

# PODER Y FRACASO

Valeriano Bozal  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Análisis de las relaciones entre el poder político y las imágenes artísticas a través de tres visiones centradas en los temas del fracaso, la resistencia y la revolución. La reivindicación ilustrada del arte como herramienta para el progreso social sirve como punto de partida para desarrollar los momentos de un discurso que conduce desde el protagonismo del héroe al de las masas.

Palabras clave: Política, arte, vanguardia, utopía, resistencia, revolución

## ABSTRACT

An analysis of the relationship between political power and the images of art based on three visions focusing on the themes of failure, resistance and revolution. The enlightened championing of art as a tool for driving social progress provides the starting point for an analysis that ranges from the protagonism of the hero figure to that of the masses.

Key words: Politics, art, the avant-garde, utopia, resistance, revolution

## 0. Poder y fracaso

Las relaciones entre el poder político y las imágenes artísticas discurren por caminos que afectan directamente a la condición de aquél y a la historia de éstas. Su trayectoria puede ser paradójica y alcanzar resultados inesperados. Así sucede en tres de los caminos propios de la evolución del arte y la política del siglo XX. La pretensión de crear un mundo nuevo y un hombre nuevo alienta en el primero de ellos: los deseos de igualdad y justicia moverán a las masas en un sentido de la historia que anuncia el reino de la felicidad. La resistencia a la barbarie perfila la fisonomía del segundo, resistencia a la barbarie que tiene en el fascismo, el nacionalsocialismo y el estalinismo sus más conocidas manifestaciones, aunque no las únicas. El tercero puede considerarse una derivación de éste, pero posee suficientes rasgos específicos como para ser abordado de forma singular: el asesi-

nato político, la aniquilación física del adversario, convertido en enemigo, es una de sus más conocidas manifestaciones.

En los tres casos cabe pensar en un escenario neorromántico de historia sublime, pero la paradoja se produce precisamente en este punto. La creación de un mundo nuevo y un orden nuevo hace a las masas *sujetos sublimes* de la historia, la resistencia destaca el papel del *héroe* y el asesinato político indica las dificultades que es preciso superar para que aquella historia tenga lugar en un ámbito donde la *aniquilación* marca la pauta y donde la desaparición de los restos conducirá al olvido en el que se pierde cualquier testimonio (ejemplar) del heroísmo.

Es paradójico que los requisitos de sublimidad dejen de cumplirse allí donde se buscan con mayor énfasis y parecen más apropiados. Las masas no crean ese mundo y hombre nuevos

para las que estaban destinadas y los monumentos que celebraban su heroísmo se convierten en fragmentos de retórica, mientras que otros, fracasados, no realizados o imposibles de realizar se convierten en manifestaciones del arte nuevo. En el mismo paradójico sentido, la resistencia es patrimonio de los más débiles, que echan mano de recursos tradicionales para hacer de ellos los iconos del duelo y del réquiem. El crimen político adquiere la fisonomía de una carnicería que tiene en la ciudad su ámbito más apropiado: en sus calles y canales, en los barrios, en las zonas industriales, hoteles y grandes edificios de apartamentos priva la ferocidad sobre el heroísmo y la aniquilación física se perpetra en el marco de un anonimato nunca hasta ahora alcanzado, un anonimato que sólo la ciudad proporciona de forma efectiva.

La trayectoria de estos caminos se perfila en un concepto que la política siempre ha deseado excluir de su horizonte: fracaso. El fracaso configura mejor que ningún otro artificio la naturaleza del poder. Puede entenderse en varios sentidos: el fracaso de las expectativas que están en el origen de las obras, de los monumentos, memoriales, alegorías, etc., que prometen el éxito. Fracaso también de las obras en tanto que nunca llegan a realizarse pero que no por eso dejan de ser obras de arte, no por eso dejan de emocionarnos y llegan incluso a convertirse en paradigmas de diversos movimientos artísticos (pienso de forma muy especial en Tatlin y en Schwitters para todo lo que se refiere al constructivismo y al dadaísmo, respectivamente). Fracaso también de la resistencia, que no por eso deja de ser resistencia, y deja de ser necesaria: la maternidad es una forma de resistencia en la tragedia que Picasso pintó en *Guernica* (1937), en el *Réquiem* de Ajmátova, en *La Monserrat* de Julio González.

Sólo deseo llamar la atención sobre un hecho: el fracaso que todas estas obras encierran no arroja sombra alguna sobre su alta condición estética y su valor para el arte del siglo XX. No arroja tampoco sombra alguna, de ahí su valor, sobre la necesidad de su presencia para comprender nuestra historia reciente. Añadiré además, por último, que el fracaso que en ellas late es el fundamento de su calidad.

## 1. Ciento cincuenta millones

En 1793 el pintor Jacques-Louis David se dirigía a la Convención en los siguientes términos:

*Ciudadanos, vuestro comité de instrucción pública ha considerado las artes bajo todos aquellos aspectos que deben hacerles contribuir a difundir el progreso del espíritu humano, propagar y transmitir a la posteridad los ejemplos notables de los esfuerzos de un gran pueblo, guiado por la razón y la filosofía, estableciendo sobre la tierra el reino de la libertad, de la igualdad y de las leyes. Por tanto, las artes deben contribuir poderosamente a la instrucción pública. Durante mucho tiempo los tiranos, que incluso temían las imágenes de las virtudes, encadenando el pensamiento, habían alentado la licencia de las costumbres licenciosas, sofocado al genio. Las artes son la imitación de la naturaleza en lo que ésta tiene de más bello y perfecto; un sentimiento natural en el hombre que le atrae hacia el mismo objeto. Los monumentos artísticos no tienen como única finalidad el gozoso encanto de los ojos, sino que penetran en el alma, causan en el espíritu una profunda impresión, semejante a la realidad. Entonces, los rasgos heroicos, las virtudes cívicas, ofrecidos a las miradas del pueblo electrizarán su alma y harán germinar en él todas las pasiones de la gloria, de la devoción por su patria. Es necesario que el artista haya estudiado todos los resortes del corazón humano, es necesario que tenga un gran conocimiento de la naturaleza, es necesario, en una palabra, que sea filósofo.<sup>1</sup>*

Las palabras de David a los ciudadanos marcan la pauta en las que a partir de entonces serán las relaciones entre arte y política, cuando las masas, el pueblo, sean sujeto de ambas. El arte contribuye al progreso del espíritu humano y a la difusión del reino de la libertad, la igualdad y las leyes. Se enfrenta a la tiranía y a todo aquello que reprime al pueblo y al genio, y de esta manera, participa activamente en la realización de la historia. Historia y naturaleza se articulan en la creación de un mundo humano y

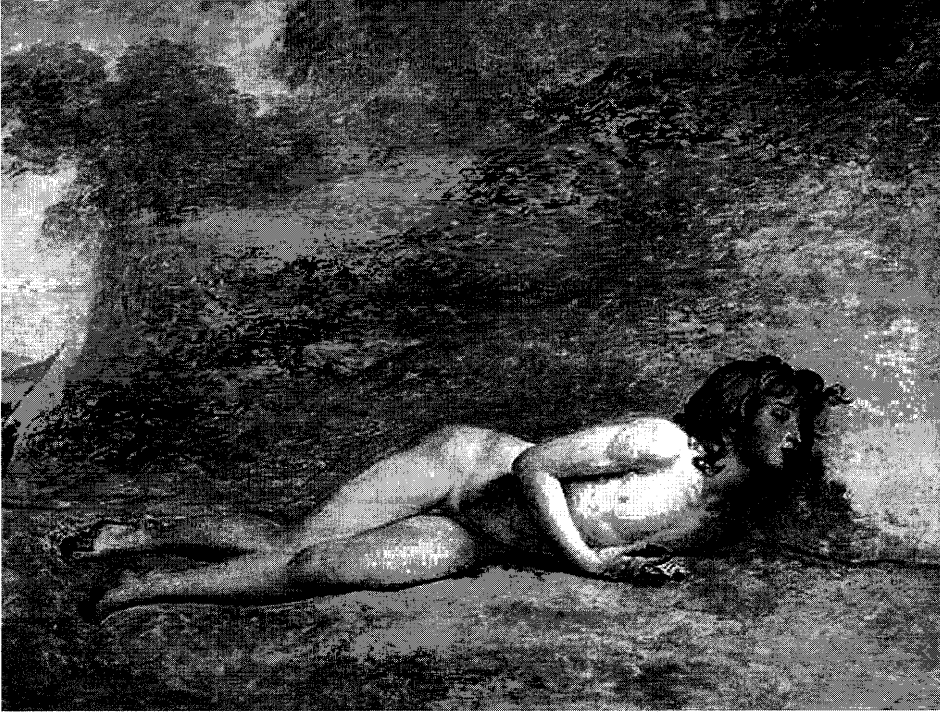


Fig.1. David, *La muerte de Joseph Bara*, 1793-1794.

sustituyen los valores dominantes en el antiguo régimen así como la concepción providencial del universo que era propia de éste<sup>2</sup>.

Las relaciones entre el arte y la política en el siglo XX no se apartan de forma sustancial de estos principios y éste ha sido el punto de referencia habitualmente analizado por los historiadores. El arte de vanguardia, en su compromiso con la transformación social, ha desarrollado la condición sublime que estaba presente en la obra y las palabras de David. Se trata de alcanzar un progreso histórico que permita la felicidad, cumpliendo así la trayectoria iniciada en el Siglo de las Luces. El artista francés habla de un pintor *filósofo*, mas el filósofo al que aquí se refiere tiene mucho de político y mantiene una peculiar relación con el poder. El artista se pone en el sentido de la historia y espera que su arte tenga alguna incidencia relevante en su cumplimiento. Las ciudades a las que se dirigen son, a la vez, el tribunal que sanciona esa historia y el sujeto que puede realizarla. En las palabras de

David se anuncia el doble compromiso romántico con la naturaleza y con la historia, un compromiso que marca la trayectoria de la modernidad.

Al hablar a la Convención, David habla a los ciudadanos, al pueblo, a las masas, y, al hacerlo, considera a éstos como las verdaderas protagonistas de la historia. El pintor no prescinde del héroe, llámese Marat o Le Pelletier, pero el héroe lo es en el aliento de las masas que celebran su gloria y lloran su muerte. El pintor crea las imágenes que están en el centro mismo de esa celebración y ese duelo. El héroe escapa al anonimato en una acción que puede causarle la muerte, dando así a luz su condición heroica —*La muerte de Bara* (h. 1793-1794, Avignon, Musée Calvet) es testimonio de este “alumbramiento” (Fig. 1)—, mas, precisamente por ello, muestra que todos, cualquiera, pueden ser héroes. El héroe se convierte en ejemplo revolucionario, en santo laico. El héroe es figura romántica en tanto que individualmente “encarna” una fuerza y un

movimiento históricos que desbordan cualquier individualidad: así asume la universalidad. El héroe cumple el deseo que se inscribe en la naturaleza de todos y todos se identifican con él y en él.

Será preciso esperar un tiempo para dar el paso que pone a las masas en el lugar del héroe, y ese paso sólo será posible cuando el lenguaje lo permita<sup>3</sup>. El lenguaje, también el de David y el de los davidianos, parece adecuado para exaltar la figura del héroe —y encontró en esa exaltación algunas de sus expresiones mejores—, pero se encuentra con serias dificultades cuando de las masas se trata. No se trata sólo de representarlas de forma más o menos mimética, sino de crear un lenguaje pictórico y poético que sea su adecuada manifestación, el lenguaje en que ellas hablan, un lenguaje colectivo que carezca de “responsable individual”, necesariamente polifónico en el que puedan expresarse diferentes voces, cada una con su carácter específico y sin que ninguna se superponga a las demás. Las posibilidades de semejante polifonía —la que encontró en los análisis de Bajtin algunos de sus más rigurosos argumentos— las encontramos en el desarrollo del arte de vanguardia a partir del cubismo y de la pintura con el lenguaje tradicional que es propio del cubismo: la superficie pictórica reclama para sí todo el protagonismo de la obra y desaparece el punto de vista individual. Se mantiene el cuadro de caballete, pero la formalidad pictórica del mismo anuncia su posible desaparición (éste será uno de los objetivos del constructivismo y del productivismo).

Conceder todo el protagonismo a las masas es tarea que, poéticamente (pero quizá no sólo poéticamente), se impone Maiakovski:

*150.000.000 hablan por sus labios  
La rotativa de sus pasos  
sobre las plazas de pavés  
ha impreso esta edición<sup>4</sup>.*

Ciento cincuenta millones hablan en los labios del poeta y en la rima de la violencia revolucionaria que salta de edificio en edificio. Nadie es el autor de este poema (“Tampoco / este poema / tiene / a nadie por autor”<sup>5</sup>), porque todos son el autor. La rotativa es la de los pasos

sobre las plazas urbanas de duro pavés, son esos pasos, revolucionarios, los que imprimen la edición y es con ellos con los que el poeta, Maiakovski, se identifica.

Boris Pasternak en el momento de evocar la muerte del poeta, alude directamente a esa identificación con las masas e incluso con el estado:

*De pronto se me presentó su vida ya definitivamente pasada. Se iba alejando oblicuamente de la ventana, en forma de una calle tranquila y arbolada, del estilo de la Póvorskaya. Lo primero que se alzaba en ella, junto a la misma pared, era el Estado, nuestro inaudito e imposible Estado, forzando su entrada en los siglos y siendo admitido en ellos para siempre. Estaba allí abajo; se le podía llamar y coger de la mano. En su palpable singularidad había algo que recordaba al difunto. El vínculo entre ambos era tan sorprendente que se les podía tomar por gemelos.*

*Entonces pensé, de forma no menos arbitraria, que ese hombre era, en realidad, el único ciudadano de ese Estado. [...] Él era el único que llevaba en la sangre, climáticamente, esa novedad de los tiempos. Todo en su persona era extraño y sus extrañezas eran las de la época, sólo a medias realizadas<sup>6</sup>.*

El Maiakovski que Pasternak evoca cumple, en sus poemas y en su actividad de agitador, el destino previsto en *150.000.000*, pero la revolución terminaría discurriendo por caminos diferentes. Caminos vacilantes y sinuosos que los artistas de la época quieren enderezar sin conseguirlo. Desde los primeros tiempos buscan los revolucionarios una tradición heroica que sea ejemplar y se sirven para ello de monumentos que proclaman la gloria de Danton, Marx, Heine, Robespierre, etc. Las fotos de época son testimonio del entusiasmo popular que suscitan, la multitud se identifica con esos héroes y posan junto a los memoriales. Proceder de otra manera, evitar los errores ejemplares, dar la palabra a las masas, exigía un lenguaje distinto del tradicional, un lenguaje que por primera vez en la historia estaba “al alcance de la mano”: en

los versos de Maiakovski, en la pintura de los cubo-futuristas, en las obras de los constructivistas y productivistas, incluso en las creaciones más idealistas de W. Kandinsky, que había vuelto a Rusia para colaborar con la Revolución.

Los polémicos debates sobre la condición de la nueva cultura, la aceptación de la tradición cultural (burguesa, se decía) o la creación de una cultura nueva, proletaria, sitúan en primer plano los problemas frente los que se encuentra el sujeto revolucionario para crear una imagen de sí mismo, una conciencia de sí mismo, conciencia (revolucionaria) de clase. En ese horizonte se inicia un proceso de *sustituciones* que el arte recoge puntualmente: la vanguardia, el partido de la clase obrera, sustituye a las masas; el aparato del partido sustituye al partido; y el líder supremo, Stalin, sustituye a todos los demás. Su punto de vista se hace omnímodo y su individualidad se universaliza dictatorialmente.

En pocos años se recorre una enorme distancia, la que va desde las obras constructivistas de los primeros años a la retórica ampulosa del realismo socialista y de la arquitectura conmemorativa y enfática. Ahora bien, esta sustitución posee efectos decisivos para la Revolución y para el arte de la Revolución, para los poetas de la Revolución: un "héroe ejemplar" sustituirá a ciento cincuenta millones, estos se alienarán en aquél y al hacerlo le cederán su voz y su vida. La poesía da un vuelco y frente a la épica de Maiakovski verá la luz el dolor y la resistencia de Ajmátova, el destierro y el sarcasmo de Mandelstam: su "delito" le costará primero, el destierro, después, la vida. He aquí su delito:

*Vivimos sin sentir el país bajo nuestros pies,  
nuestras voces a diez pasos se oyen.  
Y cuando osamos hablar a medias,  
al montañés del Kremlin siempre evocamos.  
Sus gordos dedos son sebosos gusanos  
y sus seguras palabras, pesadas pesas.  
De sus bigotes se carcajean las cucarachas,  
y relucen las cañas de sus botas.*

*Una taifa de pescozudos jefes le rodea,  
con los hombrecillos huelgan los favores:*

*uno silva, otro maúlla, un tercero gime.  
Y sólo él parlotea, y a todos, a golpes,  
un decreto tras otro como herraduras, clava:  
en la ingle, en la frente, en la ceja, en el ojo.  
Y cada ejecución es una dicha para el recio  
pecho del oseta<sup>7</sup>.*

No se alejaba Stalin oblicuamente de la ventana, a diferencia del Maiakovski evocado por Pasternak, ni, a diferencia del poeta, adquiría la forma de una calle tranquila y arbolada. No era gemelo del Estado inaudito e imposible, en palabras de Pasternak. No era el único ciudadano del Estado. Estaba por encima de él y se afirmaba en el juego de los favores, en el parloteo, en los decretos que clava en la ingle, en la frente, en la ceja, en el ojo, en cada ejecución que constituye su dicha: por eso no siente Mandelstam el país bajo sus pies, y con él otros muchos no lo sienten.

Entre Maiakovski y Mandelstam se ha producido una tensión que nunca llegará a desaparecer. Los ciento cincuenta millones con los que se identificaba el poeta se han alienado en el montañés del Kremlin. Con ellos se alienaron también las creaciones artísticas que pretendían ser construcciones para las masas pero que sólo sirvieron para su dominio.

Se ha dicho que el entusiasmo de lo sublime marca de forma indeleble la condición del mundo moderno. Sublime es el entusiasmo de los grandes palacios que se proyectaron para albergar la actividad de los soviets, sublimes las grandes estatuas de los líderes que debían conducir al mundo. Arquitectos y escultores no dudaron en servirse del lenguaje consagrado por una tradición que, si era original en el Siglo de las Luces, podría considerarse ahora, en el siglo XX, trasnochada. Lo era estilísticamente, pero no pensaron que lo fuese, arquitectos y políticos, en lo que al gusto popular hace referencia. Los palacios abusaron del colosalismo y al hacerlo secuestraron esa *razón* que el pintor David pone en primer plano. Tanto las estatuas como los edificios —las estatuas de Mukhina, por ejemplo, *Obrero industrial* y *mujer campesina* que coronaban enfáticamente el pabellón de la URSS en la exposición internacional de París, 1937, y los proyectos de Iofan (Fig. 2)— reclaman



Fig. 2. Mukhina, *Obrero industrial y mujer campesina*, 1937.

una emocionalidad en la que el receptor hace entrega de toda su disponibilidad: está al servicio de los ideales que estatuas y espacios arquitectónicos encarnan y, al plegarse a este "servicio", renuncia a la condición libre de sujeto revolucionario.

Ni siquiera las obras de los constructivistas escapan a estas pretensiones. La famosa *Tribuna Lenin* (1920), de Lazar el Lissitzky, es una construcción de carácter industrial realizada a mayor gloria del líder político (Fig. 3). Su carácter utópico se pone de manifiesto en un detalle que puede parecer circunstancial: ¿cómo subió Lenin, representado en el dibujo de El Lissitzky, hasta esa altura, cómo podía subir? El artista ha dibujado la *tribuna* en el marco de una estética que podemos calificar de industrial, a la que le es ajeno un punto de vista individual y en la que la emotividad tiende a desaparecer por completo. Sin embargo, la figura del líder se presenta de un modo naturalista y se sirve de la tribuna para destacar tanto la eventual emocionalidad

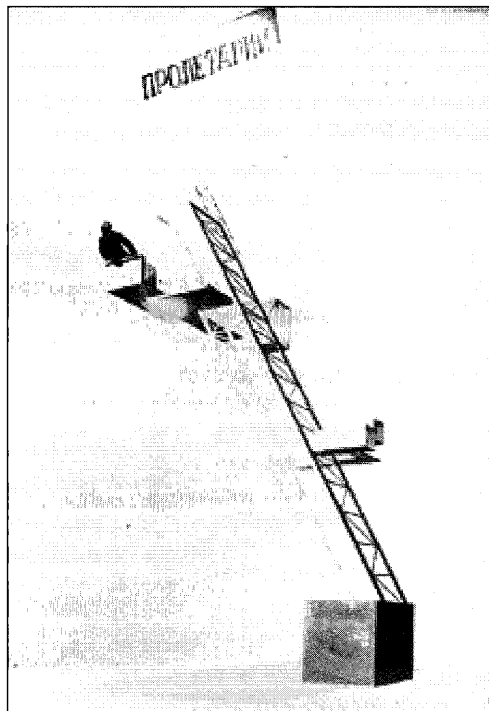


Fig. 3. El Lissitzky, *Tribuna Lenin*, 1920.

que su discurso puede producir cuanto el énfasis del liderazgo; el héroe está por encima de los demás, subir a la *tribuna* es tanto una cuestión literal como una metáfora.

Al igual que 150.000.000, la *Tribuna* de El Lissitzky pertenece al mundo de la ciudad y no al del campo, y ambos, el poema y el dibujo, responden, quizá sin ser muy conscientes de ello, a la consigna de Lenin: los soviets más la electricidad. Proclamarla era reconocer que, si los soviets estaban en camino, la electricidad todavía no había llegado, la industrialización era un proyecto mucho más complejo de lo que en principio podía pensarse y que debería vencer duras resistencias. Los constructivistas "proyectaron", sin embargo, en un mundo que goza ya de los soviets y de la electricidad.

Quizá sea el *Proyecto para un monumento a la IIIª Internacional*, que diseñó en 1919-1920 Vladimir Tatlin, el ejemplo más claro de la ambición utópica constructivista y de la constancia del fracaso (Fig. 4). Tatlin no pretendía hacer un

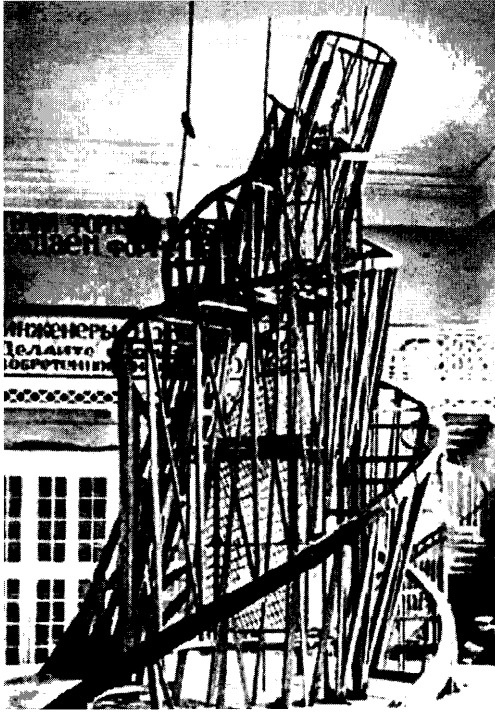


Fig. 4. Tatlin, *Proyecto para un monumento a la IIIª Internacional*, 1919-1920.

monumento a la manera tradicional, el suyo era proyecto para un edificio que, como en las grandes obras del Renacimiento, articulara la arquitectura, la escultura y la pintura y, a la vez, como es propio de una sociedad industrial, hiciese del progreso tecnológico uno de sus recursos fundamentales:

*En 1919 la sección de artes figurativas del Comisariado del Pueblo para la Enseñanza hizo al pintor V. E. Tatlin el encargo de preparar un proyecto de monumento a la IIIª Internacional. El pintor Tatlin se puso de inmediato al trabajo y preparó el proyecto.*

*Su idea fundamental se formó sobre la base de una síntesis orgánica de los principios de la arquitectura, la escultura y la pintura, y debía configurar un nuevo tipo de construcción monumental capaz de unir en sí la forma puramente creativa con la utilitaria. De acuerdo con esta idea, el proyecto de monumento está constituido por dos espa-*

*cios de vidrio levantado por un complejo sistema de pernos y espirales. Estos espacios se disponen uno sobre otro y se cierran de forma armónica. Gracias a un mecanismo especial se mueven cada uno a diferente velocidad. El espacio inferior, en forma de cubo, se mueve en torno al eje con la velocidad de una vuelta anual y está destinado a la actividad legislativa. Aquí puede tener lugar la conferencia de la Internacional, puede ser la sede de los congresos internacionales y de otras importantes reuniones legislativas. El espacio inmediato, en forma de pirámide, gira sobre el eje con la velocidad de una vuelta completa al mes y está destinado al ejecutivo (albergará al Comité político ejecutivo de la Internacional, la secretaría y otros órganos de carácter ejecutivo-administrativo). Finalmente, el cilindro superior, que gira con la velocidad de una vuelta al día, está destinado a centros de carácter informativo: la oficina de información, el periódico, la redacción de proclamas (manifiestos, octavillas), fascículos y carteles, en una palabra, todos y los diversos medios de amplia información del proletariado internacional. En particular, el telégrafo y los aparatos de proyección se disponen sobre el eje de una sección esférica con la radio, cuyas antenas destacan fuera del monumento. Es preciso señalar que en la idea del pintor Tatlin los espacios de vidrio se proyectan con doble cristalería y vacío (según el principio termos) y gracias a este proceder será fácil mantener una temperatura constante en su interior<sup>8</sup>.*

Del proyecto de Tatlin queda poca cosa: una esquemática estructura de madera en la que podemos distinguir, dentro de ella, algunos de los motivos descritos por Punin. El espacio inferior en forma de cubo, la pirámide central y el cilindro superior. No queda muy clara cuál puede ser la articulación completa, técnica, entre las diferentes partes, pero la maqueta no tiene tanta importancia por los datos tecnológicos que puede aportar, cuanto por su condición artística o estética. Ha desaparecido el punto de vista personal y no es posible una contemplación a la manera de la que es propia

de la pintura de caballete. La esquemática estructura de madera pertenece a un orden de obras que se inscriben en el carácter colectivo y masivo propio de una producción industrial. Ya no hay figura alguna del líder, a diferencia de lo que sucedía en la *Tribuna* de El Lissitzky, y tampoco hay emocionalidad o énfasis. Pero sí sus restos: los restos de lo no realizado, los motivos descritos por Punin, la estructura material que debería haberse convertido en un gran edificio. Como restos, constituyen el mejor testimonio de lo no realizado, de lo que no se podía realizar, de lo que desde el principio estaba destinado al fracaso.

En su momento este *proyecto* fue llevado procesionalmente por las calles de Leningrado, tal como muestran documentos gráficos de época, hoy es una pieza de museo y también una obra emblemática del constructivismo soviético, en particular, y de la vanguardia artística, en general. La relación entre el arte y las masas alcanzó en aquellos años unas cotas que difícilmente se igualarían después. Se construyeron muchos memoriales y la multitud se sentía satisfecha posando junto a ellos. El arte y la poesía revolucionarios carecían de antecedentes parecidos y era necesario buscar una tradición sobre la que asentarse. En ocasiones, la tradición venía servida por el lenguaje más o menos verista que era propio de la actividad académica, por lo general corregida según criterios expresionistas, en otras ocasiones se substituyó la tradición por la ruptura y se desplegaron y profundizaron aquellos aspectos que el arte de vanguardia, especialmente el cubismo y el futurismo, había empezado a desarrollar. Ahora se trataba de hacer un arte colectivo, propio de una sociedad industrial, ajeno a la pintura de caballete y a la contemplación individual de las obras (una contemplación que se consideraba específicamente burguesa).

No creo que el desarrollo tecnológico de la Unión Soviética en los años veinte hubiera permitido la construcción efectiva de un proyecto como ese, incluso en la actualidad presentaría complejas dificultades hacerlo, por tanto, cabe pensar que el fracaso estaba inscrito en la propia naturaleza del proyecto de Tatlin, rasgo al que no serán ajenas otras obras posteriores del artista, pero no por eso deja la obra de tener su

importancia. Sabemos que influyó en otras piezas similares, muchas de las cuales no pasaron de proyectos, y que su lenguaje está presente en escenografías de Liubov Popova e Isaac Rabinovich, por citar dos de los autores más conocidos, así como en la gráfica revolucionaria que durante esta época tratará de imponerse. Sin embargo, podemos mirar el *proyecto* de Tatlin, al igual que la *Tribuna* de El Lissitzky, con un punto de vista distinto, no excluye al anterior sino que en cierta manera lo complementa. En ambas piezas constructivistas, no realizadas, late el aliento de una transformación que hace de ellas la mejor expresión de una época, es decir, de sus valores, sus deseos y sus pretensiones. En ambas late también, y lo hace en la misma configuración técnico-formal de sus componentes, en el estado de realización en que se encuentran, el fracaso al que estaban destinadas.

Si el proyecto de Tatlin se hubiera llevado a cabo posiblemente nos encontraríamos ahora con un edificio grandilocuente que no envidiaría en nada al *Palacio de los Soviets*, de Iofan, Schuko y Gelfreikh, o al *Panteón a los héroes de la Gran Guerra Patria*, de Dushkin, Panchenko y Khilkevich, manifestaciones todas del sublime colosal e histórico que trata de competir con la naturaleza. Para lograrlo se sirven de recursos que, a buen seguro, algunos autores considerarán propios de la arquitectura monumental de "corte asiático". Pero ni el *proyecto* de Tatlin ni la *tribuna* de El Lissitzky se realizaron, y fue su fracaso el que los convirtió en obras de arte.

Las obras de El Lissitzky y de Tatlin cumplen inesperadamente las pretensiones políticas de David, pero lo hacen de una forma paradójica. Se inscriben en el sentido de la historia y hablan del progreso que puede alcanzar la felicidad, mas para hacerlo señalan el fracaso del camino elegido y en la tarea de señalar ese fracaso ponen en pie obras que dotan a esos valores de una condición intemporal: quedarán ahí para siempre, pero quedarán como no realizados. Tampoco las masas se realizaron como sujeto histórico y ello a pesar de lo que "afirmaban" los monumentos y palacios revolucionarios. Aun más, en lo que "afirmaban", en lo que proyectaban y construían se percibía precisamente su alienación, mientras que, por el contrario, la

torre de Tatlin sacaba a la luz lo no realizado y, de ese modo, la verdadera condición (no realizada) del sujeto revolucionario. Lo esquemático y no terminado de la obra de Tatlin es el rasgo decisivo de su carácter estético.

## 2. El duelo y la resistencia

La construcción de un mundo y un hombre nuevos fue nota que definía a la utopía constructivista, la resistencia a la barbarie el rasgo que caracteriza a buena parte del arte político realizado en Europa en el período de entreguerras. Barbarie del fascismo y del nacionalsocialismo, barbarie de la represión estalinista, barbarie, también, de la explotación colonial y de la explotación industrial propia de la economía capitalista, barbarie en la segregación racial, la creación de guetos de miseria y marginación, etc., con sus brutales secuelas de represión política y social. Barbarie que se percibe en toda su intensidad en la Guerra Civil española, en la persecución de la disidencia y, después, en la Segunda Guerra Mundial, pero que está presente a lo largo de toda la historia europea del siglo XX.

Duelo y resistencia son dos de los ejes centrales en la situación política, cultural y artística de Europa en los años treinta y cuarenta. La resistencia a la barbarie encuentra en la Guerra Civil española su manifestación más intensa en *La Monserrat* (1937) de Julio González. Leemos el duelo en la rememoración dolorosa de los hechos en los versos con los cuales Anna Ajmátova "celebra" el *Réquiem* por su marido muerto, Nikolai Gumilov, fusilado en 1921, por su hijo Lev Gumilov, detenido en diversas ocasiones (1933, 1935, 1938, 1949: alcanza la libertad en 1956), y por su compañero sentimental el historiador del arte Nikolai Punin, que murió en un campo de trabajo en 1952. En realidad, el *Réquiem* de Ajmátova lo es también por Mandelstam, por Esenin, por Tsvietaieva, por todos los poetas sin tumba, y por todos aquellos, poetas o no, a los que se les ha prohibido la palabra, perseguido, reprimido y exterminado.

No es una coincidencia que uno y otra, el escultor y la poeta, se sirvan de un tema antiguo, la maternidad. En él encuentran la fuerza de una tradición que les permite imaginar la

pena y el dolor con un acento trágico, ahora bien, ese motivo tradicional adquiere en sus obras una fisonomía original<sup>9</sup>. La maternidad es un motivo que ha alcanzado en el curso de la historia del arte y de la cultura una condición colectiva y universal. Cualquier artista que vuelva sobre él, vuelve sobre un tema que está firmemente asentado, un tema que no le pertenece, que es de todos. Es cierto que puede proyectar sobre él sus emociones particulares, pero ese es precisamente el punto en que Ajmátova y González muestran su originalidad: para este tema colectivo y universal buscan un lenguaje y un acento igualmente colectivos y universales.

### 2.1 Cayó la palabra de piedra

Cuenta Ajmátova:

*En los terribles años de Yezhov pasé diecisiete meses en las colas de las cárceles de Leningrado. En una ocasión, alguien, de alguna manera, me reconoció. Entonces una mujer de labios azules que estaba tras de mí, quien, por supuesto, nunca había oído mi nombre, despertó del aturdimiento en que estábamos y me preguntó al oído (allí todas hablábamos en voz muy baja):*

*- Y esto, ¿puede describirlo?*

*Y yo dije:*

*- Puedo.*

*Entonces algo parecido a una sonrisa asomó por lo que antes había sido su rostro.*

*1 de abril de 1957*

*Leningrado*<sup>10</sup>.

La descripción poética conjura el horror y el dolor, el frío de los labios azules, el miedo que en las colas obliga a hablar en voz baja, el tiempo transcurrido, el aturdimiento, el carácter anónimo de la mujer que hace la pregunta, expresión de todas las mujeres que acuden a las colas de las cárceles. La sonrisa que asoma en lo que había sido su rostro exorciza tanto sufrimiento. Pero la palabra no es inmune ni al dolor ni al horror: en el séptimo poema, "La sentencia", escribe Ajmátova: "Y cayó la palabra de piedra / sobre mi pecho todavía vivo"<sup>11</sup>.

“La sentencia” es el momento culminante en el poema de Ajmátova, el punto de no retorno. A partir de ese instante no sólo cambia la vida, también el pasado y el entorno. La sentencia marca el tiempo en el que se pierde la esperanza: “hay que matar la memoria / hay que petrificar el alma, / hay que aprender de nuevo a vivir”. En caso contrario: Ajmátova deja en suspenso lo que podría suceder en caso contrario, cómo encarar la existencia. La vida adquiere una fisonomía diferente que en el ciclo de la naturaleza muestra toda su riqueza: el verano, en un día luminoso, celebra su fiesta en la ventana de una casa que está vacía. En la “Dedicatoria”, escrita en marzo de 1940, la sentencia suspende el tiempo y aniquila la esperanza: “[...] la esperanza canta siempre a lo lejos. / La sentencia ... y de pronto brotan las lágrimas”<sup>12</sup>.

El poema ofrece un coro de voces y la madre, la poeta es la que organiza esa polifonía con un sentido trágico<sup>13</sup>. Habla la madre y hablan las madres, y lo hacen por el marido muerto, el hijo y el compañero detenidos, perdidos, el marido, el compañero, el hijo de todas las que están en la cola de la cárcel, en las colas de las cárceles. Hablan de sus sentimientos, pero también del estado y de la naturaleza, del verano y del hielo. Hablan de otros poetas, aquellos que cantaron a la naturaleza –al “Don apacible”, Shólojov–, los que cantan y cantaron a los detenidos en las cárceles siberianas –Alexander Pushkin y su “mensaje a Siberia” está presente en la dedicatoria–, pero, sobretodo, habla de la experiencia, de lo que ahora sabe. El poema articula múltiples voces sin perder por ello ni la individualidad de la madre ni el carácter colectivo del réquiem en el que todos participan.

Ahora bien, en el participar de todos adquiere cada uno su fisonomía precisa y anónima –“Quisiera llamar a todas por su nombre, / pero confiscaron la lista y no se puede encontrar”<sup>14</sup>–, la que se percibe en el ámbito de la detención y en el lugar de la espera, en la perspectiva de la sentencia pero también en la perspectiva de la naturaleza y la vida que siguen su curso. Ya no es la misma, ya no son las mismas:

*Ahora sé cómo se desvanecen los rostros,  
Cómo bajo los párpados anida el terror,  
Cómo el dolor traza en las mejillas  
Rudas páginas cuneiformes,  
Cómo unos rizos cenicientos y negros  
Se tornan plateados de repente,  
La sonrisa se marchita en los labios dóciles  
Y en una brisa seca tiembla el pavor.  
Y no sólo por mi rezo,  
Sino por quienes permanecieron allí conmigo,  
En el frío feroz y en el infierno de Julio,  
Bajo el muro rojo y ciego*<sup>15</sup>.

El epílogo, al que pertenecen estos versos, se referirá directamente a la propia poesía articulando las palabras en los hechos y los objetos. Canta a todas las que estaban en las colas, a la que venía de otra tierra, a la que empujaron, a la que tenía en la cola su casa –“vengo aquí, como si fuera a casa”<sup>16</sup>–, pues es la hora del recuerdo. Ajmátova teje un basto sudario con las pobres palabras oídas: en su garganta gritan cien millones de voces. No pasará desapercibido el parangón con el gran poema maiakovskiano, ahora, sin embargo, el ámbito es diferente, política y humanamente diferente: no las masas que construyen el futuro, sino los cien millones que rogarán por ella, por la madre, en la víspera de su muerte. No lo harán junto al mar ni en el parque, sino allí donde permaneció trescientas horas y nunca se abrieron los cerrojos.

## 2.2 La Monserrat

En 1937, Julio González dudó sobre qué obra exponer en el pabellón español de la Exposición Internacional de París. Finalmente eligió *La Monserrat*. No por ello dejó de exhibirse la otra escultura que había sido motivo de la duda, *Mujer ante el espejo* (1936-37), que se mostró en *Origines et développement de l'art international indépendant, de Cézanne à l'art non figuratif*, exposición celebrada en el Jeu de Pomme entre julio y septiembre de ese año. Las dos son obras con “tema femenino” y la dos prolongan y alteran una larga tradición temática que había ocupado al propio González en los años anteriores e incluso desde los orígenes de su actividad artística. Si *Mujer ante el espejo* se inscribe

en la trayectoria de un género que tuvo especial interés en el siglo XVIII, la *toilette*, y una presencia muy relevante en las manifestaciones artísticas del siglo XIX, *La Montserrat* pertenece a una tradición bien conocida: la maternidad. Que González dudara entre ambas en un momento tan señalado como 1937, y para participar en el pabellón de la República española en plena Guerra Civil, es indicio de que cualquiera de las dos esculturas podía cumplir el papel que iba a exigírseles, y por tanto su contraposición no era tan clara como cabría pensar. Ahora bien, que se decidiera finalmente por *La Montserrat* no sólo indica una preferencia personal, también la afirmación de una opción política muy precisa.

*La Montserrat* es una pieza de 165 x 47 x 47 en hierro forjado y soldado, que representa a una campesina sosteniendo el bulto de su hijo con el brazo y mano izquierdos, mientras que en la mano derecha, con el brazo casi pegado al cuerpo, esgrime una hoz. Se cubre con una pañoleta, levanta ligeramente la cabeza y asienta con firmeza los dos pies sobre el suelo, las piernas algo separadas y la más adelantada, la derecha, con una ligera flexión (Fig. 5).

La maternidad es un tema tradicional en el ámbito de las artes plásticas, un motivo que había tenido en los comienzos del siglo XX un tratamiento muy intenso, pues unía los tópicos tradicionales en torno a la mujer, la naturaleza y el nacimiento con la afirmación de una vitalidad e incluso de una identidad colectiva<sup>17</sup>. Prefiero leer la historia del *mediterraneísmo* en esta clave y no como una simple variación estilística –y creo que esa perspectiva permitiría enlazarlo con la posterior poesía neohelénica (una conexión que no voy a desarrollar ahora)–, o como una afirmación más o menos imperialista al modo en que la planteó Eugenio d'Ors, pues sólo de esta manera llegaré a comprender en toda su plenitud el dramatismo del *Réquiem* de Ajmátova y el de imágenes que evocan los versos de la poeta rusa: la maternidad que Picasso introdujo en su *Guernica* (1937) y en las *Mujeres llorando* ("retrato" de Dora Maar) de estos años, y la obra de Julio González que estoy comentando.

González se había ocupado en el tema de la maternidad ya en dibujos de 1905 y 1906, y en el período comprendido entre 1906 y 1914



Fig. 5. Julio González, *La Montserrat*, 1937.

había realizado una *Pequeña maternidad con capucha* que destaca por la intensidad de su volumen y adelanta algunos de los rasgos iconográficos que serán constantes en su obra posterior: la cabeza cubierta con pañoleta, tal como es habitual en las campesinas, su solidez y consistencia, la masividad corporal, etc. Aunque no tenemos certeza alguna de que el escultor conociera *La bien plantada*, el relato que Eugenio d'Ors publicó por entregas en 1911, existe una afinidad más que notable entre las pequeñas esculturas de esos años y este relato. El énfasis literario d'orsiano es mucho más contundente, y quizá más retórico, que las esculturas, éstas nos ofrecen una imagen más medida, emocionante y atractiva de la "bien plantada" que el rebuscado clasicismo de Xenius, una imagen que también debe más a la anécdota campesina, a la cual convertirá finalmente en mito.

Esta mujer "bien plantada", que recibe su fuerza vital de tal afirmarse sobre el suelo, que pone los pies sobre la tierra como el árbol hunde en ella sus raíces, tiene de consistente lo que no posee de erótico y se distancia así de las

mujeres modernistas, más sexuadas, ondulantes y provocadoras, que también fueron motivo del arte de González (y que, creo, pueden figurar como antecedentes de la otra gran escultura de 1937, *Mujer ante el espejo*). Aunque el escultor concibiera a la bien plantada como una campesina, su modo de representarla hizo de ella un arquetipo que la aproximaba a un canon de idealidad, canon que estuvo muy presente en bastantes de los artistas del *Noucentisme* catalán. Sin embargo, el escultor supo evitar la idealidad canónica que le rondaba recurriendo a dos factores que es preciso mencionar ahora: mantuvo la iconografía campesina como una referencia a circunstancias sociales e históricas de las que no se podía prescindir y, en segundo lugar, hizo de la reflexión sobre el lenguaje escultórico y su condición técnico-material tema central de toda su obra. De este modo, el costumbrismo que podía alentar en aquella anécdota y el tradicionalismo que podía marcar la condición de su estilo fueron definitivamente eludidos.

Estas dos notas están muy presentes en el momento en el que González realiza *La Monserrat*. El escultor representa a una mujer campesina y, ahora, una mujer dispuesta a defender, en la medida de sus fuerzas, la vida de su hijo y la suya propia. Quién sea el atacante, eso no se muestra aquí, lo que importa es la actitud de la figura, la resistencia de esta madre a un enemigo que puede asolarlo todo y es símbolo de barbarie, señal de muerte. No es una resistencia excesivamente retórica, el gesto es parco, me atrevo a decir que la escultura es machadiana, y el artista se interesa más por la configuración general del cuerpo, por el modo en que está asentado (un rasgo en el que tiene considerable importancia el juego de la cintura, que recuerda a los grandes escultores clásicos y, en concreto, a la pieza que conocemos con el nombre de *El Auriga de Delfos*). En las facciones no hay casi un gesto, pero sí la solidez de la cabeza y la actitud hasta cierto punto desafiante. González ha prescindido de lo que era habitual en la escultura tradicional, ha prescindido de la efusión sentimental, de la expresividad gesticulante de las emociones, y ha preferido servirse del "exterior" de la figura para poner de manifiesto el valor y la tensión del acontecimiento. La monumentalidad de la pieza se funda sobre la estructura de

la figura y no sobre la expresividad del gesto, pero, a la vez, esa monumentalidad carece de énfasis sublime o transcendental precisamente por la condición técnico-material y su energética fragilidad.

Cabe decir que no hay interior, esta afirmación no es una metáfora, es una afirmación literal, pues, en efecto, no hay interior, la pieza es, por decirlo así, hueca. Pero también es una metáfora: ni la actitud del cuerpo ni la expresión facial son testimonio de una personalidad interior personal, concreta o individual. Aquí el repertorio de Le Brun tiene muy poco sentido pues el gesto se define exteriormente en un ligero movimiento de la cabeza y el cuerpo, los rasgos faciales son abstractos y la figura es la de cualquier campesina. Nada de eso impide el aplomo y la resistencia de la mujer en una pieza que se presenta a la manera de una obra clásica, en un horizonte de seguridad y dominio volumétricos, de énfasis y aseveración, de plenitud de la maternidad en el instante de mayor peligro, cuando la amenaza ronda sobre ella. Todo lo interior es aquí exterior, y de esa manera desaparece la intranquilidad, la inseguridad que a cualquier interior corresponde, la duda propia de un estado de ánimo, de una subjetividad individualmente determinada. Este mostrar todo y no dejar nada adentro es requisito del clasicismo, ahora un requisito que permite volcar la seguridad, toda ella, en la resistencia, toda la afirmación en la lucha con la barbarie.

El artista escapa, sin embargo, a algunos de los riesgos más perentorios del clasicismo: la ampulosidad. No sólo en la limitación del gesto —condición de posibilidad del clasicismo, no su consecuencia—, ante todo en la afirmación de una fragilidad que presta, paradójicamente, su fuerza a la figura (un rasgo que, recordemos, también estaba presente en Ajmátova, que la poeta había recogido, y transformado, del tema clásico).

*La Monserrat* ha sido realizada, tal como he dicho antes, en hierro forjado y soldado, González se ha servido de placas metálicas que une creando un volumen vacío, un espacio hueco, según un proceder que ha desarrollado en los años veinte y treinta, tanto en piezas claramente figurativas como en otras más abstractas. En 1935 y 1936 realizó algunas obras que, como

*Torso y Busto femenino*, aluden a ese volumen hueco, vacío, que se sirve del espacio interior para producir efectos que en ocasiones pueden parecernos paradójicos: el volumen vacío es, sin embargo, consistente mientras que, por el contrario, el metal que lo crea produce un notable efecto de fragilidad.

El procedimiento técnico utilizado por González es el causante de esa fragilidad. Las placas de metal se unen unas con otras y el escultor no oculta las "cicatrices" que resultan de esas uniones, no oculta tampoco el trabajo de la forja sobre la superficie metálica, las rupturas que pueden producirse y los efectos de luz que una textura como ésta crea. *La Monserrat* es una obra técnicamente frágil, materialmente frágil, pero su fragilidad va más allá de los límites de su materialidad y de su formalidad. El escultor ha obtenido un resultado que parece contradictorio pero que tenemos ante nuestros ojos y es objeto de nuestra experiencia: la afirmación de la resistencia de la madre se apoya sobre una fuerza que extrae todo su empuje de esa fragilidad.

El problema no es estrictamente iconográfico —¿cómo puede una madre enfrentarse a un enemigo poderoso con las solas armas de su empeño y una hoz?—, tampoco es estrictamente técnico-material y formal, González ha logrado articular los dos marcos en los que este tipo de recursos suele situarse unificándolos en la figura de *La Monserrat*. Nunca podríamos colocar esta escultura coronando un edificio, bien al contrario, su energía nos es próxima, nos identificamos con ella cuando se coloca a nuestra altura, cuando podemos verla como nos veríamos a nosotros mismos. *La Monserrat* no corona nada porque la resistencia de la que es expresión se mantiene difícilmente y afirma unos valores que en cualquier momento pueden ser arrollados por la barbarie.

### 3. Nada se estanca. Rosa y Karl

El 15 de enero de 1919 fueron detenidos Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo. Trasladados al hotel Edén, sede en aquel entonces de la división de Caballería de la Guardia, una formación paramilitar, fueron interrogados, increpados y golpeados, finalmente sacados del hotel

por una puerta lateral y, por último, asesinados. Liebknecht recibió un disparo y su cuerpo fue trasladado al depósito, donde figuró inicialmente como "un desconocido encontrado en una calle"; se dijo que había intentado huir y que por eso había sido abatido. Rosa Luxemburgo, golpeada por los soldados en el hall del hotel, fue introducida gravemente herida en un coche y allí asesinada de un disparo en la cabeza. Su cuerpo fue arrojado a las aguas del canal y sus restos aparecieron meses después, el 31 de mayo, cerca de una esclusa del Landwehrkanal. Se propagó el rumor de que la multitud furiosa se había apoderado de Rosa Luxemburgo y la había linchado. Aunque se inició un procedimiento para esclarecer los hechos, éstos no se conocieron con certidumbre hasta varios años después.

En 1967, en Berlín, Paul Celan escribió, en la noche del 22 al 23 de diciembre, un poema referido a estos acontecimientos:

*Yaces en el extenso escuchar,  
rodeado de espesura, rodeado de copos.*

*Ve tú al Spree, ve al Havel,  
ve a los ganchos de carnicero,  
a las rojas manzanas en palillero  
de Suecia-*

*Viene la mesa con las ofrendas,  
da la vuelta en un Eden-*

*El hombre quedó como un colador, la mujer  
se tuvo que ver flotando, la marrana,  
por ella, por nadie, por cualquiera.*

*El canal de Landwehr no murmurará.*

*Nada  
se estanca*<sup>18</sup>.

Entre los estudios que Szondi dedicó al poeta, uno titulado *Eden* analiza este poema<sup>19</sup>. El estudio de Szondi se ha convertido en un texto clásico y es, como suele suceder con los textos de este autor, de una extraordinaria brillantez. Szondi nos relata lo siguiente:

*En una de sus primeras tardes en Berlín, Celan, que no había traído nada para leer, me pidió un libro. Le di un ejemplar del recientemente publicado Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens [E. Hannover-Drück, H. Hannover (Ed.), Frankfurt a. M., 1967. El asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht. Documentación de un crimen político]. De camino entre mi casa y la Academia le enseñé el edificio del "Edén", donde en enero de 1919 estaba la sede del estado mayor de la División a caballo del cuerpo de guardia para la protección del hotel Edén, lugar en el que Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht pasaron las últimas horas de su vida. El Edén se levanta al lado del Europa Center, cuyos comercios estaban profusamente adornados para las fiestas navideñas. Desde allí nos dirigimos a la Kurfürstendamm y, doblando por la Budapesterst. alcanzamos el Tiergarten y el canal Landwehr. En el coche nuestra conversación, giraba en torno a la indignación que suponía el hecho de que estos apartamentos de lujo hubieran mantenido su nombre a pesar de los dos asesinatos.*

Szondi rechaza una interpretación biográfica del poema de Celan y pone límites a la estrictamente histórica, pero nos llama la atención sobre el hecho de que el poeta no hubiera escrito su poema o hubiera sido diferente sin las vivencias experimentadas durante su estancia en Berlín. De todo esto quisiera señalar algo que en principio pudiera parecer estrictamente circunstancial, pero que creo tiene una importancia considerable tanto en el poema como en la estancia del poeta y en los hechos a los que el poeta se refiere: el "callejeo", el ir de un lugar a otro que configura el marco de aquellos dos asesinatos políticos, y que culmina en el movimiento del cadáver en el agua del canal. "Nada se estanca" afirma Celan en el último verso del poema refiriéndose al cadáver arrojado al canal, pero también, en un sentido más amplio, nada se detiene, nada se estanca, ni siquiera la muerte detiene: el cadáver encontrado en la esclusa es testimonio de lo acontecido. Con él vuelve la memoria, el duelo y el réquiem.

Deseo añadir, además, que ese "callejeo" fue precedido por otro no menos importante previo a la detención de los dos líderes políticos. Los asesinatos se inscribían en un movimiento de carácter revolucionario iniciado el 5 de enero, día a partir del cual las masas sobrepasaron los proyectos y previsiones del comité revolucionario de treinta y tres miembros que estaba dirigido, entre otros, por Liebknecht. El 13 de enero las tropas entraron en la ciudad y el 14 proclamaron: "el orden reina en Berlín". Antes había sido detenido uno de los dirigentes del comité revolucionario, el *Vorwärts* había sido ocupado al asalto el 11 de enero y los jefes militares habían comunicado al gobierno que no deseaban ninguna negociación con los espartakistas. Quizá fueron esas las razones por las que Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht pasaron a la clandestinidad: entre los días 12 y 13 se instalaron en un apartamento del barrio obrero de Neukölln y el 14 cambiaron de refugio, marcharon al barrio burgués de Wilmsdorf. Su detención se produjo, como ya he dicho, el 15 de enero.

Entre el 12 y 15 de enero Rosa y Karl se movieron de un lado para otro a fin de escapar a la represión, pero finalmente fueron capturados y asesinados. Se dijo que iban a ser conducidos a la prisión de Moabit, lugar donde se encarcelaba a los dirigentes de la insurrección, pero nunca llegaron allí.

Se conservan abundantes fotos de las revueltas callejeras habidas en 1918 y 1919, de los enfrentamientos, los tiroteos, las detenciones, así como de los líderes dirigiéndose a sus seguidores. En algunas podemos ver a los espartakistas, con indumentaria militar y civil dirigiendo el tiro de una ametralladora o manifestándose por alguna de las grandes avenidas; en otras son los soldados, debidamente uniformados, los que se dirigen con sus armas a reprimir la revuelta. Los acontecimientos de 1919 que culminaron en estos asesinatos fueron acontecimientos urbanos y los asesinatos tuvieron también una condición urbana que les es propia y que les diferencia de otros hechos similares y de la representación de otros hechos similares.

Los artistas de la época, George Grosz y Otto Dix, representaron una y otra vez estas ciudades en las que se produjeron las revueltas e insistieron sobre la represión llevada a cabo.

Grosz realizó un dibujo en el que podemos ver a un soldado que contempla un cadáver sacado del río o del canal. Es un dibujo de 1919 que lleva por título *Feierabend* (Fig. 6). La actitud del soldado recuerda en cierto modo la del soldado francés que en uno de los *Desastres de la guerra*, de Goya, contemplaba a diversos ahorcados. Hay sin embargo una diferencia fundamental: aunque en ambas imágenes encontramos una trayectoria flanqueada por árboles, en la estampa de Goya se trata de un camino en el campo, mientras que el dibujo de Grosz muestra un río en una ciudad. Ésta tiene gran importancia, el artista ha representado con cuidado la acumulación de las casas, las chimeneas industriales, los grandes edificios. Estamos en las afueras de las ciudades y allí ha ido a parar, como sucedió con los restos de Rosa Luxemburgo, el cadáver que este soldado contempla.

El cadáver es otra "cosa" más entre las que el río o el canal traen, se ha hinchado y está deforme, no puede reconocerse su rostro, no sabemos quién es este individuo, sí que fue un ser humano. El cadáver pone de relieve la condición objetual que todo ha ido adquiriendo en la ciudad, la condición de objetos, de las calles, de los edificios, la condición objetual del mobiliario urbano, la condición de objetos que las personas han adquirido. Como el cadáver, los ciudadanos pertenecen a la multitud que habita en la urbe. Los dibujos de Grosz y de Dix, las pinturas de Beckmann destacan ante todo la relación alienante que se establece entre los individuos de la multitud y el medio en que viven. Aún más, muestran el radical extrañamiento que es propio de ese medio, del espacio creado por las calles y edificios, los vehículos, los viandantes. Lo orgánico se limitará en estos dibujos sólo al sexo, muchas veces cruel, y, en general, a la violencia que se ejerce sobre el otro. La ciudad es un lugar construido con piezas, ensamblado, y los ciudadanos son algunas de esas piezas.

El mundo de objetos, el mundo urbano en el que se desarrollaron todos estos acontecimientos y se produjeron los asesinatos de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht fue motivo preferente de los artistas alemanes del momento. No fue un motivo costumbrista, tampoco un asunto ligado estrictamente a las artes plásticas



Fig. 6. Grosz, *Feierabend*, 1919.

—no será necesario recordar la novela de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (Döblin fue también autor de un texto sobre *Rosa y Karl*), tampoco la presencia de la ciudad en la novelística de Musil o, antes, en los ensayos, artículos y panfletos de Kraus—, pero es en las artes plásticas donde encontramos sus manifestaciones más complejas. Kirchner realizó algunas de las pinturas que marcarían la pauta en ese ámbito de representación. Dix y Grosz acentuaron la alineación que era propia de ese mundo urbano, de sus diferencias sociales, los enfrentamientos y la represión, y Beckmann fue el artista que trabajó más intensamente sobre estos temas. Schwitters y Heartfield hicieron de la ciudad el espacio de una reflexión radical sobre la existencia humana y su agonía, la agonía política y el exterminio físico. En todos ellos se altera de manera sustancial el tópico baudeleriano sobre la ciudad y el *flâneur* adquiere una dimensión nueva e inquietante. Paul Celan "hereda" esa imagen sin la cual quizá su poema no hubiera sido posible.

Las fotografías de los acontecimientos revolucionarios reúnen en su imagen una doble cualificación: los que vemos junto a las ametralladoras o en las manifestaciones, los que son detenidos o disparan detrás de una esquina, son personas anónimas con una indumentaria que hace de ellos, aun cuando sus ropas tengan algo de militares, ciudadanos cualesquiera, unos más entre otros. Estamos en las antípodas de los héroes davidianos, incluso cabe hablar de “no-héroes”. Esos ciudadanos cualesquiera se han levantado contra el orden establecido y al hacerlo han adquirido una personalidad y un protagonismo que desborda por completo los límites de la cosificación en la que se encontraban, pero no elimina el anonimato. Por eso nos resulta tan sorprendente ese ciudadano sentado junto a una ametralladora

con su abrigo y su sombrero, o ese otro que, con sombrero, bufanda y abrigo, lleva un fusil al hombro, o los que contemplan o miran al fotógrafo como si estuvieran paseando por una avenida berlinesa en un fría mañana del invierno de 1918-1919. Se ha roto el orden.

El hombre de la multitud ha dejado de ser un *flâneur* y ha pasado a la acción, pero continúa siendo una persona anónima, un miembro de la multitud. Cuando se identifica, es en la barricada callejera o en la esclusa del canal. El canal es silencioso, “no murmurará”, escribe Celan, pero el cadáver de la “marrana”, flotando, abre una nueva perspectiva, una revelación: “nada se estanca”.

#### NOTAS

<sup>1</sup> “Citoyens, dit-il, votre comité d’instruction publique a considéré les arts sous tous les rapports qui doivent les faire contribuer à étendre les progrès de l’esprit humain, à propager et à transmettre à la postérité les exemples frappants des efforts d’un peuple immense, guidé par la raison et la philosophie, ramenant sur la terre règne de la liberté, de l’égalité et des lois. Les arts doivent donc puissamment contribuer à l’instruction publique. Trop longtemps les tyrans, qui redoutent jusqu’aux images des vertus, avient, enchaînant jusqu’à la pensée, encouragé la licence des mœurs, étouffé le génie. Les arts sont l’imitation de la nature dans ce qu’elle a de plus beau et de plus parfait; un sentiment naturel à l’homme l’attire vers le même objet. Ce n’est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c’est en pénétrant l’âme, c’est en faisant sur l’esprit une impression profonde, semblable à la réalité. C’est alors que les traits d’héroïsme, de vertus civiques, offerts

aux regards du peuple électriseront son âme et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, de dévouement pour sa patrie. Il faut donc que l’artiste ait étudié tous les ressorts du cœur humain, il faut qu’il ait une grande connaissance de la nature, il faut, en un mot, qu’il soit *philosophe*.”<sup>1</sup> E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Macula, 1983, 158.

<sup>2</sup> Las palabras de David prolongan y resumen en un contexto específico algunas de las ideas fundamentales de los autores ilustrados, y adelantan muchas de las que serán patrimonio del Romanticismo europeo. La *imitación*, que todavía es el “instrumento” fundamental del estilo, incluso de la actividad pictórica, proyecta un destino que excede las consideraciones habituales: la unión del hombre y la naturaleza es testimonio de que se ha alcanzado el reino de la felicidad o, al menos, de que ese reino está al alcance de todos. Las obras de arte no son ilusiones para los ojos, causan una profunda impresión en el espíritu y contribuyen de manera decisiva a tras-

formar la realidad. La libertad y la felicidad constituyen el fin que mueve a los nuevos héroes (populares), apasionados de la patria y de la gloria; el artista no desea ser sino uno más entre ellos.

<sup>3</sup> En la época de David sólo un artista fue capaz de representar el anonimato característico de las masas: Francisco Goya. En sus pinturas y grabados de la Guerra de la Independencia, en sus *Pinturas Negras* el artista aragonés plasmó la actividad de figuras anónimas, evitó los héroes singulares y representó la multitud en aquelarres y romerías. Ahora bien, estos personajes anónimos, estas multitudes tienen más de héroes negativos que de figuras sublimes, al modo davidiano. Precisamente por ello marcarán una tendencia diferente, e incluso opuesta de la interpretación del progreso histórico y no anunciarán tanto la felicidad que puede alcanzarse históricamente cuanto al “ángel de la historia” que Benjamin alegoriza en sus *tesis*.

<sup>4</sup> V. Maiakovski, *150.000.000*, poema escrito por su autor en 1919 y

publicado por primera vez en 1921. Se ofrece una versión realizada a partir de diversas traducciones.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Boris Pasternak, "El salvoconducto", en *La infancia de Liuvers. El salvoconducto. Poesías de Juri Zhivago*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, 213.

<sup>7</sup> Osip Mandelstam, *Nuevos versos (1930-1935)*, en *Tristía y otros poemas*, Montblanc (Tarragona), Igitur, 1998, pp. 136-137. Traducción de J. García Galdón.

<sup>8</sup> N. Punin, "La torre de Tatlin", *Iskusstvo Kommuny*, Num. 18, 7 de abril de 1919. Recogido en V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Bari, Laterza, 1969, 481-482.

<sup>9</sup> La maternidad ha sido habitualmente motivo de carácter religioso, pero Goya lo seculariza en sus *Desastres de la guerra*, en especial en algunas de las estampas relativas al "hambre en Madrid". Esta secularización recuerda, sin embargo, el contenido religioso inicial que forma parte del patrimonio iconográfico europeo.

<sup>10</sup> Anna Ajmátova, *Réquiem*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 103. Traducción de Jesús García Galdón.

<sup>11</sup> Ibid. p. 117.

<sup>12</sup> Ibid. p. 105.

<sup>13</sup> Joseph Brodsky indica que el aspecto más importante del *Réquiem* es el "deshablamiento" producido por el sufrimiento y la locura (cfr, Joseph

Brodsky, "The Keening Muse", *Less Than One*, Nueva York, Farrar, 1986). Este deshablamiento no implica la sustitución de unos protagonistas por otros, sino la articulación de las diferentes voces.

<sup>14</sup> *Réquiem*, edición citada, p. 125.

<sup>15</sup> Ibid., p. 123.

<sup>16</sup> Ibid., p. 125.

<sup>17</sup> La figura femenina tuvo durante la Segunda Guerra Mundial diferentes aproximaciones. Jutta Held ha llamado la atención sobre su tratamiento iconográfico por parte del escultor Henri Laurens, autor de la portada de *La dernière nuit*, poemas que Paul Eluard publicó en 1942. El aguafuerte de Laurens ofrece un planteamiento bien distinto al de la figura de González: una mujer asesinada, acuchillada por un hombre, grita su horror y su espanto. La mujer asesinada tiene su más directo antecedente en *L'exterminée* (1939) y su grito aparece también en otro dibujo de 1942, *Femme fleur* (col. part.). El hombre recuerda a *L'ange exterminateur*, que desarrolla la serie de "ángeles negativos" que el arte de vanguardia había creado en los años anteriores (Rilke, Klee, Max Ernst, etc.), sobre el que Laurens había trabajado con motivo de sus creaciones en torno al *Apocalipsis* (1939).

Jutta Held analiza el cambio producido en los papeles desempeñados por hombre y mujer, por lo masculino

y lo femenino: "los asesinos son los débiles, por el contrario, los débiles, en principio las mujeres, son los fuertes —en una inversión dialéctica—, los que defienden la vida. Es la masa la que tiene que reconocerlo, y por eso Eluard la identifica con la Resistencia. [...] La lucha de la Resistencia se muestra en signos bajo la imagen de la mujer". Jutta Held, "La feminización de la vanguardia. Sobre el arte de la Résistance: Eluard y Henri Laurens", *La balsa de la Medusa*, 21, 1992, p. 70.

González, que al igual que Laurens había hecho de la figura femenina su motivo iconográfico preferido, "rehace" un tema tradicional, altera su sentido habitual y no olvida la "debilidad" asociada a la mujer como condición de lo femenino. Semejante debilidad será una de las claves fundamentales de *La Monserrat*. También Picasso se había centrado en la maternidad e hizo de ella un icono del espanto en *Guernica* (1937), a la vez que convierte a la mujer llorando en manifestación de la tragedia (en la serie de "lloronas" sobre Dora Maar).

<sup>18</sup> P. Celan, *GesammeltVerke, zweitr Band*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003, p. 334. Edición de Beda Allemann y Stefan Reichert; traducción de Sela Bozal.

<sup>19</sup> P. Szondi, *Schriften II. Celan-studien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967, 390-398.