

**JOSE LUIS DE LA MATA IMPUESTO**

**EL CONSTRUCTIVISMO ARTISTICO  
EN LA URSS**

(IDEOLOGIA Y VANGUARDIA EN EL ARTE)



Publicado en ARBOR, núm. 304.—Abril 1971

# EL CONSTRUCTIVISMO ARTISTICO EN LA URSS

## (IDEOLOGIA Y VANGUARDIA EN EL ARTE)

JOSE LUIS DE LA MATA IMPUESTO

**E**s nuestro propósito dar breve cuenta de un movimiento histórico - artístico de profunda influencia para lo que se ha dado en llamar "renovación contemporánea del lenguaje plástico". Los límites impuestos por la naturaleza de un artículo de divulgación acrecientan las dificultades inherentes al tema : deformado e insuficientemente conocido, los movimientos artísticos que desembocan en el constructivismo soviético son un foco de interés cada vez mayor, no sólo como punto de convergencia de influencias varias, sino también porque se considera que en él se quiebra definitivamente toda una concepción figurativa de la realidad, instituyéndose como punto frontal del que surgen los movimientos de la abstracción y, al mismo tiempo, como momento en el que estalla y hace crisis la tradicional aporética arte-sociedad, vanguardia artística-vanguardia política o, consecuentemente, formalismo-realismo.

Sólo es posible dar una imagen sencillamente aproximativa, de lo que el hecho fue : pretendíamos facilitar el marco teórico que explicara histórica y teóricamente el movimiento, mas la extensión de este artículo no lo hacía posible. Hemos, pues, desistido de ello y nos hemos limitado a un enfoque de consideración de reaparición del realismo, ya en su cualificación de "socialista", pero complicado con la temática propia del formalismo, sociologismo, estructuralismo, etc.

Como han sido varios los estudiosos jóvenes que en nuestro país han considerado el tema, aun cuando generalmente lo hayan hecho desde posiciones secundarias, vamos a tener en cuenta su aportación, pero tratando de centrarnos en aquellas líneas más descuidadas, y a las que, sin embargo, nosotros consideramos de valor sintomático en la génesis y desarrollo del problema.

Fundamentalmente, recordando que encaramos un período en el que además de estallar los vectores de influjo que provienen de un

Cézanne, del cubismo, del futurismo y aun del surrealismo, se produce, en toda su virulencia, la discusión sobre la función social del arte. No se puede perder de vista la naturaleza propia de la vanguardia, pero hay que señalar los factores de influencia, deshacer determinados equívocos respecto a su naturaleza, determinarlo históricamente y, en la medida en que esto sea posible, referirnos a su realidad perceptiva. Naturalmente, no nos será posible referirnos a las tendencias actuales que, desde posiciones marxistas, pretenden recuperar el movimiento, a cuenta de una nueva concepción de la actividad artística y, por tanto, del "realismo", en superación de aquel mecanicismo estricto que implicaba la condena, por "decadentes", del vanguardismo artístico de parte de la crítica "ortodoxa" del partido comunista soviético.

## I

La efectiva presencia en la lucha, defensa y construcción del socialismo exigida al arte por las posiciones oficiales soviéticas, se produce en el momento en que las posturas, los manifiestos de los artistas han entrado en una fase de total cerrazón. Se ha definido de todas las maneras posibles el "realismo", se ha alcanzado esa total independencia de la obra como "objeto", se han definido posiciones ideológicas en torno al problema de la función social del arte. Contra el ilusionismo, en contra o a favor de los residuos de espontaneidad sentimental, a favor de la practicidad del diseño industrial o de la especulación puramente "gratuita", todo se ha discutido, todo se ha defendido o combatido. Se decantan los movimientos. Pero es preciso encarar ese sociologismo a la luz de sus condicionantes históricos.

Como ha dicho Cassou <sup>1</sup>, en los acontecimientos que culminan en octubre de 1917, el arte revolucionario ruso tuvo la convicción de identificarse con la revolución social. Sin embargo, hay que precisar esta afirmación, pues hay serios motivos que nos llevan a creer que no toda la vanguardia formalista comulgara en los ideales de aquella Revolución. Trasladar precipitadamente causas idénticas a situaciones dispares; no distinguir suficientemente en el grado de concienciación; pasar por alto el hecho de que intencionalidades voluntaristas muy distintas pueden estar en la base de realizaciones semejantes, es confundir el tema. Es cierto que la vanguardia pretende siempre inaugurar regiones en total oposición a los convencionalismos anteriores. Pero el fracaso o la contradicción o la asimilación -con toda su carga "nueva" ya transformada en banalidad- ha de ponerse a cuenta de razones mucho más profundas, vinculadas, en gran parte, a una radicalidad que no se identifica -al menos, absolutamente- con la revolución técnica.

1 J. Cassou : *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*. Madrid, Guadarrama, 1961; págs. 495-514.

Hay ciertas semejanzas con lo ocurrido en el nacimiento de la vanguardia italiana del futurismo, más vinculada de lo que se cree al movimiento del socialismo humanitarista : en el verismo social de fines del siglo XIX, los artistas utilizan su oposición al arte oficial, sus exigencias de creación, como medio de denuncia de las condiciones de existencia del pueblo. Allí, como aquí, en Rusia, se produce una gran confusión de tendencias -anarquistas, sindicalistas, socialistas, comunistas-, de temas, de orientaciones, pero con una dirección determinada con bastante concreción en su orientación. Hasta el punto de que, como decía Gramsci a Trotsky, el futurismo, al encarnar lo más acendrado de la novedad artística, pudo legítimamente pasar como único y auténtico representante de las aspiraciones del proletariado (Primer Manifiesto Futurista de 1909). El estallido posterior de nacionalismo iba a poner las cosas en su lugar (recuérdense las manifestaciones de Corradini, D'Annunzio, Marinetti, etc., en 1911, en los comienzos de la guerra de Libia; la oposición de los futuristas rusos en 1913 a Marinetti, en su gira por Rusia y, en fin, la condena de B. Croce de este período, al que denominó "borracho de irracionalidad").

Por esto, y con ser parcialmente verdadera, no está suficientemente precisada la causa que V. Bozal expone como explicación de la condena oficial de esta vanguardia que estamos estudiando : se trataría, según su interpretación, de la inoportunidad, del desfase entre la aventura artística y las necesidades de un régimen nuevo y amenazado interior y exteriormente.

Aun cuando la diáspora de los artistas se inicia especialmente a partir de 1922, no podemos olvidar que una cadena enmarañada de acontecimientos hace, crisis en 1931, con el asesinato de Sergio Kirov en 1934 y la culminación en 1936-1938, con los famosos y tremendos procesos. La causa indicada es cooperante, pero no decisiva, pese a todo, como igualmente lo son las que otros críticos nos han dado en su explicación del "realismo socialista" y su aparición. Es de todos conocida la repugnancia con que Lenin veía las audacias de los experimentos artísticos ; pero no era superior a la condena explícita de Maiakovsky en su Manifiesto de 1923 "¿Por qué se bate el LEF?". Por otra parte, todas las explicaciones que posteriormente dio Naum Gabo del desarrollo de los acontecimientos se presentan objetivamente tendenciosas. Las cosas fueron mucho más complejas de lo que podemos creer, de manera que las polémicas del Prolekult, con Bogdanov a su cabeza, los reparos de Lenin, de Trotsky, de Maiakovsky, los ataques de Lutnacharsky contra el formalismo y la posterior y definitiva condena de éste, tienen raíces que apenas se pueden sugerir en un artículo como éste.

En la base de la condena del formalismo está el hecho de que "for-

malismo" se identificara con "decadencia", y esto, adscrito a la acusación de dirigismo occidental, conllevaba implícitos los cargos de colaboracionismo, sabotaje, etc., etc. Pero este sociologismo representaba, en aquellos momentos, una fuerza histórica. En efecto, el estado en que quedaba el hecho artístico, después de ser analizado por ese sociologismo, era el de una no solución, el de un inmovilismo, en posiciones que traicionaban las premisas del mismo marxismo, encerrándose en un dogmatismo riguroso. Pero la raíz histórica se hace evidente con sólo que reparemos en el formalismo ruso prerrevolucionario: si hay algo que pudiera explicar ese formalismo a los ojos de la crítica rusa del momento, ese algo estribaba en la profunda decepción de la intelectualidad, vencida en la revolución democrática de 1905, y objeto, inmediatamente, de la terrible represalia zarista.

La tradición formalista en el orden artístico contaba en Rusia con una tradición que llegaba hasta la Edad Media; con todo, a mediadas del siglo pasado, con la ascensión a la cultura de una clase media ("clase plebeya"), las corrientes más importantes de la crítica están definidas por la tendencia a descuidar la forma en favor del análisis contenidista. En la tremenda situación del país, con la censura impidiendo el juego democrático, al artista se le va a exigir fundamentalmente compromiso, la responsabilidad de una consciente acción política. La repulsa por los métodos formales se basa, entonces, en la tendencia a adscribirlos a los círculos culturales de la aristocracia, detentadores de la cultura oficial; pero, además, ese rechazo se basa en la necesidad de la crítica a enfrentarse con movimientos oportunistas, no comprometidos, por considerar que este no compromiso, tiene unas dimensiones de politicidad efectiva, de refugio ideológico, con auténtico carácter de reacción.

Aunque no falten antes enfrentamientos, la auténtica confrontación teórica se produce en el momento en que la revolución social ha triunfado. Dominador de los instrumentos de promoción y difusión, el sociologismo tratará de fijar los rumbos de la cultura, estableciendo el concepto de "realismo", por instauración del academicismo de peor ley. Pero de esta manera, lo determinado no iba a ser sólo la esterilidad de la actividad artística, sino, más peligrosamente, la atrofia del sentido crítico, el nacimiento de un triunfalismo peligroso. Sin embargo, es un error la tendencia a aplicar el calificativo de "sociologista" indiscriminadamente. Las tendencias de un Plejanov no pueden definir de manera unívoca todo planteamiento del problema desde el marxismo.

No pueden, desde luego, identificarse sin más los intentos de un Lukács, de un Francastel, de un Hauser, de un Antal o los planteamientos de determinación del realismo de Garaudy, Fisher, Kosik, etc. En general,

lo que separa a estos sociólogos marxistas es el grado de mecanicismo que encontramos en sus análisis y, consecuentemente, el grado de desviación que se da en ellos respecto del concepto que de "conocimiento" o "praxis" se encuentra, implícita o explícitamente, en el propio Marx. En el fondo, quizá la diferencia más acusada descansa en lo que debe entenderse por actividades artísticas.

El acuerdo descansa en que ninguno admite la tesis del carácter neutral, vertido a factores ornamentales o lúdicos, del producto artístico. Muy al contrario, para todos ellos el arte es "una fuerza impulsora del desarrollo de la calidad humana". Y, en consecuencia, no pueden admitir que el arte refleje simplemente los sentimientos, la actitud emotiva e individual del artista y nada más. La divergencia aparece en este "algo más", es decir, en lo que respecta a lo testimoniado y su motor. No se niega el parcial carácter de expresión emotiva individual; pero se acentúa la actuación de la inteligencia en la raíz de la vivencia. Atentos siempre a los valores ideológicos de que es testimonio la obra de arte y a su operatividad en el terreno concreto de la lucha de clases, se pronuncian decididamente contra los movimientos irracionalistas e idealistas que hacen de la actividad artística algo casi carismático, en lo que la inteligencia apenas tiene parte, pues, de un modo u otro, siempre es arrebatada, quedando, a lo sumo, limitada a una especie de mirar (intuicionismos), como acta de testimonio de una realidad privilegiada.

El socialismo marxista, por el contrario, sostiene el valor cognoscitivo de la obra de arte, como forma específica del "conocer por imágenes". Como tal, la obra es el producto de una actividad concreta del hombre ante la realidad: unidad dialéctica de forma y contenido (con primacía de éste), producida por la conjunción de imaginación e inteligencia, implica que "refleje elementos determinantes del nivel desarrollo de las relaciones sociales de producción y de las fuerzas determinantes de las mismas" <sup>2</sup>; es decir, el arte es un producto social, con el carácter de superestructura, en el que, por tanto, no sólo se fija la mirada individual del productor, sino esta misma mirada como sostenedora del punto de vista de la clase social a que pertenece el artista. Sin embargo, en este regreso a las posiciones hegelianas, quedaba inscrita la relevancia del contenidismo; pero también fijo, de algún modo, el concepto de realismo, por la pretensión figurativa con que se encaraba la "imagen", traductora del pensamiento.

El sociologismo, con sus conceptos de "decadencia" y "vanguardia" apuntaba a una realidad política y social incuestionable: la necesidad de educar programática y propagandísticamente la nueva sensibilidad.

<sup>2</sup> M. OLMEDA: *El desarrollo de la Sociedad, vol. II, La superestructura*. México, M. Olmeda, editor; pág. 236.

Pero la confusión hizo encarar esta nueva sensibilidad social en términos cuantitativos y no cualitativos. Por otra parte, la línea de argumentación era muy clara. Supuesta la pertenencia necesaria de la obra a las clases sociales en ascenso o descenso, supuesto el valor ideológico de la obra de arte, ésta tiene que situarse en las coordenadas teórico-prácticas del realismo o del idealismo. El problema parecía entonces disponerse en unos términos muy concretos -sobre todo, si la "realidad" venía también programáticamente determinada-; pero, tan concretos, que se hacía insoluble todo intento de solución. Realismo como primacía de los valores de contenido versus formalismo; éste como intento de rechazo total de toda coartación a los valores de autonomía de la actividad artística, aunque esa pretensión es ya por sí misma una confesión ideológica.

Acaso se dé, en este movimiento que comentamos, el paradigma de una desproporción evidentiísima entre los reales modos de percepción y los marcos ideológicos que pretendían comentar esos modos. En realidad, el proceso de renovación no podía ser comprendido con la miopía de una concepción mecanicista del reflejo, sin advertir que ese proceso tenía necesariamente que inscribirse, como región, en otro más amplio : no se comprendía que la renovación tenía que aparecer como crítica práctica, debeladora de los antiguos moldes, como rechazo de un paradigma que se había hecho convencional, en cuanto que sus funciones hermenéuticas quedaban transformadas o eliminadas, al variar lo que pretendía figurar. De esta manera, no se trata tanto de un descrédito de la realidad cuanto de un índice nuevo de surgimiento, lo que precisa un nuevo modo de concebirlo. Y este realismo nuevo, crítico frente al "ingenuo" ya periclitado, supone una nueva determinación del ámbito semántico, con lo que la dificultad no hace sino renovarse. A fin de cuentas, todo modelo es el intento de abarcar, en su misma instauración, una realidad más compleja y nunca definitiva. Por ello, Francastel ha podido intentar concebir la renovación artística no por su mayor o menor grado de fidelidad figurativa, no por su referencia a "realidades" subjetivas u objetivas de "profundidad", sino como la realización efectiva de lo que podemos llamar "modelos plásticos de la percepción" <sup>3</sup>.

Al decir, por tanto, que la re-presentación cede su puesto a la presentación (es curioso señalar en este punto la progresiva importancia que va tomando el collage, en esta presentificación objetiva) no se pretende que se dé una mayor obediencia a programas que a la "realidad": es que el modo de referirse a esa "realidad" se hace más por instauración que por comentario. No se agotan las

---

3 Ver P. FRANCASTEL: *La realidad figurativa*. Buenos Aires, Emecé editores, 1970. *Peinture et Société*. París, Gallimard, 1965. *Espace génétique et es pace plastique*. "Revue d'Esthétique", t. I, fase. 4, octubre-diciembre 1948.

posibilidades de la representación, sino que se llega a una intimización intencionalmente modificada. Lo que, entonces, y según esto, se debatía con el socialismo era la medida de fidelidad a la situación concreta histórica o a unos propios valores de autonomía, que en el fondo no hacían sino sostener, a su manera, la metafísica de una auténtica concepción del mundo. Pero, en todo caso, de lo que se trataba era siempre de una relación de subordinación, en lugar de integración.

Y en este sentido pueden comprenderse las palabras de Lenin (1920) "La cultura proletaria no nace de golpe en no se sabe qué parte del mundo. No es invención de hombres que se califican como especialistas de la materia. La cultura proletaria debe aparecer como el desarrollo natural del conjunto de conocimientos elaborado por la humanidad" <sup>4</sup>.

Y, en la misma línea, la tan debatida declaración de 1925 "Sobre la política del Partido en el campo de la Literatura" : "El Partido debe pronunciarse por una libre emulación entre los diferentes grupos y tendencias... No se puede admitir que un decreto del Partido otorgue un monopolio legal en literatura y la editoría a un grupo o una organización literaria cualquiera".

Sabemos, sin embargo, cómo las cosas cambiarían más adelante. La entrada, por tanto, de las nociones de decadentismo contrarrevolucionario, de dirigismo burocrático, se instala en una situación muy compleja y que ya había sido denunciada por Maiakovsky en 1918 con vigor: sentar las bases de un arte proletario es comprender profundamente que de lo nuevo debe hablarse con palabras nuevas <sup>5</sup>. Y es este mismo Maiakovsky el que, en 1923, en el manifiesto del LEF -con términos que se acercan a expresiones muy semejantes a las del neoplasticista Mondrian y que también podemos encontrar en Moholy-Nagy- proclamaba la necesidad de integrar en el arte las ideas de la Comuna, condensando todo su programa en esta fórmula definitoria y definitiva : "El LEF combatirá por un arte que sea construcción de la vida" <sup>6</sup>

---

4 V. I. LENIN, citado en M. DE MICHELI: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba (Argentina), Ed. Universitaria de Córdoba, 1968; pág. 264.

5 *Ibidem*, págs. 265-266.

6 Manifiesto publicado en el número 1 de la revista "Lef", redactado por Maia-kovski. Moscú, 1923



## II

El problema estribaría, pues, en lo que deba entenderse por "realidad" y su "reflejo". Lo que al sociologismo se le reprocha, incluso desde posiciones marxistas, es su incompreensión del papel que el arte debe cumplir en la temática social, su identificación con la teoría del reflejo cognoscitivo, su no rechazar la noción de "imagen figurativa", el carácter no dialéctico de ésta, la consideración de la obra de arte como resultante; no comprender que el realismo varía con la consideración de la variabilidad histórica de que pretende ser expresión; su desconsideración para la especificidad del lenguaje, etc., etc. El realismo varía con la realidad, y aún hay una prefiguración del progreso mismo de ella en el arte, de suerte que puede afirmarse que el arte como superestructura no se ajusta exactamente al movimiento histórico. Con lo que, de ser cierta esta ley del desarrollo desigual, nos siguen diciendo estos críticos, no puede haber estricta correspondencia entre la decadencia social e ideológica de una sociedad y el arte que en ella se da. Marcando, en este aspecto, su importancia en relación con modelos perceptivos, es por lo que decía Moholy-Nagy : "El problema esencial del arte es hallar los elementos adecuados al contenido.. El artista intenta expresarse con los medios de su época, reflejando todos los movimientos y aspiraciones de la misma... Son muchos... los que creen que cada cuadro, cada pieza musical, exige para su comprensión una profunda superestructura filosófica, un devanamiento del cerebro, más que una simple entrega a su expresión" <sup>7</sup>.

Como ya hemos dicho, las corrientes crítico-literarias que parten de mediados del siglo pasado son, en su generalidad, de tendencias sociologistas. No se niega la existencia de corrientes formales -todos los movimientos que reseñaremos y que culminan en el Opoiaz y en el Círculo Lingüístico de Moscú-; pero son las primeras las que inciden de tal manera en el ámbito político que, con razón, algún crítico ha podido decir que la historia de los movimientos literarios más importantes en Rusia coincide con la historia del liberalismo político ruso.

La verdad de esta afirmación parecía confirmarse a los ojos de los "comprometidos", sobre todo a partir de 1905, ya que a las deserciones de los escritores implicados en el levantamiento, siguió un recrudecimiento de las investigaciones formalistas -ya se notará que estamos echando mano de un lenguaje convencional-. Una de las causas que se suelen indicar como determinante de esa prevalencia

---

<sup>7</sup> L. MOHOLY-NAGY: *La nueva visión*. Buenos Aires, Infinito, 1963; pág. 55.

del análisis ideológico es la del positivismo, en virtud del cual se rechaza, como residuo del misticismo medieval, toda consideración de la forma que no se haga en base a su función comunicativa : no interesa la obra en sí, sino el mensaje que se trasparenta en ella, puesto que el escritor debe asumir la misión de denuncia del régimen. Pese a todo, el análisis de la "artisticidad" de la obra, en sí misma. considerada, se va afirmando. Entre los autores más importantes en ese sentido, y del siglo pasado, destacan entre otros Veselevsky y Potebnia. En este último se refleja la influencia lingüística de von Humboldt: estudia la influencia recíproca entre lenguaje y pensamiento\* y se opone a la corriente hegeliana que afirma la subordinación del primero al segundo.. El lenguaje posee su propia capacidad creativa y expresiva, con lo que se afirma la autonomía del signo verbal, capaz por sí sólo de instaurar una compleja estructura sistemática y aun semántica de la lengua como totalidad.

A comienzos del S.XX se da un renacimiento de las consideraciones formalistas, renacimiento íntimamente vinculado a la aparición del simbolismo. Hay un nuevo desarrollo del verso -ahogado en el siglo pasado por la hegemonía tiránica de la narrativa- y de los problemas de técnica poética a él vinculados. Cabe hablar, quizá, del decadentismo de un Nekrasov o de un Ivanov, pero también de la obra poderosa de un Alexander Blok.

El simbolismo ruso es verdaderamente la última manifestación creadora de la aristocracia: conlleva consigo una metafísica y no puede extrañarnos la ferocidad con que se le atacó, como introductor de la lírica decadente francesa aliada a las nebulosidades germánicas, al "art pour l'art" wildeniano, a la arrogancia nihilista de Nietzsche y, todo ello, arropado por las especulaciones neokantianas.

En el plano estético, lo más interesante del simbolismo es su preocupación por la lengua, su indiferencia a los valores positivos de la comunicación, en beneficio de los que se dan en el puro signo verbal. Se parte de la oposición forma-contenido y se afirma la íntima conexión entre sonido y significado ; es decir, el poder teúrgico de la palabra. El Logos es considerado místicamente, como símbolo capaz de cubrir el vacío que se da entre el mundo empírico y el de las esencias profundas; el objeto es puro signo y al contrario, con lo que la vinculación entre significante y significado deja de ser convencional, para hacerse íntima y orgánica. Se alude a la "magia verbal" de la palabra poética, como determinación de nuevos ámbitos semánticos y en cuya determinación interviene no sólo la nuda palabra, sino la "imagen" también, el ritmo, el sonido, incluso. Es curiosa la naturaleza "profunda" de esas regiones instauradas por la palabra y su coincidencia con ciertos planteamientos de Kandinsky, por ejemplo <sup>8</sup>.

El futurismo intentará una ruptura esencial con todo el pasado, espe-

cialmente con el simbolismo, al que calificará de "epigonismo snob y degenerado". Declaran la guerra a toda suerte de ídolos, a la "buena sociedad", al "buen gusto", etc., repudiando toda autoridad, tanto en el plano social, como en el ético y el estético. Los tiempos nuevos piden una renovación absoluta del léxico, de la sintaxis, la eliminación de toda convencionalidad, de todo sentimentalismo. El futurismo es ya esa tempestad que el simbolismo presagiaba. Ambos movimientos comparten el mismo desprecio por el realismo, la fe en la fuerza evocadora de la palabra poética. También ellos van a tratar de sustituir la ley de la lógica por la de la eufonía, en el lenguaje.

La divergencia se establece, sin embargo, en un punto central: atención a la naturaleza y función del lenguaje y consideración de la región semántica instituida por la autonomía de la palabra. Nada de realidades profundas : en su lugar, el "lenguaje transmental", esto es, la liberación, de una vez por todas, de la servidumbre respecto del significado, de la violencia que ejerce sobre él (el signo) la función designativa. Sólo interesa el organismo poético, desnudo de toda funcionalidad comunicativa.

"Nosotros, poetas futuristas, mucho más que a la Psique damos valor a la Palabra, maltratada sin piedad por nuestro antecesores" <sup>9</sup>. Y se llegará a ver "en toda esa charlatanería en torno al contenido y la espiritualidad" <sup>10</sup> el más grave de los atentados contra el arte. De aquí, otra de las causas de antagonismo con el futurismo occidental italiano : aquí, en Rusia, la revolución no es producida por la materia tratada, pues no se trata de cantar demagógicamente el sudor o el latido de la gran ciudad; porque "en la literatura, el hecho nuevo no es representado por el contenido", ya que es "la forma la que determina el contenido" <sup>11</sup>.

Lo que contará será el nuevo espíritu constructivo, la entidad autónoma del lenguaje, que ahora puede tratar como materiales al pensamiento y al sentimiento. Se alcanza una posición definitiva en la consecución de la no figuración, porque el significado se va a construir en base a las características gráficas y fonéticas del signo verbal, de manera que lo que quede puesto de relieve sea la forma externa e interna, el tejido sensorial, nunca los valores designativos.

---

8 V. KANDINSKY: *De lo espiritual en el Arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967. *Punto y raya sobre el plano*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

9 N. L. BRODSKIJ y V. L'Ovo"-ROGACHEUSKIJ : *Literaturnye Manifesty*. Moscú, 1929; pág. 82; Manifiesto futurista "La palabra como tal".

10 D. BURLIUK, citado por V. ERLICH, pág. 36.

11 Citado por V. ERLICH, págs. 45 y 46.

Esta es la expresividad que se propicia, quedando resumidas las relaciones con la realidad en estas palabras del Maiakovsky del primer período: "El arte no es copia de la realidad, sino la deliberada distorsión de la naturaleza, según el modo en que ésta se refleja en la conciencia del individuo" <sup>12</sup>. Como hemos dicho más arriba, el interés por la forma se desnuda de literatura mística : se llama la atención sobre el dinamismo interno del hecho lingüístico y se muestra prácticamente que el grado de coherencia con cualquier presunta realidad no es el criterio que debe presidir la valoración estética. Se desprecian dogmáticas generalizaciones y se va a un estricto empirismo, mediante el cual se pretende que el arte baje a la tierra, desnudo de aureolas irracionales y trascendentales : hay que conectar la poética con la tecnología y no con la teología.

El intento, sin embargo, era inmaduro : se trataba de un antipsicologismo de la palabra que fallaba en el fundamento, dada la insuficiente preparación lingüística. El formalismo del Círculo de Moscú (1915-1916) sería el continuador y rematador de la tarea.

### III

Nombres destacados entre los futuristas son los de Burljuk, Chlebnikov, Maiakovsky (todos ellos firmantes del primer Manifiesto de 1912, "Ofensa al gusto del público"), con el último de los cuales colaborará, en la dirección de la revista LEF, O. Brik. Entre tanto, un camino semejante recorren las artes plásticas, aunque será en este ámbito donde las pretensiones de autonomía e independencia cristalizarán con mayor vigor. Sin embargo, a partir de un punto común de origen -la necesidad de ruptura- dos corrientes se van a disputar la hegemonía : ambas llegarán a un mismo punto límite -la abstracción-, pero entre ambas media un abismo ideológico, que no alcanza a cubrir la constancia práctica de la realización.

Se pretende establecer un paralelismo estricto entre los problemas de la vanguardia artística rusa y la italiana: ésta se presenta también, en la obra de Marinetti, Boccioni, Severini, como la culminación de las intentonas iniciadas por el verismo social. Pero, con respecto a la totalidad de Occidente, cabe hablar de ósmosis recíproca, en el apartado de las realizaciones. En la semilla y desarrollo de la abstracción es preciso aquilatar con gran cuidado. Las influencias

---

12 V. MAIAKOVSKI: *Polnoe sobranie socinenij*. Moscú, 1939-1947; 1, pág. 268. Hay una selección de Maiakovski en Losada, Buenos Aires; deben, además, consultarse sobre este punto la obra ya mencionada de M. DE MICHELI y la de W. HESS: *Documentos*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

occidentales son evidentes -esta es otra de las causas de condena del "formalismo"-, no sólo a través de las colecciones de comerciantes cultivadísimos, no sólo a través de la labor divulgatoria de las revistas especializadas, sino también en los contactos y en las estancias de los artistas rusos en el resto de Europa y, especialmente, en Francia.

En 1912, la Piper Verlag publica la obra de Kandinsky "De lo espiritual en el Arte", en donde se sentaban las bases de un abstractivismo lírico; entre 1911 y 1913 los hermanos Gabo y Pevsner han estado en París, en donde el segundo fue discípulo de Vrubel, artista ruso en quien el tránsito hacia la abstracción es más rápido que en el mismo cubismo. Tatlin ha hecho también su viaje; Malevich ha expuesto en 1911 en el Blaue Reiter; Archipenko tiene allí mayor estabilidad; Larionov y la Goncharova aceleran las vías de penetración de la nueva "figuración": el rayonismo marca esa vía indiscutible que "llevará a la pintura a la afirmación de sí misma". Pero Levitan, Serov, Trubetskoy no serán inferiores testimonios de esas influencias. Por otra parte, entre las revistas más importantes figuran "Mir iskusstva" ("El mundo del Arte", 1898-1904), "Solotoye runo" ("El vellocino de oro", 1906-1909) y "Apollon" (1909-1917) : es en estas revistas donde van dejándose oír las voces de la renovación, de un arte que proclama, cada vez con mayor exigencia, la necesidad de la ruptura no sólo contra el academicismo reaccionario oficial, sino también, e incluso, contra el grupo de los Shestidesyatniki, que ya por la década de 1860 afirman la eficacia política del arte, en la defensa de los "supremos intereses de la humanidad".

Pero, junto a las exigencias rigurosas de disciplina intelectual, se producen, a la vez, los más exacerbados movimientos de la irracionalidad, de las afirmaciones románticas nihilistas, de un individualismo mixtificante. Los críticos han clamado sobre los males de esta época, que ellos sitúan a partir de 1905, y en la que establecen la quiebra definitiva de la tradición cultural del realismo. Gorki señalaba a estos años como el tiempo de la sumisión irresponsable.

No queremos entrar en polémicas de interpretación y sí sólo permanecer en el terreno de los hechos. Y, en este orden, lo que es cierto es que, junto a intentos plenamente racionales en la intencionalidad, se producen otros que necesariamente tenían que encontrar las suspicacias, los celos. Naum Gabo afirmaba que el constructivismo había nacido del mismo espíritu y en el seno de la Revolución; por su parte, el Prolekult, frente a las declaraciones de Trotsky que negaba la posibilidad de una cultura auténticamente proletaria, por carecer el proletariado de tradición cultural <sup>13</sup>, el Prolekult, repetimos, coincidía

---

13 L. TROTSKY: *Litteratura, Arte, Libertó*. Milano, 1958

con el futurismo en proclamar la necesidad de una cultura renovadora, no sujeta a ninguna relación con la burguesa. Pero, fijemos, por ejemplo, en las corrientes líricas, comparemos el rayonismo, a Delauney, a Kandinsky, etc. Sin olvidar las experiencias decantadas en el teatro. Nos encontramos, de un lado, con la voluntad de realizar los valores constructivos del color, con el tratamiento de la luz como procedimiento capaz de engendrar estructuras de un vigor cristalino; de otro, hallamos una mística del sentimiento. Malevich consuma en 1913 la ruptura con los procedimientos de objetivación tradicionales, pero su intencionalidad es muy distinta a la de un Marcel Duchamp, a la de un Picasso y no digamos nada si la comparamos con la de un Van Doesburg o la de un Mondrian, incluso. La identificación que era efectiva en el terreno práctico, se quebrantaba en el teórico.

Lo que tendríamos que preguntarnos, entonces, es por el grado de conciencia de la adhesión de tantos jóvenes artistas como regresaron a Rusia, tan pronto triunfó la Revolución. Se considera que el terreno está abonado para todo tipo de experiencias y el recibimiento no pudo ser más esperanzador. Nombrado Comisario de la Cultura, A. V. Lunatcharsky y D. Shterenberg jefe del ISO (Departamento de Bellas Artes), estos artistas reciben puestos de gran influencia en la difusión, enseñanza y experimentación del nuevo arte. En ese Departamento se crean dos organismos paralelos : uno en Petrogrado, dirigido por Altmann, y otro en Moscú, dirigido por Tatlin. En el primero, figuran artistas de gran valía como son Chejov, Matveyev, el arquitecto Shusev (posteriormente, autor del mausoleo a Lenin), Maiakovsky, Brik y Puni, que hacen derivar la organización a posturas de radicalidad intransigente; por el contrario, la sección que dirigía Kandinsky, y en la que encontramos a Malevich, Mashkov, Kusnetov, Korenkov y el arquitecto Yoltovsky, adopta ideológicamente una posición de gran ambigüedad.

Sin embargo, a partir de este momento, las cosas se complicarían, con el esclarecimiento de las respectivas actitudes. La Unión soviética llena sus ciudades de monumentos a los héroes pre y revolucionarios : los manifiestos encontrados, las exposiciones y las denuncias se suceden. Rodchenko, no militante, es nombrado director de la Sección de Museos : proliferan éstos, se destinan presupuestos especiales para la adquisición de obras; pero en noviembre de 1918 estalla una polémica entre "Pravda" y las autoridades culturales. Ésta, "Pravda", considera que se había dedicado demasiado dinero a composiciones "izquierdistas", "en general, reaccionarias", que ni siquiera representaban el sentido común de una buena inversión. Por la misma época, el VJUTEMAS ("Escuela Superior Técnica y de Estudios Artísticos") y en la que intervienen, como profesores, los artistas más

representativos del momento, comienza a funcionar. Las polémicas se suceden y el calificativo de "abstraccionistas" se va aplicando indiscriminadamente y con la mayor carga peyorativa. A fines de 1924, un número notable de artistas han iniciado el éxodo hacia Occidente.

Uno de los pasos más decisivos hacia la pérdida total de la objetividad figurativa es el dado por Malevich: realiza en 1913 y expone en 1915 su famoso cuadrado negro sobre fondo blanco, con el que se trata del acceso al "mundo desembarazado del objeto", el punto de ruptura absoluta. La pintura alcanza su meta suprema al poseerse simplemente a sí misma -suprematismo de suprême, "último", "fin"... al realizar en toda su pureza el ideal del "lenguaje transmental", preconizado por el futurismo -Maiakovsky colaboraba en el Manifiesto Suprematista de 1915-: "El cuadrado que he expuesto no es un cuadrado vacío, sino el sentimiento de la ausencia del objeto". Es decir, toda la mística del sentimiento, la pura sensibilidad plástica, la vía absoluta de la libertad, superadas la contingencia y practicidad de las representaciones figurativas. Se trataba, pues, de conseguir un arte en el que la supremacía de la sensibilidad se afirmase sin ningún contrapeso. Como dice Cassou, "Malevich propone, sin ninguna perspectiva de compromiso a la utilidad, a la técnica, al aspecto científico, al "consciente" en general, el carácter subjetivo y desinteresado del arte. No podía dejar de entrar en conflicto con aquellos que querían arrastrar íntegramente al artista al combate social" <sup>14</sup>.

Naum Gabo y su hermano Pevsner suscribirían esta afirmación : la libertad y el desinterés del artista son guardianes del valor que en sí mismo posee el arte; su función, la del arte, se ejerce una y la misma en no importa qué tipo de sociedad se trate; sólo el espacio y el tiempo son los elementos centrales del arte constructivista. Conciben el espacio como una extensión continua, la cual ya no tiene necesidad de representarse por medio de un volumen monolítico, sino que puede ser dada como "profundidad continua", en una imagen cinética : la obra posee existencia independiente, como cósmica, libre de todo contenido, de toda influencia naturalista, y es, en su pureza, la imagen de fuerzas impersonales. El "Manifiesto Realista" es una afirmación del carácter estetizante del constructivismo de Gabo y Pevsner frente a la practicidad del de Tatlin (el Manifiesto del Realismo se publica en Moscú en 1920; unos meses después, aparece el Manifiesto del Productivismo, firmado por Rodchenko y Bárbara Stepanova, en el que se expresan las ideas de Tatlin).

---

14 J. CASSOU : O. c., pág. 498

Propiamente, el creador del constructivismo es Tatlin. En 1915, en San Petersburgo, celebra conjuntamente con Malevich una exposición; hay pocos puntos de contacto entre los dos artistas, como se demostrará unos meses después, cuando exponen en secciones diferentes y manifiestan públicamente las diferencias que los separan. Tatlin va a evolucionar a posturas cada vez más radicales, pero ya en ese tiempo proclama que no basta con eliminar toda referencia al dato representativo ni siquiera con seguir las indicaciones del futurismo respecto de la "estética de la máquina" a lo que se debe ser fiel esencialmente es al espíritu de los nuevos tiempos, por incardinación del artista en los problemas de la sociedad. Frente a toda proclamación del carácter desinteresado y subjetivo del arte, hay que proclamar el absurdo de toda actividad que no se prolongue prácticamente.

En 1913, Tatlin había realizado experiencias con diversos materiales, colgados de hilos metálicos y en los que la gratuidad estaba compensada por factores de pureza técnica, de proyección racionalizada. Poco a poco, .sin embargo, va definiéndose con más rigor. No tenemos aquí ocasión para el análisis formal. Insinuar simplemente el carácter estructural alcanzado por elementos activos -espacio, luz- en sus obras. El constructivismo ha superado la etapa del tanteo, los principios técnicos están conseguidos, cuando la divergencia estalla en el seno del movimiento. Todavía en 1927 se realizará en Varsovia una exposición conjunta entre suprematistas y productivistas; pero el debate aparecía irremediabilmente zanjado.

Todos aquellos artistas que se adhirieron a la Revolución, ¿fueron capaces de cumplir sus exigencias? Desde luego, la adhesión no podía suscitarse ni por una decisión del Partido ni por una labor integradora propagandística. Que habían posibilidades para la vanguardia se manifiesta en una serie de procesos de transformación en la obra continuada de hombres como Maiakovsky, Eisenstein, Babel, Meyerhold, etc. Pero había que afrontar dificultades y contradicciones, había que resolver el falso dilema de la conciencia individual y de la conciencia social.

El LEF ("Frente de izquierda de las Artes") quizá fue el que comprendiera mejor el problema, por lo menos hasta su consunción : se trataba de la asunción de una verdad histórica, del acceso de un pueblo enorme a la protagonización de la Historia. Las circunstancias sociales, la propia tradición cultural, forzaban a concebir el arte no como expresión gratuita, sino como experiencia comprometida de la nueva realidad. Pero, como dice Micheli : "Los artistas del LEF comprendían que semejante empresa sólo era posible si se permanecía en el terreno del arte moderno" <sup>15</sup>, para lo cual se debía abandonar todo elemento precario, excéntrico, polémico.



No fue esto posible. Malevich había dicho rotundamente que no veía ninguna posibilidad de compromiso entre las exigencias de la pura sensibilidad plástica y las urgencias concretas : "El suprematismo, tanto en pintura como en arquitectura, está libre de cualquier tendencia social o materialista, cualquiera que ésta sea... Ya es hora de reconocer, por fin, que los problemas del arte y los del estómago y del sentido común están muy alejados unos de otros" <sup>16</sup>. Maiakovsky daba la contrarréplica, al afirmar la novedad del constructivismo : "No se trata del constructivismo de aquellos artistas que transforman el alambre útil y necesario o el metal en estructuras inútiles, sino del constructivismo que entiende la elaboración formal del artista solamente como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a nuestra vida práctica" <sup>17</sup>.

Tatlin era consecuente en su postura ante el manifiesto de Gabo : Urgía a sus seguidores a consagrarse al diseño, a la publicidad, tipografía, producción social como actividades socialmente necesarias. Se desprecian las "estructuras inútiles". Este constructivismo se llamará, de ahora en adelante, "productivismo", y el Manifiesto de 1920 iba a subrayar su militancia activa, su integración en lo que llaman "expresión comunista de la construcción materialista", confesando sus propósitos de agitación y pidiendo la muerte del arte, en sus características de individualismo esteticista. Y lo interesante, lo que será una recusación en toda regla del realismo mecanicista, es su afirmación de que hay que encarar con propósito constructivo no sólo los "sólidos", sino también "los materiales racionales (luz, plano, espacio, color, etc.)" <sup>18</sup>.

En el fondo de toda esta polémica se encuentra una confusionista inflación del signo de referencia : corrientes más o menos voluntaristas, una metafísica latente, a través de la cual se dibuja la "Vida", residuo de las influencias dilthenianas, bergsonianas; la Vida, como "energía irracional pura" ; la Vida, "que no conoce ni el bien ni el mal". Una vez más, venía a cumplirse la ley de las dificultades con que tropieza el artista al tratar de "comentar" su propio quehacer. Porque la autonomía no podía darse ni en el desgajamiento de la personalidad,

---

15 M. DE MICHELI: O. c., pág. 267.

16 En el Manifiesto del Suprematismo de 1915

17 Citado por M. DE MICHELI: O. c., pág. 261.

18 Manifiesto del Constructivismo de 1920

por afirmación de un código de puras mónadas místicas, ni en el rebajamiento del arte a posiciones ínfimas de industrialización.

Lo más positivo del movimiento fue, no puede dudarse, su propia realidad, su efectividad práctica, la creación concreta del nuevo lenguaje, integrado, y no subordinado, las búsquedas y proyectos que florecerán en la Bauhaus, las realizaciones estructurales del espacio, la utilización de nuevos materiales, etc. Históricamente, el constructivismo soviético se desangró : unos huyeron, otros se refugiaron en el silencio, otros más vieron destruida la fecundidad de su obra. El constructivismo, sin embargo, se extendió por toda Europa : la obra del Lisizky, la de Gabo y Pevsner, la colaboración de los holandeses en el neoplasticismo de Mondrian y de Mies van der Rode, etc., son el testimonio de ello. Nuestro intento ha consistido, simplemente, en ofrecer alguna de las notas de contradicción en que se produjo este hecho importante de la Historia y de la Sociología del Arte.

---

Aparte de los clásicos marxistas, pueden consultarse:

T. BARROS: *Los procesos abstractivos del arte contemporáneo*. La Coruña, Roel, Sociedad Anónima, 1965.

V. BOZAL: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966; págs. 89-108.

B. DORIVAL: *Les étapes de la peinture française contemporaine*. París, Gallimard, 1944; vol. II, pág. 198.

V. ERLICH: *IL formalismo russo*. Milano, Bompiani, 1966.

K. KOSIK: *Dialéctica de lo concreto*. México, Grijalbo, 1967. V. BOZAL: *El lenguaje artístico*. Barcelona, Península, 1970.

E. SANGUINETTI: *Vanguardia, ideología y lenguaje*. Caracas, Monte Ávila.

VARIOS:

*Estructuralismo y Marxismo*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, S. A., 1969.

*Estética y Marxismo*. Barcelona, Ed. Martínez Roca, S. A., 1969.

*Théorie de la littérature* (textos de los formalistas rusos, presentados y traducidos por Tzvetan Teodorov). París, Ed. Du Seuil, 1965.

*Lingüística formal y crítica literaria*. Comunicación 3. Madrid, 1970.

*Investigaciones sobre el espacio escénico*. Comunicación 4. Madrid, 1970.

---

**Publicado en ARBOR, núm. 304.—Abril 1971**

**Depósito Legal: M. -Sep. - 55 -1958**

**DIANA. Artes Gráficas. Larra, 12. Madrid. 1971**