensa de la fotografía contemporánea realizada por escrito desde las páginas de la revista *Novij Lef*, donde trabajó entre 1927 y 1928 de forma permanente haciendo bocetos para portadas, fotografías y artículos: *En la fotografía hay viejos ángulos de visión, escribía Rodchenko, puntos de vista de la persona que está sobre la tierra y mira lo que tiene delante o, tal y como yo lo denomino, fotografías desde el ombligo, con el aparato apoyada en la barriga. [...] Los puntos de vista más interesantes hoy son de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, y es en ellos en los que hay que trabajar. No sé quién los ha concebido, pero creo que hace mucho que existen. Yo quiero reforzarlos, extenderlos y formar a la gente en ellos.*<sup>11</sup>

Rodchenko entendió, al igual que su compatriota Lissitzky, que la fotografía resultaba el medio visual propagandístico más eficaz para promocionar el papel del arte como modelador y reorganizador de la conciencia pública. Así lo había proclamado el artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy, cuando declaró que en el futuro las cámaras fotográficas serían de uso tan común como las máquinas de escribir y que el analfabeto del futuro sería aquel que no supiera nada de la fotografía más que los que no conocieran el arte de la escritura. Desde la I Guerra Mundial la importancia creciente de la fotografía era ya un hecho indiscutible, tanto como que en tiempos de la revolución rusa, al hilo de la experiencia alemana, el fotomontaje se convirtiera en el medio visual más didáctico, directo y comprensible con el que persuadir al pueblo de las bondades del nuevo orden revolucionario. Sin olvidar que apenas necesitaba de la palabra para resultar totalmente accesible a un pueblo como el ruso, poco alfabetizado y marcado por el multilingüismo (el poder de la imagen en Rusia icono).

El fotógrafo asumió convencido la obligación y el compromiso de contribuir desde el arte fotográfico a difundir entre su pueblo el nuevo orden social, que alcanzó así la simbiosis entre arte de vanguardia y política. El modo innovador en que lo hizo no pasó inadvertido; tanto que, incluso el artista fue acusado de plagiar a fotógrafos extranjeros, entre a otros a Moholy-Nagy: *La carta que habla de mí en Sovetskoye Foto no es solo una difamación absurda: es también una bala de un tipo especial destinada a hacer blanco en la nueva fotografía. A través del descrédito de mi persona, el objetivo es amedrentar a los fotógrafos que trabajan con nuevos puntos de vista.*<sup>12</sup> Para su autodefensa, realizada en 1928, escogió la tribuna de *Sovetskoe Foto* —que junto a *Novyi Lef* fueron los espacios desde donde se debatieron los planteamientos de la nueva fotografía rusa<sup>13</sup>, y en cuyas páginas, años antes, en 1926, había sido presentado por su colega, el poeta Osip Brik, como un fotógrafo antipictórico renovador de las formas fotográficas: *La fotografía con las que comparáis las mías dan testimonio o bien de la completa ingenuidad de quien las ha comparado o bien, por el contrario, de que no es difícil de contentar en la elección de sus medios cuando se trata de infligir daño a alguien. [...] No seáis lo enterradores de la fotografía moderna, sino sus amigos.*<sup>14</sup>

El sentido revolucionario de la obra de Rodchenko no afecta únicamente a su compromiso político, que le lleva a documentar y propagar el nuevo orden social, fundamentalmente, por vía del fotomontaje. De igual modo, resulta notablemente visible desde el punto de vista artístico el sentido innovador de su fotografía, primero por detectar la necesidad de trabajar la fotografía en series con el objetivo de poder reflejar únicamente la verdad;<sup>15</sup> y segundo, por la libertad absoluta en la posición de la toma foto-

<sup>10</sup> Por su cámara pasó toda la intelectualidad de la vanguardia rusa.

<sup>11</sup> RODCHENKO, Alexandre. "A la redacción de *Sovietskoye Foto*", 6 de abril de 1928.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> También desde el grupo Octubre, donde colaboró entre 1928-1932 y del que fue expulsado por "formalista".

<sup>14</sup> Una de las fotografías que insinuaban había plagiado era "Chimenea", realizada por Albert Renger-Patzsch.

<sup>15</sup> Incluso cuando se trataba de retratos. Varvara Rodchenko declaraba que su padre solía entretener a sus retratados hablándoles para que, cuando menos los esperasen, apretara el botón. De esta manera, pensaba Rodchenko, lograba la autenticidad del rostro y no la pose.



Pylon, 1927.

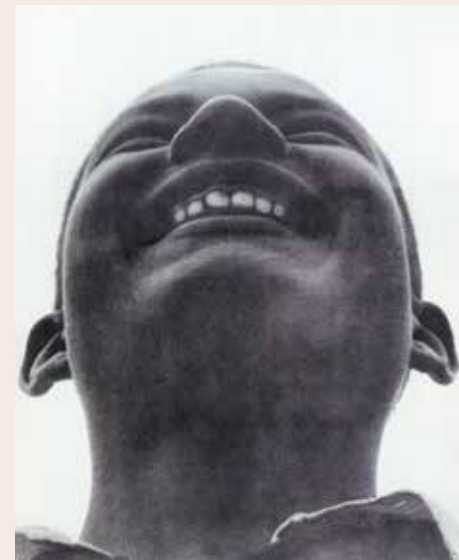
gráfica, lo que representa un antes y un después en el desarrollo del arte fotográfico posterior. Para el artista ruso, la mirada resulta fundamental en el nuevo orden social; desde dónde mirar, o lo que es lo mismo, dónde colocar la cámara: *Cuando yo muestro un árbol fotografiado de abajo hacia arriba, que resulta similar a un objeto industrial, a una chimenea, estoy produciendo una revolución en el ojo del pequeño burgués y del viejo amante del paisaje.*<sup>16</sup>

¿Qué entendía, entonces, Rodchenko por fotografía contemporánea? Lo primero que habría que señalar sería su rechazo a las verdades establecidas y la necesidad de apostar por un nuevo punto de vista de la fotografía. Para el artista, el mundo se torna cambiante y la humanidad heterogénea y dialéctica. El nuevo fotógrafo no debe tanto pensar la realidad como mostrarla desde nuevos, inusuales y sorprendentes ángulos: *No vemos lo que estamos mirando. No vemos ni las extraordinarias perspectivas ni las reducciones de los objetos. Nosotros, a quienes se nos ha enseñado a ver lo habitual y lo ordinario, tenemos la obligación de descubrir de nuevo el mundo de lo visible. Tenemos la obligación de revolucionar nuestro reconocimiento óptico. Tenemos la obligación de arrancarnos el velo de los ojos, y este velo lleva el nombre de desde el ombligo.*<sup>17</sup> Por tanto, las nuevas perspectivas combinadas con el movimiento de sus protagonistas –artistas de circo, atletas o trabajadores–, no son más que el reflejo de un mundo cambiante y en evolución que obedecían a una nueva época: *La ciudad moderna con sus casas de muchos pisos, factorías, fábricas, etc., las zonas de escaparates de dos o tres pisos, los tranvías, los coches, los anuncios luminosos tridimensionales, los barcos transoceánicos, los aviones [...], han transformado necesariamente la psicología tradicional de la percepción.*<sup>18</sup>

Sin embargo, su excesiva atención hacia la forma y los distintos puntos de visión hizo que su fotografía se interpretara alejada del contenido, que es lo que verdaderamente importaba a la foto-pintura, perfecta y eterna desde la óptica del ideal revolucionario contrario a Rodchenko: *Al contrario*, escribía el fotógrafo. *Hay que hacer fotos diferentes del objeto desde distintos lugares y puntos de vista, tal y como si se estuviese examinando y no como si se estuviese mirando una y otra vez por el agujero de una cerradura. No se trata de reproducir foto-pinturas, sino de producir foto-momentos; no de un valor artístico sino de un valor documental. Lo diré en pocas palabras: para formar a las personas en una nueva forma de ver han de mostrárseles cotidianamente objetos bien conocidos desde perspectivas del todo inesperadas y en situaciones inesperadas; los objetos nuevos habrán de ser fotografiados desde distintas partes con el fin de ofrecer una representación completa del objeto.*<sup>19</sup>

Al igual que otros compatriotas, poco le sirvió haberse comprometido con el ideario comunista –fue miembro del grupo Novyi Lef [Nuevo Frente de Izquierda de las Artes], publicación usada como plataforma del Constructivismo en materia de Fotomontaje de corte político, cine, artes ilustradas y literatura–; el yugo estalinista, asentado en el pensamiento único, no entendía de subjetivismos, experimentaciones o individualidades, lo que condujo a Rodchenko primero a la exclusión, después al abandono de la fotografía hacia 1951, cuando fue expulsado de la Asociación de Artistas Moscovitas (MOSSCh), de la que sería reabilitado dos años antes de su fallecimiento, en 1954.

Rodchenko se consideraba un buscador de nuevos caminos en la fotografía. Una técnica milagrosa desde su posición auxiliar –no considerada aún profeta por lo simple y eficaz que resultaba tanto para la ciencia como para la tecnología–, precisamente por su capacidad para haber trazado su propio camino desde donde avanzar y crecer revelando nuevas posibilidades expresivas, hasta ese momento insospechadas, atendiendo, fundamentalmente, a la diversidad de los planos y a su complejidad: *[...]No sabía que fuera conocido por mi capacidad para ver las cosas a mi modo y desde un punto de vista propio. Solo un ignorante puede pensar que tiene puntos de vista propios. Una cosa es buscar caminos y otra completamente distinta tener puntos de vista propios.*<sup>20</sup> El arte fotográfico de Rodchenko, *"[...]publico fotos para ilustrar mis afirmaciones"*<sup>21</sup>, representó el convencimiento del artista de que este medio y no otro podría contribuir a la creación de un nuevo mundo y un nuevo individuo por vía de la geometría, la composición y el ritmo, a la par que remover y destruir los cimientos del arte burgués pictórico, estancado en la perspectiva clásica. En cualquier caso, su ideario artístico, en el que se agrupan distintos medios de expresión como la pintura, la escultura, el diseño, etc; resulta decisivo para poder comprender el desarrollo del arte en Rusia durante la primera mitad del siglo XX así como su devenir posterior. Rodchenko siempre supo quién era y qué quería. ■



Pionero, 1930.

<sup>16</sup> Idem. RODCHENKO, A. y KUSCHENER, B.: "La nueva fotografía, una polémica", Minerva, 2008 (7), pp. 74-79. RODCHENKO, Aleksander: "A la redacción de Sovetskoye Foto", 6 de abril de 1928.

<sup>17</sup> Idem. RODCHENKO, Aleksander: "Camino de la fotografía", 18 de agosto de 1928, Rodchenko. Steidl Pace/Macgill Gallery 2012, sin paginar.

<sup>18</sup> Idem.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> Declaraciones de Alexander Rodchenko en RODCHENKO, A. y KUSCHENER, B.: "La nueva fotografía, una polémica", Minerva, 2008 (7), pp. 74-79.

<sup>21</sup> Idem. RODCHENKO, Aleksander: "Camino de la fotografía", 18 de agosto de 1928, Rodchenko. Steidl Pace/Macgill Gallery 2012, sin paginar.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Rodchenko. Steidl Pace/Macgill Gallery 2012.

SIMÓ I MULET, A.: Alexander Rodtchenko: la revolución visual. Stonberg, 2010.

Rodchenko, A.: Cartas de París. 52 misivas. Madrid, La Fábrica, 2009.

Rodchenko y Popova: definiendo el constructivismo [Cat. Exposición]. Madrid, MNCARS-TF, 2009.

RODCHENKO, A. y KUSCHENER, B.: "La nueva fotografía, una polémica", Minerva, 2008 (7), pp. 74-79.

Alexander Rodchenko. Fotografía de vanguardia, fotomontaje y cine [Cat. Exposición]. Bilbao, BBK, 2004.

GASSNER, H.: Rodchenko: construcción 1920 o el arte de organizar la vida. México, Siglo XXI de España, 1995.

# El cine de la Revolución: mito, propaganda y educación popular

Carlos Sanz Díaz.

Departamento de Historia Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid



Cartel de la película *El acorazado Potemkin*.

Antes del triunfo de la revolución de 1917, el cine se había convertido en un entretenimiento muy popular en Rusia. Las clases dirigentes y los intelectuales lo menospreciaban como una mera diversión; pero los líderes bolcheviques de la primera hora se dieron cuenta de su enorme potencial como arma educativa y propagandística. A sus ojos, el cine era la forma artística que mejor se amoldaba a la nueva sociedad socialista: tecnológicamente moderna, democrática y objetivamente “fiel a la realidad”. Además era un medio esencialmente visual –hasta la llegada del cine sonoro– y por tanto idóneo para llegar a una población analfabeta en sus dos terceras partes y que se expresaba en decenas de lenguas y dialectos diferentes en todo el antiguo imperio zarista. “Tenemos que hacernos con ella”, escribió Trotsky; “el cine debe servir de contrapeso a los atractivos del alcohol, de la religión [...]; la sala de cine debe reemplazar a la taberna y a la iglesia, ser un refuerzo para la educación de las masas”. Lenin estimuló la realización de películas “educativas”, y su esposa, Nadezhda Krúpskaya, dirigió la primera Escuela de Cine del mundo, la fundada en Moscú en 1919. Stalin fue

“De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante”, afirmó Lenin en 1922. No es de extrañar, por tanto, que los dirigentes bolcheviques que se hicieron con el poder en Rusia en 1917 recurrieran al cine como una herramienta para educar, adoctrinar y movilizar a las masas, buscando asegurar su apoyo permanente a la Revolución y a la construcción del socialismo soviético. A partir sobre todo del decreto de nacionalización de la industria del cine de agosto de 1919, la inmensa capacidad evocadora y movilizadora de la imagen cinematográfica se puso al servicio de la doctrina revolucionaria de la mano de realizadores de talla internacional como Sergei Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925; *Octubre*, 1927), Vsevolod Pudovkin (*La Madre*, 1926) y Alexander Dovzhenko (*Tierra*, 1930).

Tren de agitación soviético con cinematógrafo para la diseminación de la propaganda política.





un gran aficionado al cine; veía frecuentemente películas en el Kremlin e intervino personalmente en el proceso de realización de varios films. Lunacharsky, uno de los fundadores del movimiento artístico proletario (*Proletkult*) y Comisario del Pueblo de Educación de la Rusia soviética entre 1917 y 1929, extendió el control estatal sobre la industria del cine, y la puso al servicio de las directrices políticas del Partido.

Películas documentales, reportajes y noticiarios que documentaban la guerra civil y la construcción del socialismo en los primeros años del régimen soviético se exhibían en las salas, pequeñas y grandes, que proliferaron en la URSS en los años veinte y treinta: se trataba de “ver y enseñar el mundo en nombre de la revolución proletaria”, como pretendían los miembros del grupo *Kinok* fundado, en 1922, por los cineastas Dziga Vértov, Elizaveta Svilova y Mikhail Kaufmann. Otros cineastas de los años veinte, como Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet y Sergéi Eisenstein, fueron más allá y combinaron imagen real con libertad creativa y experimentación vanguardista, aportando revolucionarios avances en la técnica del montaje con el fin de manipular las emociones y los pensamientos del espectador: “Hemos descubierto la forma de pensar al espectador en una dirección determinada”, llegaría a proclamar Eisenstein en 1930. “El día que esté en manos de las masas y de los verdaderos rapsodas de la cultura socialista”, había escrito Lenin en 1917 sobre el cine, “será el más poderoso instrumento de instrucción”, y ese día se estaba haciendo realidad en la Unión Soviética de los años veinte.

Si en los primeros años del nuevo régimen se asistió a una explosión de creatividad y a numerosas exploraciones artísticas, tras la muerte de Lenin su sucesor, Stalin, decretó el fin de los experimentos formales. En su lugar, el nuevo



El realizador Sergéi Eisenstein en la sala de montaje.

líder del Estado soviético señaló la codificación mítica y simbólica de la Revolución de 1917 como la gran tarea que debían acometer los realizadores soviéticos para la educación del pueblo. Siguiendo las nuevas consignas del Partido, en 1927, a los diez años de la revolución, Pudovkin estrenó *El fin de San Petersburgo*, Barnet su *Moscú en Octubre*, y Eisenstein la película más célebre de todas las realizadas con esta ocasión: *Octubre*, también conocido como *Los diez días que estremecieron al mundo*, título del libro del periodista norteamericano John Reed (1919) que servía de base al film.

En *Octubre*, Eisenstein (1898-1948) corroboró su maestría en la técnica del montaje y su pericia para la recreación histórica, cualidades de las que había hecho gala en sus primeros largometrajes, *La huelga* (1924) y *El acorazado Potemkin* (1925), filmado para conmemorar el vigésimo aniversario de la Revolución de 1905. A Eisenstein no le interesaba la fidelidad histórica, sino la eficacia del mensaje pro-



Fotograma de la película *Octubre*.



Fotograma de la película *La huelga*, 1924, uno de los primeros cortometrajes de Eisenstein.

pagandístico. Su cine era expositivo, persuasivo y didáctico: no pretendía representar la Revolución y sus antecedentes, sino recrearla, mitificarla y codificar el mito revolucionario en un relato que se apartaba en puntos clave de la realidad histórica. La escena más famosa de *El acorazado Potemkin*, por ejemplo, la masacre en la escalinata de Odessa en 1905, fue totalmente inventada, al igual que otros aspectos fundamentales de la película.

*Octubre* repetía la operación: rodado como un documental, el film mostraba a lo largo de dos horas los hitos más destacados del año revolucionario de 1917 según el relato canónico leninista, con el fin de justificar la toma del poder por los bolcheviques. El resultado, como sintetiza O. Figes, es una obra "de una envergadura muy superior a la realidad histórica". Siguiendo al dedillo las tesis de Lenin, Kerensky es representado como un contrarrevolucionario bonapartista, entre ridículo y trágico, y la represión contra los bolcheviques en julio de 1917 se muestra como el momento decisivo de una auténtica guerra civil entre Revolución y reacción. En la escena clave de la película, el asalto al Palacio de Invierno, la escalera por la que realmente entraron

los bolcheviques en 1917 era demasiado pequeña para los movimientos de masas que Eisenstein había concebido; así que se rodó en una escalera ceremonial totalmente ajena a aquel asalto. Del mismo modo, en lugar de los pocos cientos de marineros y guardias rojos que entraron en el Palacio, Ei-

stein convocó ante las cámaras a cinco mil veteranos de la guerra civil, convirtiendo así para la posteridad el golpe de mano dirigido por el Comité Militar Revolucionario de Trotsky al frente de un puñado de bolcheviques en un amplio movimiento popular y de masas, algo totalmente alejado de la realidad histórica. Se dice que los heridos y destrozos que provocaron en el Palacio, en 1927, estos entusiastas figurantes con sus armas de fuego real fueron más numerosos que los provocados en 1917. Un viejo portero dijo a Eisenstein al terminar el rodaje: "Su gente fue mucho más cuidadosa la primera vez que tomaron el palacio".

Para completar el proceso de distorsión histórica, cuando mostraron el film a Stalin, este hizo que se suprimieran los planos en que aparecía Trotsky, que entre tanto había caído en desgracia y había sido expulsado del Partido Comunista ruso. A Stalin y a su círculo tampoco le gustaron otros aspectos de la película, como el hecho de que Lenin estuviera encarnado por un actor no profesional (un obrero llamado Ninkandrov), la ausencia de héroes individuales (como era común en los films históricos de Eisenstein, el auténtico protagonista era el pueblo), o sus aspectos más experimentales. Pese a ello, con sus poderosas imágenes como el derribo de la estatua del zar Alejandro III, la aparición del acorazado *Aurora* dando la señal para el golpe bolchevique o las escenas del Palacio de Invierno, *Octubre* contribuyó como ningún otro film a fijar para la posteridad un relato mitificado que sustituyó, en la conciencia de millones de espectadores, a una realidad histórica bastante más compleja y algo menos grandiosa que la que mostraba el celuloide. ■

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Eisenstein, Sergéi: *Yo. Memorias inmorales*. Madrid, Siglo XXI, 1998.

Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995 (1.ª ed. original francesa, 1977).

Figes, Orlando, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Barcelona, Edhasa, 2006.

Jesús González Requena, S.M. *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1992.

John Reed, *Diez días que estremecieron el mundo*, Madrid, Akal, 2004.

