

UN HUÉSPED DEL PASADO¹

En noviembre de 1918, la Plaza del Palacio de Petrogrado fue invadida por un ejército de formas abstractas y dentadas, montajes gigantes de aviones en color diseñados por Natan Altman como telón de fondo para las celebraciones del primer aniversario de la Revolución de Octubre, lo que empujó a Maiakovski a anunciar, un mes después, en su «Orden al ejército del arte», que «las calles son nuestros pinceles, las plazas son nuestras paletas». De hecho, los primeros años de gobierno bolchevique estuvieron llenos de gestos y pronunciamientos extravagantes, mientras el arte de vanguardia intentaba adaptarse al tejido de la vida revolucionaria: en 1917, Malevich se declaró «presidente del espacio»; en 1921, Alexander Rodchenko anunció la «muerte de la pintura», y en 1920 Tatlin diseñó su Monumento a la Tercera Internacional, espirales gemelas de acero alrededor de un núcleo de colosales estructuras de cristal, ideado –por supuesto, nunca llegó a construirse– para alcanzar el doble de altura que el Empire State Building.

Pero en una época donde los actos de innovación e iconoclastia se seguían en rápida sucesión, el papel de la teoría se vio un tanto silenciado, siguiendo el rastro trazado por los profesionales del arte, y respaldando a una u otra facción. Esto es particularmente cierto en las artes visuales, ya que aquí no encontramos un equivalente identificable para la escuela formalista que Jakobson, Shklovski y Tinianov crearon en literatura. Miembros del grupo LEF, tales como Osip Brik y Boris Arvatov, elaboraron los principios del Arte de Producción, y su fama rivalizaba con la de los formalistas; pero, por lo demás, la descripción de la situación muestra más bien figuras aisladas de las que poco se sabe y cuya obra se limitó a artículos y panfletos asombrosamente cortos: Alexei Gan, promotor del constructivismo; Nikolai Tarabukin, autor de *Ot mol'berta k mashine* [*Del caballero a la máquina*], 1923.

El crítico e historiador del arte Nikolai Punin es al mismo tiempo una excepción a esta norma y una nueva confirmación de la misma: una excep-

¹ *The Diaries of Nikolay Punin*, ed. y trad. Sidney Monas y Jennifer Greene Krupala, Austin, Texas, University of Texas Press, 1999, xlv; N. N. PUNIN, *Mir svetel liubov'iu. Dnevnik. Pis'ma*. Moscú, Artis. Rezhisser. Teatr, 2000.

ción por su inmenso prestigio en el mundo del arte ruso y de la primera época soviética; una confirmación más, porque no es principalmente renombrado por sus escritos –sobre la materialidad, como hilo común que une las pinturas de iconos y la vanguardia rusa; sobre los constructivistas, Tatlin en especial; sobre el arte bizantino, occidental y japonés–, sino por su relación con la poeta Anna Ajmátova que se extendió durante un período de quince años.

Punin nació en 1888, hijo de un próspero médico militar. Extractos de los diarios minuciosamente escritos que mantuvo desde 1904 –las primeras entradas detallan los sentimientos de un arrogante estudiante de dieciséis años de Tasrskoe Selo– hasta su detención, en 1949, han sido ahora publicados en ediciones en ruso e inglés, y proporcionan una adición fascinante, aunque frustrante, a nuestro cuadro de la escena artística de la primera época soviética. La primera formación de Punin fue nietzscheana, y fuertemente proalemana. Allí, hacia el oeste, estaba «el sol de Europa [...] el camino de salida del cenagal individualista, de la debilidad de corazón religiosa, de la ceguera moral», confió a su diario. El socialismo («no Marx», sino un «saludable» socialismo monárquico), Alemania, y el futurismo fueron descritos como una «valiosa tríada». Esforzándose en la miseria del Hospital militar Nikolaievski, en el otoño de 1916, desesperado y exhausto, se pregunta: «¿Cómo puede uno luchar contra aquello que lo salva?». Para entonces ya se había convertido en una figura central del grupo estelar –Tatlin, Malevich, Popova, a veces Mandelshlam y Maiakovski– que se reunía en el estudio de Lev Bruni, «apartamento n.º 5» sobre el Nevá, para discutir y trabajar. «Los “burgueses” – escribe Punin– estaban ya [...] *épatés* por la guerra, por esta futurista que rondaba el mundo vestida con un sangriento abrigo de interminables puestas de sol». Los debates celebrados en el apartamento n.º 5 se centraban en el método –la búsqueda de «un medio para captar la realidad con puño de acero»– y el material. En un apartado de sus memorias inéditas, *Arte y revolución*, incluidas en ambas ediciones reseñadas, Punin evoca el estudio de Bruni a finales de 1916:

Lienzos, bastidores y caballetes habían sido apartados hacia los rincones; por todas partes había «materiales»: hierro, latón, vidrio, cable, cartón, cuero, masilla, lacas y barnices [...]. La «Esquina contra el alivio» de Tatlin colgaba de cuerdas en la esquina, porque se la había dejado a Bruni desde la exposición Tranvía V [...]. Blasfemábamos sobre la construcción de modelos espaciales, con varios tipos de colecciones de materiales de diferentes propiedades, calidades y formas. Cosíamos, planeábamos, cortábamos, molíamos, estirábamos y pegábamos. Casi nos olvidábamos del caballete de pintar. Hablábamos de los contrastes, de los vínculos, de la tensión, del ángulo de un corte, de las «texturas».

Desde su mesa, en la Sección de iconos del Museo Ruso de San Petersburgo, Punin ya había publicado un impresionante trabajo sobre la vanguardia rusa, estableciendo al mismo tiempo sus distinciones y sus des-

viaciones del impresionismo y del cubismo, y subrayando sus continuidades con las tradiciones rusas de pintura de iconos. Consideraba el impresionismo como una «enfermedad óptica» que disolvía el mundo en el juego de luz, olvidando la naturaleza material de la pintura en la superficie de la obra; esto, según Punin, era mero ilusionismo. Los reordenamientos del espacio ofrecidos por el cubismo reflejaban un mal similar, en el que el artista era incapaz de separarse de la superficie de la pintura, lo que dejaba el cuadro «retorcido, como en agonía», bajo el peso de formas cargadas en él de manera incongruente. Lo que la tradición de pintura de iconos proporcionaba, según Punin, era una insistencia en la materialidad: el propio color se trataba como un elemento «material» de la obra; el tablero en el que se pintaban los iconos siempre se mostraba a través del espacio vacío que rodeaba a los santos y a las vírgenes. Esta era la naturaleza inevitablemente física de la pintura que culminó con la decisión de Tatlin y otros de dejar atrás el lienzo y dedicarse a las propiedades del material y a su relación con el espacio. «Todo 1916 –Punin en este fragmento de *Arte y revolución*– pasó bajo el signo de un movimiento agudo e incontrolado hacia la izquierda [...]. La guerra se convirtió lentamente en revolución. No sabemos cuándo comenzó la revolución: la guerra no tuvo fin».

La relación de Punin con la Revolución fue casi tan ambigua como sugiere este comentario. A comienzos de 1917 se había asociado a la «izquierda» artística de la Unión de Artistas de Petrogrado, fundada como resultado de la Revolución de Febrero. Aunque se opuso a la toma del poder por los bolcheviques, y ciertamente nunca fue miembro del Partido, ya en 1917 trabajaba con Lunacharski en Narkompros, el Comisariado de Educación. Editó efectivamente *Iskusstvo kommuni* [*El arte de la Comunal*] desde la fundación de la revista, en 1918, hasta su desaparición, seis meses más tarde, publicando algunos de los artículos, poemas y manifiestos clave de la vanguardia revolucionaria, incluida la «Orden al ejército del arte» de Maiakovski y la obra de Malevich y Brik. Entre 1919 y 1921, Punin fue también diputado del Soviet de Petrogrado. Desgraciadamente, no disponemos de diarios desde finales de 1917 hasta 1919; las entradas de octubre de 1917 han sido eliminadas.

El punto de inflexión llegó en agosto de 1921, cuando Punin fue detenido por la Cheka por «actividades contrarrevolucionarias». No se presentan aquí pruebas que refuten ni que sostengan la acusación. Nunca formalmente acusado, Punin fue puesto en libertad seis semanas más tarde, cuando Lunacharski intervino en su nombre; pero a partir de entonces, la identificación de Punin con el proyecto revolucionario –fuese cual fuese– llegó a su fin. Durante un tiempo, siguió siendo una figura importante del mundo artístico soviético, volviendo al Museo Ruso y siendo posteriormente profesor en el Instituto Estatal de Historia del Arte. Desde 1923 a 1925, fue director artístico de la Fábrica Estatal de Porcelanas, en la que supervisó la fabricación de bandejas y juegos de té suprematistas diseñados por Malevich. Aunque a Punin el suprematismo le parecía un punto

muerto –meramente elevar a método artístico la incapacidad cubista para escapar a la superficie bidimensional– y se puso de parte de Tatlin en las disputas contra Malevich (que frecuentemente condujeron a puñetazos), mantuvo una cálida relación personal y profesional con Malevich hasta la muerte de éste. De hecho, Malevich realizó un retrato de Punin en 1933, de perfil riguroso, haciendo un gesto lacónico hacia el espacio vacío que lo rodea y vestido con esos ropajes híbridos entre el suprematismo y el *quattrocento*, característicos de las últimas obras de Malevich.

Punin observó las últimas evoluciones del constructivismo y del Arte de Producción con cierta condescendencia, describiendo a Rodchenko, por ejemplo, como un alumno de Tatlin que no había completado sus estudios. Calificó la teoría que Tarabukin desarrolla en *Ot mol'berta k mashine* de «peculiar taylorismo artístico». Esto, también, marca un cierto cambio: en 1921, había negado la existencia de límites entre la obra artística y la invención técnica, apoyando el arte de Tatlin por ser «la más posible de todas las posibilidades» y refiriéndose aprobatoriamente a su principal preocupación por la utilidad. Punin recibió la primera exposición de AkhRR, la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (fundada en 1923), con un irónico despliegue de desconcierto: era como si hubiese entrado a tropezones en el templo de una oscura secta extranjera. Las visitas de Tatlin –para esbozar los planes de electrificación del campo, de sus máquinas voladoras, del traje revolucionario– podían seguir inspirando un fagonazo del antiguo fuego futurista, encendiendo estas páginas; pero también produjeron la deprimente conciencia de su inmensa distancia política: «La mitad de mí mismo está todavía en ese viejo mundo. Estoy completamente en el límite, y eso es lo que lo hace tan difícil».

Los sentimientos de Punin hacia las mujeres ocupan un lugar destacado en estos diarios. Descripciones adornadamente lascivas tienden a dar paso a desmedidas quejas sobre sus lágrimas y sus rabetas, según van avanzando las relaciones. «Era muy inteligente, pero duro y desagradable», anotó Nadezhda Mandelshtam de los dones de Punin en este aspecto. El propio Punin se para mucho –demasiado, quizá, para los lectores contemporáneos– en las tragedias del fin del amor. De Lilia Brik dice: «con unos ojos tan grandes y oscuros [...] una boca tan trémula y dulce, tan dulce y lánguida, tan necesitada y tan inaceptable [...]. La quieres y sabes que nunca volverás a tenerla. Sabes que su cama, en otro tiempo ocupada por ti, está vacía».

La relación con Ajmátova parece haber sido concebida, en general, de modo trágico: las separaciones, las rupturas y las imposibilidades penden amenazadoramente.

He aquí la orilla del mar nórdico
 He aquí la frontera de nuestra fama y nuestro infortunio
 No entiendo, es de júbilo o de dolor
 Por lo que estás llorando, caído a mis pies.

He tenido suficientes condenados:
 Prisioneros, rehenes, esclavos,
 Sólo con alguien que yo quiera, inflexible y duro
 Compartiré mi lecho y mi mesa.

Eso escribió Ajmátova, en el otoño de 1922, cuando comenzó su amor. Transportado como estaba («a veces, de repente, como la aurora, todo comienza a resplandecer, la mitad del mundo se inunda de fuego»), a Punin le horrorizaba, sin embargo, la idea de perder a la mujer con la que llevaba cinco años casado, la joven y hermosa doctora Anna Ahrens: «qué desolación supondría eso». Un año después, escribía de su aventura con Ajmátova: «nunca he sido tan paciente con nadie». Lo mismo se podría haber dicho, a buen seguro, de Ahrens quien, desde 1926, a pesar de sus amargas quejas, tuvo que compartir el piso de la Casa de la Fuente con Ajmátova durante varias décadas. De hecho, Ajmátova nunca abandonó la casa, y siguió allí con su hija muchos años después de la muerte de Ahrens y Punin.

Los especialistas en Ajmátova han dado mala fama a Punin. Una de sus biógrafos, Amanda Haight, se refiere a «la tierra baldía de su vida» con él, afirmando que la poeta escribió muy poco durante esos años, debido a la infelicidad que le causaba el que Punin tuviese otras amantes. Con su cuaderno de poesía almacenado, casi demasiado simbólicamente, en el armario de Punin, Ajmátova concentró su genio en traducir libros para las lecturas de éste: *L'art français sous la révolution*, por ejemplo. «Me produce tanta paz estar con ella constantemente», escribe Punin, quizá con excesiva complacencia, en 1924. Krupala sostiene aquí que dicha opinión no tiene en consideración el empeoramiento de la situación política (una decisión del Comité Central de 1925 resolvió «no arrestarla y no publicarle nada»); y olvida, además, que Ajmátova escribió poco mientras estaba con Punin porque era relativamente feliz: su producción poética siempre era mayor cuando se veía hundida en la angustia o en los celos sexuales. Los diarios nos dicen poco a este respecto (de hecho, en la edición inglesa, no dicen nada: hay un vacío de once años a partir de 1925); pero cuando Punin fue detenido brevemente, en 1935, en el ciclo «Réquiem»:

Te llevaron con la aurora
 Yo te seguí, como una plañidera.
 En el oscuro cuarto delantero, los niños lloraban.
 En el estante del icono, la vela moría.
 En tus labios había el frío del icono.
 El mortal sudor de tu frente... ¡Inolvidable!
 Seré como las esposas de Streltsi,
 Aullando bajo las torres del Kremlin.

Cuando lo liberaron de prisión fue cuando Punin —que ya había comenzado una larga aventura con su joven asistente del Hermitage— descubrió que Ajmátova había cogido el libro de poemas del armario, y escribió en

su diario: «Anna ha ganado esta guerra de quince años». «Oculto mi corazón de ti», escribiría ella al año siguiente, en un poema que aparentemente «enfadó mucho» a Punin,

Como si te hubieras arrojado al Nevá [...]
Sin alas y domesticada,
Vivo aquí en tu casa.

En otra sede, sin embargo, el editor del volumen ruso, Leonid Zikov –casado con la nieta de Punin– ha avanzado la idea de que Punin, y no Isaiah Berlin, es el «huésped del futuro» de «El poema sin héroe», la obra maestra de Ajmátova. La propia poeta afirmó que Punin le sirvió de gran ayuda por su «maravilloso oído para la poesía», «casi tan bueno como su vista para el arte».

Los diarios de Punin se escribieron en unos treinta cuadernos, que han experimentado también una vida un tanto azarosa. Estuvieron escondidos bajo el alféizar de una ventana durante el sitio de Leningrado, cuando Punin fue evacuado a Samarkanda, y fueron retenidos por la KGB cuando fue detenido en 1949. Dos años antes había comenzado una campaña contra él, dirigida por Vladimir Serov, a cuya elección como jefe de la sección en Leningrado de la Unión de Artistas Punin se había opuesto públicamente. La historia que Punin escribió sobre el arte occidental se convirtió en prueba de su «cosmopolitismo»; un artículo publicado poco antes de su detención lo describió como «denigrador del arte realista ruso» y «esteta, hostil a la cultura soviética y aislado del pueblo». Fue encarcelado en un campo cercano a la aldea de Abez, en el Círculo Polar Ártico, y murió allí –prediciendo confiadamente su liberación– en agosto de 1953.

Quizá a Punin se le había perdonado de hecho, porque cuando murió devolvieron sus diarios a la familia. En 1974, diez de ellos fueron vendidos a la Universidad de Texas. Estos diez forman el conjunto de la edición en inglés, publicada en 1999. Aunque las notas incluidas resultan útiles, los errores de traducción la estropean tristemente. En varias ocasiones se confunde el objeto de una frase con el sujeto: por ejemplo, «el tiempo justifica hasta a los escritos mediocres» se traduce como «hasta los escritos mediocres justifican al tiempo». Éste es un error elemental, pero a buen seguro uno podría esperar que, después de hacerlo, la traductora se diese cuenta del poco sentido que tiene su versión. La confianza en la edición estadounidense se ve mermada todavía más por el hecho de que sólo después de completar la traducción inicial viajó Krupala a San Petersburgo para reunirse con la familia Punin, y descubrió que allí se estaba preparando un volumen mucho más ambicioso, basado en los diarios completos así como en cartas, documentos oficiales y tres pequeños «libros de conversaciones» de Ajmátova, que contenían las observaciones anotadas de la poeta y las respuestas de Punin. Gracias a este viaje, la edición inglesa se vio ligeramente ampliada para incluir secciones de material anterior y posterior; el servicio de ediciones de la Universidad de

Texas decidió, sin embargo, que «el alcance de la actual publicación» no permitiría incluir nada más. Como resultado, los editores de Moscú han producido con mucho el mejor libro, incluida una introducción y notas que contienen mucha más información sobre los hechos que la proporcionada por Monas y Krupala.

Punin trató los diarios como un lugar para dar rienda suelta a sus dudas y obsesiones personales. No nos proporcionan aquello de lo que ciertamente fue testigo: un panorama de vida artística en Rusia y en la Unión Soviética desde la vanguardia de los tiempos de guerra hasta el atrincheramiento y la osificación del realismo socialista. Para esto debemos esperar la publicación de *Art and Revolution* que, a juzgar por el fragmento publicado aquí, podría proporcionar una valiosa continuación a *The One and a Half-Eyed Archer*, de Benedikt Livshit, que cubre la evolución en Moscú desde 1911 a 1914. En cualquier caso, hay mucho de interés aquí. Punin conocía a tantas figuras clave de la época que se convierte en un punto fijo desde el que se puede ver girar a los demás: Tatlin, Malevich, Maiakovski, Lunacharski, Shklovski, Pasternak, Lilia Brik y el poeta Velimir Jlebnikov entre ellos. Los diarios son un útil recordatorio de que la mayoría de aquellos que podrían haber sido personajes de Nabokov no emigraron, sino que optaron por el exilio interior. Muchas de las entradas de sus diarios están, además, impresionantemente escritas; hay una memorable descripción de sí mismo en 1920 como «una forma que no ha sido todavía liberada de su material». Su relación con Ajmátova es «pura hasta el límite de la transparencia, como el tiempo hecho por las manos de los ángeles». El laconismo de las últimas páginas es a menudo estremeedor: las observaciones de Punin sobre un brazo seccionado y colgado de una valla durante el sitio de Leningrado.

En su introducción a la edición en inglés, Sidney Monas describe a Punin como un personaje dividido por «la lucha entre una emoción personal profundamente cargada, por una parte, y el ideal de control intelectual y drástica abstracción mecanomórfica, por otra», un problema que el propio Punin diagnostica, en 1922: «Hay dos seres en mí». De hecho, la lucha da lugar a muchos Punin: el devoto de Tatlin, que ayuda a montar el modelo del Monumento a la Tercera Internacional; el idealista pseudoescatológico, que en 1922 anuncia que la humanidad tiene ahora los medios para «hacerse transparente, liberarse del material»; lo que Sheila Fitzpatrick ha descrito como germanófilo nietzscheano «protofascista»; el retrospectivista del antiguo régimen, que durante la década de 1930 comenzó una novela autobiográfica titulada *Después de Tsushima*, sobre la base de que todos los de su generación recordaban qué hacían cuando se enteraron de la catastrófica derrota de la armada rusa por Japón en 1904; el cínico, que decidió en 1923 que «la política no puede ser más que vil»; el optimista, para quien la conferencia de Yalta anunciaba un nuevo orden mundial, internacionalista, libre de las pequeñas rivalidades entre Estados. En la entrada del 20 de junio de 1920, Punin se describe como alguien «hecho completamente de fragmentos, vivo e interesante, pero plano,

como la superficie de colores de un caleidoscopio», una imagen que capta la esencia de sus diarios: una colección de contradicciones, detalles fragmentarios y momentos de color, que flotan sobre la superficie de su época.