

JUAN ALBERTO KURZ MUÑOZ

LA EVOLUCION DEL ARTE RUSO HACIA EL REALISMO SOCIALISTA

RESUMEN

El arte soviético actual tiene sus raíces en la tradición rusa del realismo con un propósito social definido, como sucedió en el siglo XIX, y en una constante histórica que considera al arte como vehículo propagandístico y que se remonta a la pintura de iconos, propagandistas de la religión. A partir de la occidentalización llevada a cabo por Pedro I el Grande en el siglo XVIII, la Academia de Bellas Artes —creación suya a imagen de las europeas— cuidará que el arte propague las virtudes y hazañas de los grandes hombres.

La preocupación por los problemas sociales acuciantes en el siglo XIX es una constante de los artistas inconformistas que se separan de los fríos dictados de la Academia, pervivencia dieciochesca. En ellos beberá el arte postrevolucionario a partir de 1917, que se unirá a los movimientos de vanguardia europeos en la búsqueda de nuevas experiencias, hasta que iniciada la década de 1930 los dictados del Partido vuelvan a determinar el carácter eminentemente propagandístico del arte, en el método que conocemos como realismo socialista y que mantiene la constante rusa de preocupación por lo social sin merma de la calidad estética, en muchos casos, de la obra de arte.

ABSTRACT

The present soviet art has its roots in the russian tradition of realism with a definite social purpose, as it happened in the XIX century, and in a historical constant that considers art as a propagandistic vehicle, and that goes back to the painting of icons, propagandists of religion. From the occidentalization carried away by Peter I the Great in the XVIII century, the Academy of Fine Arts —his creation in the image of the Europeans— will be in charge of letting art propagate the virtues and deeds of great men.

The preoccupation of the pressing social problems in the XIX Century is a constant of the nonconformist artists that separate themselves from the cold dictates of the Academy, continuing from the XVIII Century. From 1917, the postrevolutionary art will draw from the artists that will joining the European vanguard movements in search of new experiences, until the beginning of the 1930's when the Party's dictates will again determine the eminent propagandistic character of art, in the method that we know as socialistic realism and that maintains the russian constant of preoccupation for the social without any loss of the aesthetic quality, and in many cases, the work of art.

Es a través de las mejores obras de literatura y arte donde la gente aprende a entender la vida correctamente y transformarla, donde dominan las ideas progresistas, forman sus caracteres y creencias tan natural y tan inadvertidamente como un niño aprende a hablar. Necesitamos libros, películas, espectáculos, obras musicales, pinturas y esculturas que educarán a la gente en el espíritu de los ideales comunistas... Esta es una opinión típica sobre el papel del arte en la sociedad soviética, hecha por N. S. JRUSCHOV en su discurso del 17 de julio de 1960, titulado: «*Hacia nuevos triunfos en literatura y arte*»¹. O de nuevo, más concisamente, en palabra de L. ILICHEV: *Cuando vayamos a través de esta o esa tendencia en arte, la primera pregunta que naturalmente surge es: ¿a los intereses de quién sirve?, ¿qué nos dice?, ¿qué ideales sociales la afirman?*².

En Occidente, *arte* y *propaganda* se consideran como dos conceptos esencialmente diferentes. Los diccionarios de inglés en sus definiciones de arte se concentran en la técnica y gusto referidos a principios estéticos. La «*Enciclopedia Británica*» va más allá y afirma que: *Mientras el arte continúa estando asociado con técnicas básicas... el término, más generalmente, lleva la connotación de actividades no utilitarias; el arte de la pintura, el arte de la poesía y el arte de la música, mientras define propaganda como el hacer afirmaciones partidistas deliberadamente dirigidas a las masas.* Contrasta esto con la «*Gran Enciclopedia Soviética*» donde lejos de ser no utilitario *el arte influye activamente en los pensamientos, deseos y sentimientos de la gente, y juega un papel enorme en la vida de la sociedad, en la lucha social.* Por definición: *El arte progresista muestra como hermoso lo que es hermoso en la vida misma, ennoblece al hombre, mueve la sociedad hacia delante, pero califica de feo todo lo que está anticuado, bajo, injusto y relacionado con la opresión del hombre por el hombre.* Desde nuestro punto de vista, la teoría soviética impide la producción del *gran arte* —éste a pesar del hecho de que tengamos, al menos, una gran novela, la de SHOLOJOV «*El Don apacible*», y un número de poetas de gran talento: AJMATOVA, YESENIN, MAYAKOVSKY, PASTERNAK, YEVTUSHENKO, VOZNERENSKY, por mencionar sólo los más famosos. Además, el arte a menudo florece en oposición a los dogmas aceptados —«*Doctor Zivago*» de PASTERNAK es un ejemplo obvio— o viene a ser reconocido en una fecha más tardía, como ha ocurrido con las obras de prosa de BULGAKOV; tal arte es todavía un producto de esa sociedad. Sin embargo, hay muchas que consideramos con reservas y en tales obras tenemos que ser a la vez comprensivos con la ideología comunista e intentar verlas en su contexto puramente ruso. Y llega a ser posible admirar éstas por su impacto y también por sus calidades estéticas.

Constantemente, hay peligro de acusar porque no nos guste la ideología expresada. Pero hacer esto es demostrar solamente la adhesión a nuestros propios prejuicios.

¹ *Knovim uspejam literaturi i iskusstva*. Moscú, 1961, p. 15.

² «Pravda», Moscú, 22 diciembre 1962.

«*Aquí se templó el acero*» de OSKROVSKY, la clásica obra del verdadero héroe comunista, da un buen ejemplo. El héroe es tan increíblemente bueno, que para un lector occidental esta obra es artificial en extremo. Y todavía disfruta de un tremendo éxito popular en la Unión Soviética; por tanto se la condena más por el héroe comunista, a quien no le guste, que por razón de sus calidades literarias. Con la pintura es más difícil todavía. El hecho de que una pintura muestre un tractor y un campesino, o un campesino enloquecedoramente heroico, no significa que sea una pintura mala; pero los prejuicios políticos pueden hacer difícil el juicio objetivo. E. FISCHER, el escritor marxista occidental, señala que no hay razón por la que el arte no debiera florecer como expresión legítima de una sociedad comunista: el artista y escritor socialista, aunque *no está obligado a aprobar cada decisión o acción tomada por cualquier partido, o personaje a quien representa en la clase trabajadora en su trabajo... se identifica fundamentalmente con la sociedad socialista en su proceso de desarrollo. Mientras que los artistas y escritores burgueses, si son de alguna importancia inevitablemente se separan ellos mismos de la burguesía triunfante*³. FISCHER no está hablando aquí de la existencia de una sociedad comunista en la Unión Soviética, pero su punto de vista es válido.

En Rusia, ciertamente, el control del estado ha sido llevado al extremo: aunque se dice que LENIN había dicho: *Cada artista y quien lo desee, puede reclamar el derecho de crear libremente de acuerdo con su ideal, lo haga bien o no*⁴; pronto se vió la urgente necesidad de que el arte debería servir al estado y al partido, mientras los «compañeros de viaje» —en su mayor parte a través de la influencia de TROSTKY— eran simplemente tolerados. Al artista que ha quedado bien enraizado en el espíritu de la nueva sociedad, no se le deberían presentar problemas de libertad, porque automáticamente expresaría las intenciones de esa sociedad, llamada comunismo: y desde luego muchos artistas pueden producir obras de valor que sean aceptables por la norma oficial.

Un marxista como FISCHER, mientras condena la intromisión administrativa tanto como nosotros, lo considera como un fenómeno temporal.

Así, define A. A. ZHANOV en el *I Congreso de Escritores Soviéticos de Toda la Unión* en 1934, el Realismo Socialista: *significa el conocimiento de la vida para poder pintarla con veracidad en obras de arte, no para pintarla marchita al estilo académico, no simplemente como una "realidad objetiva", sino para pintar la realidad en su evolución revolucionaria. A esto hay que añadir que la veracidad y la concreción histórica de una obra de arte debe conjugarse con el remodelamiento ideológico y la educación del pueblo trabajador en el espíritu del socialismo*⁵. La teoría en sí está llena de contradicciones, de las cuales tal vez la fundamental, como señala E. J. SIMMONS, es la incompatibilidad entre lo he-

³ E. FISCHER: *The Necessity of Art: A Marxist Approach*.

⁴ KLARA ZETKIN: *Reminiscens of Lenin*. New York, 1934, p. 12.

⁵ *Problems of Soviet Literature*. (Reportajes y crónicas del I Congreso de Escritores Soviéticos). New York, 1935, p. 21.

roico y lo colectivo ⁶. La esencia de lo verdaderamente heroico es el individualismo, y todavía es precisamente el individualismo lo que el realismo socialista pretende evitar. ABRAM TERTZ (el seudónimo del escritor y crítico A. P. SINIAVSKY, cuyos ensayos han sido también publicados en occidente) cree que el realismo socialista se debería haber desarrollado a través de las líneas del así llamado romanticismo revolucionario de los años 20 y lejos de la pintura de la realidad tal cual es (la cual fue, en su mayor parte, la especialidad de los escritores de la Rusia del siglo XIX). Intenta mostrar cómo la idea de la historia con un propósito es incompatible con la libertad de expresión. *Inmediatamente (con la llegada del marxismo), todo adquirió un lugar determinado. Una gran necesidad y un orden jerárquico riguroso marcó el paso de los siglos. El mono se puso de pie sobre sus piernas traseras y comenzó su desfile triunfante hacia el comunismo. Como en la cristiandad, la verdadera fe no es compatible con la tolerancia. Ni es compatible con el historicismo, por ejemplo, con la tolerancia aplicada al pasado. Y aunque los marxistas se denominan materialistas históricos, su historicismo se reduce actualmente a un deseo de considerar la vida como una marcha hacia el Comunismo* ⁷.

LENIN también dijo: *El arte pertenece a la gente, debe tener sus raíces más profundas en la amplia masa de trabajadores. Debe ser entendido y amado por ellos* ⁸. Este concepto hay que reconocer que tiene ciertos atractivos. El hombre normal de la calle en la Unión Soviética toma su arte muy en serio; uno se encuentra con gente leyendo en los autobuses o en ascensores, o multitudes fuera de los teatros esperando precipitarse sobre alguien con billetes de sobra, o largas colas para entrar a los museos durante las vacaciones ⁹. Otro aspecto positivo que surge de la actitud oficial hacia el arte son las provisiones materiales hechas para los artistas: básicamente todas sus necesidades están cubiertas. Por otra parte, las masas son raramente los mejores jueces en materia artística. La altura de lo absurdo se alcanza cuando el poeta BRODSKY, durante el proceso de 1964 a los que eran «unos parásitos de la sociedad», se enfrentó a los trabajadores de una fábrica como testigo de cargo y dijo que él no escribe para el pueblo ya que el trabajador nunca le ha escuchado. Además, con la fórmula exigida de una novela con un final feliz, un final *realista socialista*, es obvio que se producirá una gran cantidad de absurdo, aunque tal vez no más de los que se derivan del mercado libre de occidente.

La idea de que el arte sirve una causa tiene una historia larga y respetable: desde los días de la antigua Grecia en adelante. En Rusia hasta las tendencias occidentalizadoras de Pedro I el Grande el arte era casi por completo el propagandista de la religión, por eso normalmente cuando hablamos del arte ruso, nos re-

⁶ E. J. SIMMONS: «The Organization Writer», en *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917-1962. A Symposium*. London, 1963, p. 91.

⁷ A. TERTZ (sinónimo de A. P. SINIAVSKI) *On Socialism Realism*, New York, 1961, pp. 31-32.

⁸ K. ZETKIN: *op. cit.*, p. 13.

⁹ Para las estadísticas de visitantes a los museos de la capital soviética desde 1918 hasta 1935, vid. G. K. LUKOMSKI: *History of Modern Russian Painting*. New York and London, 1945, p. 45.

ferimos al icono. En la Rusia del siglo XVIII, la recién establecida «Academia de Bellas Artes» manifestó: *El arte debe aspirar a revelar virtud, a inmortalizar hazañas de grandes hombres que fueron dignos de la gratitud de la nación, y a estimular el corazón y la mente para emularlos*¹⁰. En el siglo XIX fueron los literatos quienes desarrollaron esta idea. BELINSKY dice: *Negar al arte el derecho de servir al interés público significa degradarlo, no elevarlo, por lo que eso significaría privarlo de su fuerza más vital, por ejemplo, la idea, haciéndolo un objeto de placer sibarita, el placer de holgazanes y perezosos*¹¹. DOBROYUBOV es todavía más enfático: *Así, hablando generalmente, la literatura es una fuerza auxiliar cuya importancia está en la propagada, y cuyo mérito está determinado por lo que difunde y cómo lo difunde*¹², mientras CHERNICHEVSKY es considerado actualmente como el precursor de la novela realista socialista con su obra «¿Qué hacer?» y PISAREV escribe: *El propósito del arte consiste en predicar moralidad para elevar el espíritu de la gente*.¹³ Y tal vez la definición más famosa de arte como aquello que tiene una función definida, nos la dé TOLSTOY en «¿Qué es el arte?». De entre los grandes escritores, PUSHKIN, GOGOL, TURGENEV, TOLSTOY, e incluso CHEJOV —a pesar de sus negaciones— pueden ser considerados hasta cierto punto como propagandistas.

El realismo con un propósito social definido dominó también en la pintura del siglo XIX. Uno de los artistas que primero satirizó la vida de su tiempo, más bien a la manera de HOGARTH, fue FEDOTOV. Los títulos de sus pinturas hablan por sí mismos: *El Cortejo del Comandante*, *Un desayuno de un aristócrata pobre*, *Un caballero recién condenado*, *La enfermedad de Fido*. Otro pintor satírico es PERGOV, con obras tales como *Procesión de Semana Santa en la ciudad* (1861), *El refectorio monástico*, *Llegada de la institutriz* (1866). Los campesinos idealizados son algo que tendemos a pensar en relación con el realismo socialista, pero éstos los encontramos muy pronto en las obras de VENETSIANOV. El acontecimiento decisivo del siglo tuvo lugar en 1863, cuando la Academia señaló como tema obligado para un certamen *Odin en Valhalla*. Los artistas, preocupados con los problemas vitales del tiempo, se pusieron tan enfurecidos por este tema extravagante que se revelaron y formaron su propio grupo conocido como los AMBULANTES (por la institución de las exposiciones itinerantes), al cual pertenecieron todos los pintores más famosos de la segunda mitad del siglo XIX. LUKOMSKI conectó este movimiento con el arte soviético: *De ser una pintura de pasatiempo llegó a ser un arte esencialmente necesario, propagandista de una nueva vida y cruel perseguidor de todo lo que era oscuro y perjudicial para el desarrollo social. En esto hay una cierta aproximación a aquellos ideales que animan las tendencias más nuevas de la pintura de la U.R.S.S., algo parecido a los primeros signos de lo que hoy es llamado de vez en cuando —y equivocada-*

¹⁰ TAMARA TALBOT-RICE: *A Concise History of Russian Art*. New York, 1963, p. 221.

¹¹ *Selección de obras filosóficas*. (Ed. en Lenguas Extranjeras). Moscú, 1956, (ed. inglesa), p. 459.

¹² *Ibidem*. p. 571.

¹³ T. TALBOT-RICE: *op. cit.*, p. 232.

mente— *propaganda* ¹⁴. Y como él señala encontramos a uno de los líderes del movimiento, KRAMSKOI, que escribe: *Sólo un sentimiento social da a un artista fuerza; y también la garantía de que el trabajo del artista es necesario y valorado por el público (como ha sido el caso durante el Renacimiento) ayuda a las plantas exóticas llamadas pinturas para madurar* ¹⁵.

La pintura más famosa de este período es la de REPIN *Barqueros del Volga* (1873), muestra de la miseria de los sirgueros. REPIN es conocido principalmente por los retratos, pero incluso en ellos intenta subrayar su preocupación por los problemas sociales —como está demostrado en sus estudios de los ministros del Zar en su pintura del *Consejo Imperial*. El otro gran retratista del período, SEROV, también tocó los temas sociales alguna vez, como en su *¿Queridos soldados, valientes muchachitos, dónde está vuestra gloria?*, pintando un ataque a sablazos durante la Revolución de 1905. El mismo tema es tratado por I. V. IVANOV en *Tiroteo*, KASATKIN, se preocupó principalmente de la vida del trabajador en la fábrica a fines de siglo.

Los primeros años después de la Revolución fueron excitantes, ya que muchos creyeron que una revolución en materias sociales debía ser reflejada en las artes y los principios de LENIN y LUNACHARSKY no fueron en modo alguno represivos en ese sentido. Normalmente se refiere este período como romanticismo revolucionario, del cual el poeta MAYAKOVSK es el representante más famoso. En sus versos, da la bienvenida a la Revolución e intenta crear un lenguaje apropiado para ella con sus neologismos. Durante esta época los escritores apenas necesitan ser apremiados para escribir sobre temas sociales. Ya que la mayoría de ellos han vivido la Revolución o han experimentado la Guerra Civil de una forma u otra, es bastante natural que contemplen esto como su tema principal y un gran número de ellos dan la bienvenida al nuevo estado: basta solamente nombrar las novelas violentas de VSEVOLOD IVANOV, los inspirados poemas de IJONOV o la novela del héroe comunista de FURMANOV, «*Chapayev*» (1923). Otros — PILNYAK, OLESHA— muestran una actitud más equívoca. Pero en los años 20, al menos, el arte socialista fue muy espontáneo.

En pintura, la Revolución había empezado, de hecho, bastante antes. A la vuelta del siglo, el nuevo grupo MUNDO DEL ARTE había presentado la teoría del «*arte por el arte*» y volvió sus ojos hacia occidente, encontrando, sin embargo, una considerable oposición por parte de aquellos que se ofendieron por haber roto con la tradición. Como LUMOSKI señala, mientras que MUNDO DEL ARTE creía que lo más importante era la expresión de la individualidad, tal pensamiento no tiene tradición en Rusia ni antes ni después del tiempo de PEDRO I¹⁶. Además, a esto siguió el arte abstracto, con un movimiento vanguardista siguiendo a otro, tal vez el único período en que los artistas rusos han estado en la vanguardia de algún movimiento europeo. Los artistas son de sobra conocidos, ya que muchos de ellos emigraron a occidente después de la Revolu-

¹⁴ G. K. LUKOMSKI: *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ *Ibidem*, p. 43.

¹⁶ *Ibidem*, p. 43.

ción: LARIONOV, NATALIA GONCHAROVA, MALEVICH, CHAGALL, KANDINSKY, sin embargo, estos grupos fueron eliminados totalmente de lo que podíamos llamar tradición rusa, y se puede uno preguntar si tales tendencias modernas hubieran sido apreciadas en un país conservador por naturaleza, incluso sin teorías comunistas. Los realistas que le siguieron estaban, a pesar de todo, exigiendo solamente una vuelta a los estilos que ellos habían desarrollado: sólo por casualidad tuvieron el apoyo de los líderes comunistas.

Desde luego, la novela posterior a 1917 no señala totalmente un mundo nuevo, porque el énfasis en el héroe positivo, como R. W. MATHEWSON nos recuerda, puede ser visto como una continuación de las búsquedas del siglo XIX. *La literatura rusa estaba centrada en el héroe, aunque no en el sentido convencional, desde los primeros momentos de la época realista*¹⁷. Y en la pintura, hay incluso menos ruptura con las tradiciones del siglo XIX que en literatura. Es fácil condenar el arte realista socialista porque ninguno de sus pintores son generalmente conocidos fuera de Rusia. Pero lo mismo se puede decir del arte ruso del siglo XVIII ó XIX y el hecho de que Rusia haya estado siempre separada de Occidente con su propia tradición no puede ser usado como una crítica al realismo socialista. A un occidental el arte ruso desde la época de PEDRO I EL GRANDE le parece un poco original porque generalmente sigue a los movimientos occidentales, y nosotros somos incapaces de apreciar los elementos de originalidad que están presentes. MC LUHAN nos da una pista sobre el problema: *Rusia nunca tuvo Renacimiento, en términos de espacio. El realismo —el arte de la perspectiva— es vanguardia para ellos*¹⁸. El realismo reclamado por el gobierno soviético no es sólo un asunto de doctrina comunista, pero indudablemente representa las opiniones de las masas educadas en los gustos de los maestros de la Rusia del siglo XIX, quienes tomaron tanto de las fuentes de occidente como de los rusos. Además, toda la pintura ha sufrido menos que la literatura, ya que el contenido ideológico no puede ser tan claramente definido. Sin embargo, sufrió, y después de la Revolución experimentó conflictos parecidos. Los dos grupos principales fueron la L E F, que quería revolucionar la pintura tradicional como oposición a la ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA, cuya intención declarada fue *Mostrar el presente —la vida diaria del Ejército Rojo, los trabajadores, los campesinos... para dar retratos de líderes revolucionarios y de tipos de héroes del trabajo y conseguir un verdadero retablo de acontecimientos*¹⁹. Los políticos oficiales exigieron realismo, si quiera como alegoría de éxitos del poder soviético. De hecho *Bolchevique* (1920) de KUSTODIEV, que muestra la figura de un gigante llevando una bandera roja hacia el futuro, seguido por masas esperanzadas de trabajadores liliputienses, es criticado a pesar de las buenas intenciones comunistas de los artistas. Lo mismo cabe decir hasta hace relativamente poco de algunas formas de expresionismo, por mucho que pudieran hacer glorificar al comunismo.

¹⁷ R. W. MATHEWSON: *The Positive Hero in Russian Literature*. New York, 1958, p. 14.

¹⁸ G. E. STEARN: «Conversations with Mc Luhan». *Encounter*, junio 1967, p. 52.

¹⁹ G. K. LUKOMSKI: *op. cit.*, p. 43.

Pero muchos pintores que trabajaron después de la Revolución, habían empezado a pintar en la década anterior o antes, y fueron artistas competentes. Así, al principio hubo algunos transtornos y con el tiempo los artistas tuvieron que aprender a ser más conservadores. Podríamos nombrar a RYLOV *En los espacios azules* (1918), o NESTEROV, quien antes de la Revolución había pintado algunas escenas místicas religiosas, pero que después de una larga ruptura continúa con el retrato realista. *Nesterov fue el primero en el arte soviético en encontrar la clave de la creación del intelectual soviético*²⁰. Bien cierto es que sus retratos son de primera fila, y, desde luego, de todos los géneros, los pintores rusos parecen tomar con la mayor naturalidad al retrato. Ya que en ello no hay nada ideológicamente erróneo, el único cambio es que los trabajadores y los bienes del partido sustituyen a los aristócratas, mientras que los intelectuales continúan siendo retratados, por mucho que lo hubieran sido antes de la Revolución. REPIN es cierto que huyó a Finlandia y SEROV había muerto en 1911; pero otros siguieron, sobre todo MALIUTIN, más conocido por su *Retrato del escritor Furmanov* (1922).

Los artistas prosiguieron en otras áreas, como K. F. YUON, esencialmente un pintor de escenas al aire libre concentrando efectos de luz brillante, que aceptó el nuevo estado en su *Nuevo Planeta* (1921), y fue duramente criticado por sus tendencias «surrealistas»; luego —después de un largo período de «libertad condicional»— fue aceptado dentro del grupo P. P. KONCHALVOSKY —al menos por ahora—, rompe el grupo vanguardista VALET DE CARREU y vence su «cezanismo» en una pintura de campesinos, *Vuelta de la feria* (1926). Los artistas más jóvenes que empezaron a producir después de 1917 siguen con la trayectoria de sus maestros y producen obras de considerable calidad. Deberíamos tomar como ejemplo *La mujer del Diputado* (1927), de RIAZHSKY, que es típica del estilo monumental que el arte soviético —no sin éxito— ha intentado desarrollar. La mujer de RYAZHSKY muestra unos miembros de gran tamaño y fuerza pero al mismo tiempo dinámicos. Tampoco se ha perdido el espíritu individual: tiene una personalidad distinta, mientras que el todo representa una cierta clase y actitud mental. Todavía más logrado, en un estilo parecido, es la pintura de SAMOGVALOV, *Chica en camiseta de futbol* (1932). El torso de la chica en camiseta a rayas blancas y negras llena la pintura por completo, sus brazos y cuello son más recios que los de algún hombre y su cabeza está un tanto ladeada, pero en sus ojos hay una ternura infinita, que la hace una figura verdaderamente noble.

Hacia el final de los años 20, los artistas se fueron dejando persuadir gradualmente de lo que se les pedía, a menudo no tanto a causa de su deseo natural de encontrar aceptación entre su audiencia como por sus limitaciones. Podemos tener dificultad en apreciar algunas de esas obras, pero como un comentarista occidental en arte ruso señala, podemos encontrar ciertas calidades. *De este modo, ya sea una escena de un pueblo por Konchalovsky ó Martiros Saryan, un retrato*

²⁰ L. AKIMOVA: «Iskusstvo moskovskij judozhikov», en *Iskusstvo rozhdennoe Oktiabrem*, Moscú, 1967, p. 17.

*al vivo de modo pintoresco por Riazhsky, una marina u otro tema de Kuprianov, o una conmemoración de guerra de Ivan Lukomsky, todo encaja como una parte de la gran pintura soviética, un espejo de la vida soviética, intensa, vital y real. Desde este punto de vista podemos apreciar cada pintura a partir de sus propios méritos y sentir que, si no todas son grandes obras de arte, representan un nuevo orden, expresan un nuevo punto de vista y un nuevo ideal de la misión del arte*²¹.

Finalmente, la reacción se afianzó. La era de la experimentación terminó, como algún libro de texto soviético dirá, con la victoria del pueblo, por ejemplo el realismo, sobre el formalismo burgués. Incluso así, ZHADANOV, al proclamar los conceptos del realismo socialista en 1934 en el *Congreso de Escritores de Toda la Unión*, todavía tiene en cuenta cierto romanticismo revolucionario que debería entrar en la creación literaria como parte componente para que la totalidad de la vida de nuestro Partido, la totalidad de la vida de la clase trabajadora y su esfuerzo consista en una combinación del más austero y moderado trabajo práctico y un espíritu supremo de actos heroicos, y en una perspectiva de futuro magnífica²².

En las novelas producidas por el realismo socialista notamos antes que nada un optimismo desmesurado por el futuro, y, lo que es más lamentable, una simplificación elevada a extremos considerables. El escritor, que es como dijo STALIN, *el ingeniero de espíritus*, no tiene tiempo para problemas puramente personales. Pronto nos damos cuenta que lo que se busca no es realismo tanto como la idealización que se pueda presentar como realismo. *En nuestras obras de glorificación* escribe Tertz, *resuenan cada vez más abiertamente las notas de la bajeza y la hipocresía. Los escritores más afortunados son aquellos que pueden presentar nuestros logros con tanta verdad como sea posible y nuestros fracasos tan discretamente, delicadamente y falsamente como sea posible. Algunas obras que se inclinan demasiado hacia una «excesiva verosimilitud» —expresando el realismo— fracasan*²³.

Desde luego, desde los años 30 hasta la muerte de STALIN, casi todos los mejores escritores fueron obligados a comprometerse y sus obras muy inferiores, por ejemplo: FADEYEV, LEONOV, ZOSHCHENCO. El período de la guerra supuso una tranquilidad provisional en las limitaciones y al menos proveyó un tema fértil para obras futuras, pero fue seguido por un período de represión donde sólo las obras menos originales tuvieron éxito. Aparecen pocas obras de calidad: *«El Don apacible»*, de SHOLOJOV, *«Pedro I»*, de ALEXEI TOLSTOY, o *«Días y Noches»*, de SIMONOV; pero otros escritores de talento fueron silenciados.

La concepción de producción seriada que tenemos de la pintura soviética proviene en su mayor parte de este período. Veamos unos tristes ejemplos: *La pasto-*

²¹ C. E. G. BUNT: *Russian Art from the Scyths to Soviets*. London, 1946, p. 259.

²² *Problems of Soviet Literature*, p. 22. Ver también para un resumen de la intervención de Zhadanov, E. J. SIMMONS: *op. cit.* p. 77.

²³ A. TERTZ: *op. cit.*, pp. 93-94.

ra *Maria Shariymova*, de PLASTOV, pintada en 1958, muestra la pastora vestida de campesina típica, tirando de la parte final de la cola de una vaca, que ocupa un puesto importante en la parte izquierda del cuadro y es cortada bruscamente justo en frente de las ubres. Al fondo hay más vacas y la mitad de un caballo. La composición es desastrosa. La pintura de BASANEKS, *Hacia una nueva vida*, muestra un solar con un trabajador joven, con el pecho descubierto, llevando un tablón en una mano, mirando a su esposa y a su niño, sentados sobre unas maderas, que van a formar parte de la casa que va a construirles. Lo que más molesta es lo llamativo de los colores. Desde luego, muchos artistas utilizan demasiado a menudo los tonos más luminosos —ya que se proponen obviamente mostrar la alegría de la vida— para crear un efecto cromático psicológico; la crítica de arte soviético tiende a elogiar el color más que nada. Es esto, junto con la insistencia fotográfica en el detalle, lo que puede estropear una pintura como la de LAKTIONOV, *Carta del frente*, que ganó el PREMIO STALIN en 1947. Otra ganadora del PREMIO STALIN en 1949, *Trigo*, de YABLONSKAYA, es parecida. Al pintar mujeres llevando, pesando y apilando costales de trigo para cargarlos en los carros, muestra más el deleite en el trabajo, más apreciado por la crítica oficial a veces incluso que cualquier calidad artística. Tres de los artistas más populares trabajaron juntos en un grupo llamado KUKRYNIKSY tomado de las primeras sílabas de cada uno de los nombres. Altamente afortunados como caricaturistas, su intento de introducir un estilo parecido en la pintura algunas veces desembocó en efectos cómicos, notoriamente en sus pinturas más famosas representando las últimas horas de HITLER en el Bunker. Es grotesco —lo cual, sin embargo, no le impidió ganar el PREMIO STALIN en 1949. La historia de la pintura en la Unión Soviética tendió naturalmente a glorificar a STALIN. Todavía si tendemos a criticar una pintura como la de YEFANOV *Un momento inolvidable* (que muestra a ejecutivos e ingenieros presentándose ante STALIN en 1936), por su idealización de los líderes de partido, deberíamos, sin embargo, recordar que muchos de nuestros propios retratos oficiales occidentales no son mejores obras de arte. Algunas de esas pinturas, tal como *Stalin informando sobre el trabajo del Comité Central en el XVIII Congreso en 1939*, de A. GERASSIMOV, tiene afinidades muy marcadas con el cartel, una especialidad al menos en la que podemos reconocer el éxito soviético.

Sin embargo, tales obras no representan en absoluto el arte soviético en su totalidad y hay obras del mismo período de STALIN de mayor interés. Si no siempre podemos apreciarlas en occidente puede ser otra vez porque pertenecen a la tradición rusa, que nunca ha sido apreciada aquí. De este modo, nos quedamos perplejos cuando intentamos juzgar una obra como la de A. V. GERASSIMOV *La madre del Partisano* (1943-58), donde una mujer monumental está desafiando a un oficial alemán después del arresto de su hijo. Esto pertenece, puramente, a una tradición ajena a nosotros. Parte de nuestra perplejidad es nuestra propia irritación ante al actitud heroica de la madre.

En el arte occidental reciente hemos tendido a evitar los héroes, nos los han presentado más que ridículos. Y así hay muchas otras pinturas soviéticas a las

que no podemos aproximarnos objetivamente. En una obra como la KORZHEV, *El hombre recogiendo la bandera* (1959-1960), donde un revolucionario ha caído y otro ceñudo trabajador se inclina para recoger su bandera roja, la idea (no tanto de la Revolución, como del uso que los comunistas de hoy hacen de ella) se nos puede plantear fuera de una crítica objetiva. La obra de B. V. IOGANSON, *Interrogatorio de comunistas* (1933), muestra un comunista y su esposa siendo interrogados por oficiales del Zar: un modelo del mejor tipo de realismo socialista. Pero si podemos de algún modo despegarnos del tema podemos admitir que la composición y la gama de colores ricos son casi excelentes. Desde luego, hay un énfasis considerable en la pincelada suelta y en los toques de color aislados —un estilo que en 1933, en una pintura menos didáctica, sería condenado como *impresionista*, o todavía peor, *cezannista*.

Uno de los artistas que se salvan es M. B. GRECOV, ya que pinta en su mayor parte temas militares. En su famosa obra *Trompeteros del Primer Cuerpo de Caballería* (1934), un escuadrón militar a caballo se lanza hacia nosotros trompeteando furiosamente. Tiene cierto vigor, pero es frío comparado con las obras de PLASTOV, cuyas pinturas en conjunto son mucho mejores que *La pastora María Sharymova*. Su *Cena de los tractoristas* (1951) por ejemplo, logra una extraordinaria unidad de color por sus ricos ocre y verdes en contraste con el amarillo más luminoso del vestido de la chica y el todavía pálido cielo en el oeste. Y hay un artista de éste período, K. S. PETROV-VODKIN, que merece un mayor reconocimiento en el exterior. Se destaca por sus figuras, que parecen más grandes y más sólidas que la vida, tendiendo considerablemente a las formas estilizadas del icono. Sólo recientemente su talento ha sido reconocido: incluso en la edición de la «*Gran Enciclopedia Soviética*» de 1953 no se le menciona. Antes de 1917 se le había relacionado estrechamente con los simbolistas, y esta tendencia continuó a lo largo de su vida. En una pintura tal como *1918 en Petrogrado* (1920) no hay nada extraordinario. Una mujer joven da de mamar a su niño en un balcón, bajo el que hay una calle con grupos de gente. Uno se sorprende, sin embargo, por su atmósfera irreal y la enigmática *Madonna de Petrogrado* como ha llegado a ser conocida. ¿Pero qué nos dice sobre la reciente Revolución? Más sorprendente es su obra, ahora famosa, *1919-Alarma* pintada en 1934, cuando era poco conveniente para el simbolismo. Así se describe en un álbum soviético:

Petrogrado vive ansiosamente, lentamente. 1919. El sonido de la sirena de la fábrica atraviesa el silencio de la noche. Al oírla, la madre se ha quedado helada al mismo tiempo que aprieta hacia sí los frágiles hombros de su hijo. El padre, un trabajador de Petrogrado, observa con concentración el cielo más allá de la ventana. Sólo el niño pequeño duerme, sin perturbarse, tapado por una colcha de retales de colores. Su serenidad hace más fuerte la sensación de alarma que impregna esta habitación, con su papel pintado de color rosa, arrancado en algunos lugares, donde la familia recién ha terminado una pobre cena.

Sobre la mesa hay un trozo de pan duro, sobre la estufa la «Krasnaya Gazeta», llamando a la lucha con Yudenich. El azul más allá de las ventanas y el rojo del traje de la mujer chocan violentamente. Es como dos mundos que luchan

*uno contra otro —el gran mundo, sumergido en una tormenta purificadora, y el pequeño pero agradable mundo de la familia. Pero nadie debe quedar en la cuneta —la Revolución está exigiendo, está llamando*²⁴.

Todo esto es muy cierto, la sensación de alarma está retratada vivamente: en su mayor parte por la sólida calidad de las figuras, su falta de expresión, la perspectiva deformada por su aire de ensueño. Es una bella pintura, pero es apenas realista y el contenido socialista no está nada claro sin una explicación externa.

La novela de EHREMBURG, «*El deshielo*», apareció en 1954, y da el nombre al período que sigue. Con la publicación de ésta y otras tales como «*No sólo de pan*», de DUDINTSEV; las novelas de SOLZHENITSYN, o el poema de YEVTUSHENKO, «*Los héroes de Stalin*» se hace patente una relajación de controles que permite al menos desarrollar un cierto realismo crítico: ver, por ejemplo, la obra de KAZAKOV, «*Kira Georgievna*» o las historias cortas de AKSIONOV. Los escritores de la primera época fueron rehabilitados. Los escritores todavía no pudieron ir demasiado lejos, pero la situación fue un logro sobre el período de STALIN.

Pero en pintura, mientras la muerte de STALIN abrió el camino para una experimentación considerable por parte de los artistas más jóvenes, no hay tanto un nuevo rumbo como la continuación de la tendencia que ya había empezado mucho antes con el trabajo de A. A. DEINEKA, cuya *Defensa de Petrogrado* (1928) fue expuesta en la Galería del Arte de la EXPO de Montreal en 1967. En este cuadro los soldados de refresco marchan al frente mientras sobre ellos, a través de un sencillo pasadizo, vuelven los heridos. Es una estilización total: las formas se oponen a un fondo uniforme y los colores aparecen casi incandescentes, para dar una impersonalidad misteriosa al cuadro. Otra vez está lejos del realismo. La misma clase de *formalismo* es evidente en las obras posteriores de DEINEKA, incluso en pinturas como su *Defensa de Sebastopol*, pintada en 1942 accediendo a las necesidades del tiempo de guerra. Los marineros rusos toman parte en batallas sangrientas con soldados alemanes. Mas que por el tema, uno se impresiona por la composición: líneas horizontales (rifles con bayonetas, los brazos de dos marineros arrojando bombas, un cadáver alemán tendido en tierra), cruzadas por diagonales en ambas direcciones (las líneas del torso y piernas, un bombardeo en picado, un marinero caído). DEINEKA es un pintor de tal poder que alrededor de él creció una «escuela» y a partir de ahí han crecido muchas de las tendencias modernas de la más reciente pintura rusa. Con la progresiva rehabilitación de los trabajos tanto extranjeros como rusos de los años 20 —previamente condenados— los artistas llegaron a ser más atrevidos con el resultado que en los últimos veinte años ha habido un marcado incremento en las obras aceptadas con fuertes inclinaciones hacia la abstracción: el arte ruso no ha permanecido tan ajeno a los movimientos modernos como generalmente se supone. Sin duda muchas de las obras todavía tienen un propósito propagandístico

²⁴ *The State Russian Museum*. Moscú, 1966, p. 128.

definido, pero no todas: algunas son simplemente un reflejo de la sociedad que las produce.

No hemos tratado la escultura, pero la historia es parecida: el *constructivismo* de los años 20 fue condenado, pero florecieron estilos tradicionales, además del nuevo movimiento. Aquí también, si estamos preparados para dejar nuestros prejuicios socio-políticos aparte, podemos encontrar obras de valor. Podríamos encontrar algunas de ellas «feas» en sus formas torpes —pensemos en particular en la obra de A. T. MATVEEV *Revolución de Octubre* (1927) en la que muestra un soldado desnudo, trabajador y campesino, con el casco del Ejército Rojo, un martillo y una esfera para representar el mundo— pero cuanto más las miramos más impresionantes parecen. TAMARA TALBOK-RICE, que en sus libros sobre arte ruso parece incomprensiblemente indecisa para hacer un juicio sobre el arte ruso del período soviético, está en lo cierto cuando dice de tales obras: *La escultura que puede expresar un espíritu individual y nacional tan claramente como esas estatuas, debe ser una gran escultura, por muy poco elegante que su forma puede parecer hoy. Las esculturas rusas, aventajando a Maillol, han desarrollado una nueva forma de naturalismo. Si es así será fruto de la aversión rusa hacia la distorsión, conjugada con la inherente opinión que la belleza física es insignificante si la verdad espiritual y el vigor mental se expresan en la plena belleza de su fuerza*²⁵.

Existe también, desde luego, el llamado «*arte underground*» en la Unión Soviética. Aunque esto es indudablemente importante, hay una tendencia en occidente a sobreestimar su valor específicamente a causa de su oposición a las doctrinas oficiales. Al mismo tiempo, a menudo subestimamos el arte que es aceptado e ignoramos sus más recientes logros. Además, con la libertad relativa que ahora disfrutaban los pintores, el *arte underground* es menos relevante²⁶.

En conclusión, podríamos decir que el realismo socialista es capaz de producir arte de calidad, y los propósitos de propaganda no son necesariamente incompatibles con los del arte. Esta labor, dice FISCHER, es doble: *llevar al público hacia el propio disfrute del arte, es decir, despertar y estimular su entendimiento y recalcar la responsabilidad social del artista. Esa responsabilidad no significa que el artista acepte los dictados del grupo dominante, sino que en lugar de trabajar en un vacío reconoce que en el último término está puesto al servicio de la sociedad... Cuando el artista descubre nuevas realidades, no lo hace sólo por sí mismo; lo hace también por otros, por todos aquellos que quieren saber en qué clase del mundo viven, de dónde vienen y a dónde van. El artista produce para una comunidad. Este hecho ha desaparecido del mundo capitalista, pero se dio por sentado en la antigua Atenas y en la edad del arte gótico*²⁷.

²⁵ T. TALBOT-RICE: *op. cit.*, pp. 266-267.

²⁶ Cf. «Art and Apparatus», artículo anónimo aparecido en *New York Review of Books*, 9 mayo 1968, pp. 4-6. Cf. PAUL SJEKLOCHA AND IGOR MEAD: *An official Art in the Soviet Union*. Berkeley & Los Angeles, 1973.

²⁷ E. FISCHER: *op. cit.*, p. 210.

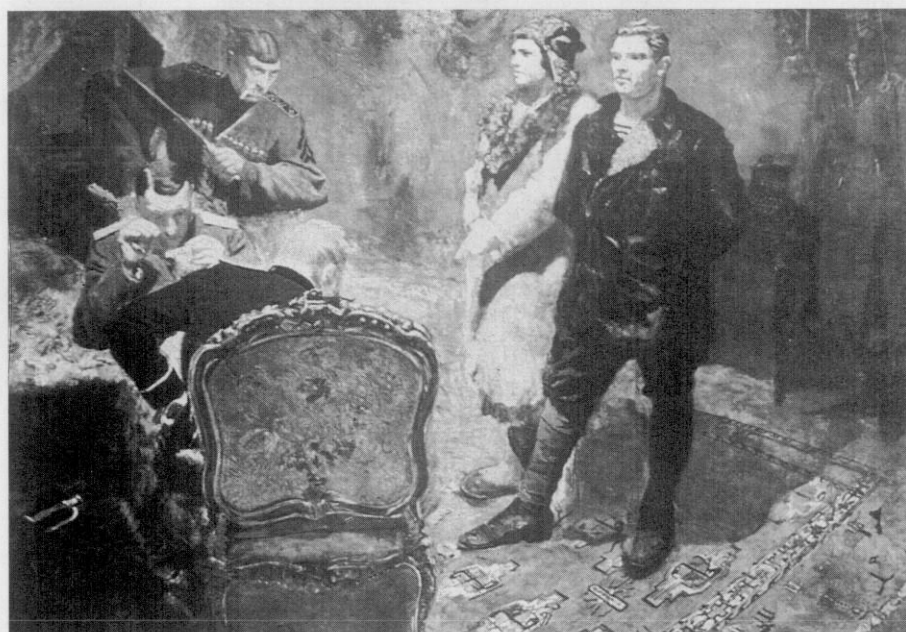
En la Unión Soviética hay libertades mayores en pintura, y más lentamente en literatura —siempre que los artistas no hagan propaganda contra el comunismo—. Dada esta actitud más tolerante, esto en sí mismo no es una terrible limitación. Como dice TERTZ, cualquier hombre religioso de occidente tiene una limitación parecida sobre sí, debido a su religión. *Incluso el dios más liberal ofrece sólo una libertad de elección: creer o no creer, ser para El o para Satán, ir al cielo al infierno. El comunismo ofrece el mismo derecho. Si no quieres creer puedes ir a la cárcel, que es, por no decir, peor que el infierno.*²⁸

Esto, desde luego, fue escrito *antes* de que TERTZ fuera a la cárcel.

²⁸ A. TERTZ: *op. cit.*, p. 41.



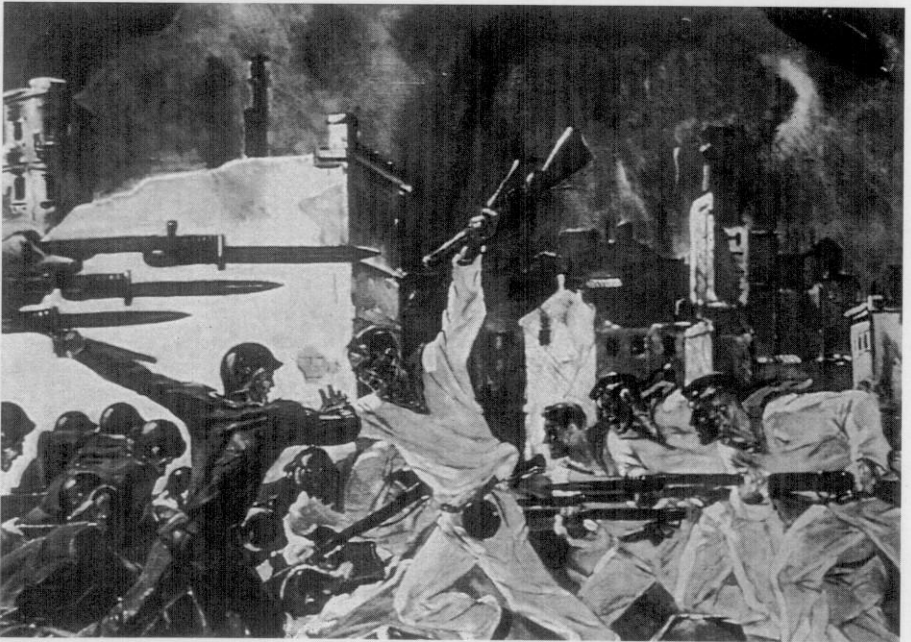
RIAZHSKI.—*La mujer diputada* (1927)



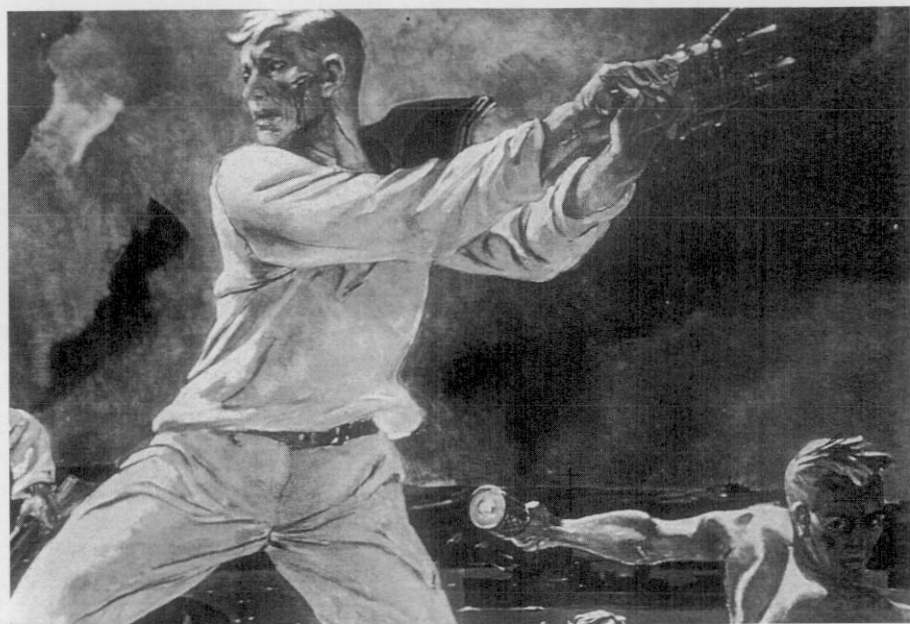
IOGANSSON.—*Interrogatorio de Comunistas* (1933)



GRECU.—*Trompeteros del Ejército Rojo* (1932)



DEINEKA.—*Defensa de Sebastopol* (1943)



(Detalle de la anterior)



DEINEKA.—*Defensa de Petrogrado*



GERASSIMOV.—*La madre del guerrillero (detalle)*
(1943)



ZVERYOV.—*Mujer demente* (1962)



RABIN.—*Monasterio Volokolamsky* (1964)