

# NEW LEFT REVIEW 112

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2018

## ARTÍCULOS

ROBERT POLLIN	Por un nuevo <i>New Deal</i> verde	7
ACHIN VANAİK	Las dos hegemonías de la India	32
JOHN WILLETT	Arte y revolución	67
CATHERINE BERTHO LAVENIR	Construir fronteras	97

## ENTREVISTA

PETER DEWS	La idea de esperanza	107
------------	----------------------	-----

## ARTÍCULOS

CAL WINSLOW	¿Ciudad corporativa?	141
EVA DÍAZ	El arte y la nueva era espacial	157

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

JOHN WILLETT

## ARTE Y REVOLUCIÓN

**L**A HISTORIA DE las repercusiones culturales de las revoluciones de 1917-1919 tardó algún tiempo en desarrollarse. Celebrada con entusiasmo en aquel mismo momento y durante el periodo inmediatamente posterior, pasó a un curioso limbo de olvido durante los veinte años transcurridos entre el ascenso de Hitler al poder y la muerte de Stalin. Hasta la década de 1960 no comenzó a estudiarse de nuevo seriamente. Incluso en los casos en que la documentación no se había destruido o desperdigado, en los tres países más directamente concernidos –la Unión Soviética, Alemania y Hungría– existía una clara decisión oficial de ignorarla, mientras que en otros lugares muchas de sus producciones culturales solo se podían estudiar de segunda mano. Parecía como si entre el estallido de la Primera Guerra Mundial y la erupción del surrealismo en París a finales de la década de 1920, la historia del arte presentara únicamente un agujero negro en el que nada se podía asegurar con certeza. Solo cuando esos tres países decidieron reconocer su herencia moderna y compartirla –aunque con mil salvedades–, pudieron comenzar los historiadores a colmar la brecha<sup>1</sup>.

Hoy día la imagen ha cambiado por completo y es posible rastrear la historia del movimiento moderno desde sus comienzos alrededor del cambio de siglo hasta su supresión, en Europa Central, en la década de

---

<sup>1</sup> Este ensayo fue publicado por primera vez traducido al italiano en Eric Hobsbawm, Georges Haupt *et al.* (eds.), *Storia del marxismo*, vol. III, *Il marxismo nell'età della Terza Internazionale, parte 1. Della rivoluzione dell'Ottobre alla crisi del '29*, Turín, Einaudi, 1980, y por primera vez en inglés y castellano por la *NLR*, que es la que ha introducido las notas a pie de página.

1930. Podemos ver que los efectos de la guerra y la revolución fueron determinantes sobre todo en tres aspectos. En primer lugar, es preciso señalar la percepción de las grandes posibilidades sociales y culturales que se estaban abriendo, si no para toda la humanidad, al menos para unos pocos individuos avanzados: se podía respirar un nuevo aire y nadie que no estuviese amenazado materialmente podía dejar de registrar la influencia de las nuevas ideas y nuevas aspiraciones en su trabajo creativo. Otro hecho fundamental era la transformación del sistema cultural, o mejor, como lo definió Brecht, el «aparato» cultural de las artes: los ministros y funcionarios locales, los propietarios y directores de teatros y sus decisiones, los directores de orquesta, etcétera. En otras palabras, todo el sistema de enseñanza y subvención se abrió de arriba abajo, brindando todo tipo de ventajas materiales y prácticas a los artistas que antes carecían de apoyo, lo que les permitió presentar su trabajo a un público nuevo y mucho mayor. Finalmente, estaban las tareas de la propia revolución, que eran en primer lugar las de la agitación y la propaganda, y el trabajo de los organismos sociales y económicos orientados a la reconstrucción de la vida cotidiana popular.

En correspondencia con todo esto hay que señalar el enorme estímulo de ciertas transformaciones técnico-sociales en el terreno artístico. Si durante la década anterior a la Gran Guerra se iniciaron las grandes carreras individuales que pusieron en marcha el movimiento moderno tal como lo conocemos –las obras pioneras de artistas como Picasso, Stravinsky, Marinetti, Loos y Apollinaire–, al final de la guerra se producían grandes descubrimientos y acontecimientos en un plano completamente diferente. Se crearon nuevos medios de comunicación, como el cine y la radio; surgieron nuevos géneros, como la ficción policiaca y el jazz. El primero de esos desarrollos privilegió el trabajo colectivo sobre la inspiración artística individual; el segundo condujo a modas capaces de llegar más allá de la elite a un público más amplio. Las ideas de la vanguardia cultural pudieron ser así llevadas fructíferamente a los medios populares de comunicación y a su público, al menos durante un tiempo y gracias a la revolución política, de modo que el gran renacimiento artístico del siglo xx dio otro gran paso adelante.

Las premisas ideológicas habían estado presentes durante mucho tiempo. Aunque los fundadores del marxismo solo estaban marginalmente interesados en el arte y la literatura –por importantes que fueran sus dispersas observaciones en esa cuestión–, las revoluciones de 1789

y 1848, junto con la Comuna de 1871, establecieron un precedente, inaugurando una tradición que vinculaba a los artistas más avanzados con la idea del cambio social. En la coyuntura de 1848, la amistad de Proudhon con Courbet fue tal vez más importante que sus ideas reales sobre el arte, que quedaron olvidadas a finales de siglo; el urbanismo utópico de Fourier, en cambio, seguía influyendo a finales de la década de 1920. Entretanto, el movimiento revolucionario ruso dio origen a la estética utilitaria de Chernishevski, con su concepción de una literatura comprometida y el consiguiente acercamiento literario a las demás artes. Después de 1890, la política cultural de los nuevos partidos socialdemócratas se volvió mucho menos vacilante, dirigiéndose principalmente hacia la promoción de las artes y las técnicas involucradas en su práctica, con lo que los principios defendidos por el inglés William Morris y los movimientos escénicos populares se aplicaron en Francia y Alemania e influyeron, en este último país, en la Volksbühne y en la Werkbund berlina de arquitectura y diseño gráfico y, más tarde, entre los exiliados revolucionarios rusos, a través del concepto de la *Proletkult*, que proclamó la necesidad de que los trabajadores crearan su propia cultura. Ese tema común, primeramente expresado por Morris y Emile Vandervelde, vinculó a Walter Gropius y Erwin Piscator con Romain Rolland, Maksim Gorki y Anatoli Lunacharski.

### *Vanguardias culturales y políticas*

A comienzos del siglo XX parecía que las vanguardias culturales y políticas eran superponibles o que al menos seguían el mismo camino. Esto era en cierto sentido una confusión terminológica: a lo largo del siglo XIX el concepto militar de «vanguardia» se amplió para incluir a los progresistas políticos y, luego, a los artistas más avanzados. La misma ambigüedad se produjo en el uso del término «burgués», cuyo significado en el mundo del arte no fue establecido por Marx, sino por autores satíricos como Daumier y Henri Monnier, para quienes el burgués no era sujeto de poder sino un hazmerreír, un trepador social en la clase dominante, inseguro en cuanto a su estatus y filisteo en cuestiones de gusto. Los artistas que respaldaban esta imagen —la mayoría— no solo compartían el «progresismo» de la izquierda política, sino que también se veían a sí mismos frente a un enemigo común. Independientemente de su posición ideológica, por lo tanto, ese sentimiento dictaba su actitud. Para ellos, la lógica contaba menos que la emoción, especialmente porque sus intereses materiales no estaban en juego; de hecho, la gran mayoría de los artistas creativos, en

todos los campos, llevaban una existencia financieramente precaria, en la que tenían poco que perder excepto su libertad. Cuando una sociedad se ve sacudida por ráfagas de ira y esperanza, no hay ningún grupo más propenso a dejarse llevar por la corriente.

Esto fue en gran medida lo que sucedió en el otoño de 1917, con efectos que trascendieron las fronteras de Rusia. En contraste con lo sucedido en Francia en 1789 y 1848, la Revolución de Octubre no estalló en tiempos de paz y fue percibida en todas partes como parte integral del movimiento cada vez más generalizado contra la Guerra Mundial. Dadas las esperanzas de los artistas, ambas cosas eran difíciles de separar. En Alemania, por ejemplo, donde la oposición a la guerra entre artistas y escritores (agrupados en torno a la revista *Die Aktion*) era quizá más fuerte que en cualquier otro país, 1916 trajo la poesía humanitaria de Ernst Toller, Johannes Becher y Walter Hasenclever, que instaba a un nuevo expresionismo utópico fundado en la esperanza de la reconciliación fraterna entre los ejércitos beligerantes. En Zúrich también fue el año del dadaísmo, una variedad de futurismo no beligerante, antipatriótica y antiburguesa, mientras que en Berlín, Wieland Herzfelde comenzó a promover las obras virulentas y nihilistas de Georg Grosz. También en Francia se extendió la desilusión, aunque no tan ampliamente, y en el otoño del mismo año comenzó la publicación por entregas de la primera gran novela contra la guerra, *Le feu* de Henri Barbusse.

Más de un año antes de la revolución bolchevique numerosos artistas dispuestos a trabajar conjuntamente hicieron, sobre todo en Alemania y en algunas regiones del Imperio austro-húngaro, un gesto que ningún grupo político fuera de Rusia parecía en condiciones de igualar. Por eso, cuando estalló la revolución en 1917, muchas de sus esperanzas cristalizaron en torno a ella, configurando una lealtad de por vida hacia el nuevo Estado soviético por parte de muchos, incluidos los que he mencionado, ninguno de los cuales tenía ningún vínculo previo con Rusia. Era natural esperar que la revolución alemana de noviembre de 1918 siguiera un camino similar, unificando estrechamente a los dos antiguos enemigos, y también que se produjeran acontecimientos parecidos en otros países de Europa Central después del colapso de Austria-Hungría. En la mente de muchos artistas se dibujó la perspectiva de una nueva Rusia y una Alemania soviética basada en los consejos de trabajadores y soldados creados en noviembre de 1918 (en los que muchos de ellos habían participado), aliados con Estados amigos del sudeste y quizá también al otro lado del Rin. Su esperanza era una Europa socialista pacífica.

Pese a toda la diversidad de las revoluciones de 1917-1919, su impacto en las artes fue sorprendentemente uniforme. En Rusia, el comisario responsable era Lunacharski, uno de los fundadores del movimiento por la cultura popular (junto con su cuñado Alexander Bogdanov, inspirador del *Proletkult*) y amigo de muchos de los artistas más jóvenes, especialmente de los rusos que habían estudiado en el extranjero y ahora ayudaban a desarrollar las nuevas ideas de los cubistas y futuristas. Ellos eran los intelectuales más dispuestos a aceptar la Revolución de Octubre y el nuevo Estado, y muchos de ellos ocuparon puestos clave en Narkompros [Народный комиссариат просвещения], el Comisariado del Pueblo para la Educación, concentrando energías en nuevas tareas –exposiciones, decoración de las calles, nuevos tipos de propaganda–, y apoyándolos con los recursos a su disposición. David Sterenberg, un pintor figurativo muy original que durante su exilio en París se había vinculado con el Bund, se convirtió en su principal asesor artístico; Kandinski trabajó en la administración de museos y en el nuevo Instituto Teórico de las Artes, ИТЖК [Институт Художественной Культуры]; Chagall dirigió la escuela de arte de Vitebsk, donde le sucedió Malevich; Arthur Lourié, el compositor de los microtonos, era el responsable de la música, y Meyerhold el del teatro. Los escritores estaban menos dispuestos a colaborar. Maiakovski fue una excepción, como lo fue durante un tiempo Aleksandr Blok, cuyo poema *Dvienádsat* [Los doce] fue quizás la expresión más completa del «romanticismo revolucionario». Gorki trabajó durante algún tiempo en el departamento de literatura del Comisariado, y antes de enfrentarse con Lenin sobre el ritmo y el rigor de la reforma social, creó la importante colección «Literatura mundial».

Fue idea de Lenin instituir la llamada «propaganda monumental», que consistía sustancialmente en sustituir las estatuas y monumentos zaristas por otros nuevos que honraran a los padres de la revolución: Marx, Herzen, Chernishevski y hasta Bakunin. Maiakovski como escritor, Nathan Altman y Yuri Annenkov como artistas plásticos, y Nikolai Evreinov como cineasta crearon juntos exhibiciones espectaculares en el Petrogrado de 1919-1920; Maiakovski y Lebedev diseñaron caricaturas políticas satíricas para las ventanas de las oficinas de telégrafos del Estado en varios lugares. También a instancias de Lenin se dio prioridad al desarrollo de la industria cinematográfica, recién nacionalizada, para lo cual Dziga Vertov filmó los primeros noticiarios «Kino-Pravda». Vertov como director y el estadounidense John Reed como escritor (*Diez días que estremecieron el mundo*) fueron los verdaderos fundadores del movimiento documentalista. En mayo de 1919 se

fundó la Editorial del Estado. Los teatros fueron nacionalizados (con notables excepciones como el Teatro del Arte de Moscú y el Teatro de Cámara de Aleksandr Tairov), y en noviembre de 1920 Meyerhold organizó el primer gran espectáculo revolucionario, el drama romántico *Les aubes* [Las tardes] de Émile Verhaeren, en un escenario cubista. Aquel mismo año las principales escuelas de arte y diseño de Moscú se fusionaron en una nueva institución, los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica o ВУТЕМАС [Высшие художественно - технические мастерские], presentada como una «facultad de la clase obrera» con un curso básico muy original.

### *De Berlín a Budapest*

Esta revolución artística tuvo un equivalente más o menos contemporáneo en la nueva República alemana de 1919, donde también se creó un nuevo sistema cultural, sobre todo en Prusia (en Alemania la educación y la cultura eran responsabilidad de los *Länder*, no del gobierno central). Y también aquí los administradores preseleccionados tendieron a favorecer a los modernos, sobre todo a los expresionistas que ya habían trabajado para la República y que en muchos casos individuales se habían unido a los consejos de soldados y trabajadores. Los pintores Max Pechstein y César Klein se comprometieron con la propaganda, mientras que Karl Schmidt-Rottluff diseñó la nueva águila republicana. En varias ciudades los directores de museos, todos ellos recién nombrados, se dedicaron a adquirir y exhibir las obras expresionistas. El nuevo grupo de artistas plásticos (y más tarde también músicos), con el nombre simbólico *Novembergruppe*, fue en muchos aspectos una asociación profesional normal, pero el *Arbeitsrat für Kunst*, fundado en 1918 por Gropius, Bruno Taut y el crítico Adolf Behne, entre otros, se interesó por la cuestión más fundamental del lugar del arte y la arquitectura en la nueva sociedad, y sus debates teóricos constituyeron una especie de plataforma paralela a la del Instituto de Cultura Artística (ИНЖУК) ruso. Gropius era sin duda consciente de su influencia cuando asumió el liderazgo de la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar, sucediendo al belga Henry van de Velde, quien fue quizá el mejor de los discípulos de Morris. Gropius fusionó esa escuela de artes y oficios con la escuela de arte vecina y llamó a la nueva institución Bauhaus. La imagen simbólica en la portada de su manifiesto, que transmitía el deseo utópico de cancelar la antigua distinción de clase entre el artista y el artesano, era la talla en madera de Lyonel Feininger conocida como «la catedral del socialismo»; y para la nueva institución creó un curso básico radicalmente nuevo, que ha seguido ejerciendo influencia hasta nuestros días.

Aunque los veteranos irregulares de los Freikorps reprimieron enérgicamente cualquier intento de llevar la revolución más allá de la simple transición de la monarquía a la república, en Alemania no hubo guerra civil, y la revolución cultural pudo hacer sentir su presencia en todo el país. Los viejos teatros de la corte pasaron en todas partes a manos de las autoridades estatales y municipales: en Dresde, Munich, Darmstadt y Frankfurt se abrieron revistas expresionistas y espectáculos de variedades. En Berlín, donde el Ministerio de Educación prusiano estaba en manos de la socialdemocracia, el socialista Leopold Jessner se convirtió en director del Teatro Estatal, y en aquel mismo año, 1919, se estrenó en un pequeño teatro recién fundado, el Tribüne, el drama romántico-revolucionario expresionista de Ernst Toller *Die Wandlung* [La metamorfosis]. Por aquella misma época el completamente «apolítico» Max Reinhardt inauguró su espectacular Grosses Schauspielhaus en un antiguo circo con capacidad para cinco mil espectadores: sin duda para poner en práctica su genio para el espectáculo popular, pero en parte también porque vio que el nuevo sistema estatal había creado un público de masas. Entre las primeras producciones cabe mencionar el *Danton* de Rolland, la *Antígona* de Hasenclever y *Die Maschinenstürmer* [Los destructores de máquinas] de Toller, obras todas ellas hasta cierto punto revolucionarias.

Cuatro meses después de la revolución alemana se creó la República Soviética de Béla Kun en Hungría. En contraste con el ministro prusiano Haenisch, que era una figura de importancia secundaria, el comisario de Instrucción Pública húngaro a cargo de la música, el teatro, la literatura y las artes visuales era György Lukács, figura tan prestigiosa como Lunacharski, que tras comenzar como vicecomisario de Zsigmond Kunfi ocupó su puesto tras la dimisión de este. Artistas expresionistas como Béla Uitz y Sandór Ek se volcaron en la propaganda. Los teatros fueron nacionalizados, con dos tercios de las localidades reservadas para los trabajadores; también se creó una universidad obrera. Escritores como Béla Bálasz, Erwin Sínko y Gyula Hay tenían responsabilidades en el comisariado; el escritor y pintor Lajos Kassák participó en el comité que supervisaba la «producción literaria», aunque al igual que muchos de sus colaboradores en la revista expresionista *Ma* insistió en permanecer fuera del Partido Comunista, preservando su independencia artística. En el campo musical, Béla Bartók recibió una oferta para dirigir un departamento de cultura musical popular; la idea no cuajó y se convirtió en asistente del compositor Ernst von Dohnányi, con la responsabilidad de preparar grandes reformas musicales. Sin embargo, el régimen húngaro

no duró lo suficiente como para que esas medidas tuvieran un efecto duradero. Mientras que los cambios en Rusia y Alemania parecieron, al menos durante algunos años, absolutamente irreversibles, la revolución húngara no dejó ninguna marca duradera en el arte del país. Sin embargo, en los círculos de la emigración las cosas fueron diferentes.

### *Crisis de un periodo intelectual*

En 1919 surgieron las primeras reacciones contra el espíritu revolucionario. Las causas fueron varias: una retirada comprensible del persistente romanticismo y de la retórica utópica que habían sido particularmente evidentes en el movimiento alemán contra la guerra; un proceso de estabilización social y económica que afectaba a todo el entorno; y, sobre todo, el impacto de los reveses políticos que ahora ponían en tela de juicio la causa de la revolución mundial. En este sentido, los artistas de izquierda tenían las ideas mucho más claras que Zinoviev y sus camaradas del Comité Ejecutivo de la nueva Internacional, fundada aquel año y que debía celebrarse con la gran torre de Tatlin. A finales de 1920, a lo sumo, era evidente que sus esperanzas de una auténtica revolución social que se extendiera más allá de las fronteras de Rusia no se iban a materializar por el momento. La rebelión espartaquista en enero de 1919 murió al nacer con una derrota pagada con la muerte de Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg y Leo Jogiches, asesinados por los Freikorps con la complacencia socialdemócrata oficial. En mayo, la República Soviética de Baviera fue aplastada por las tropas del gobierno y sus aliados del Freikorps, y su comisario de educación, el anarquista Gustav Landauer, fue asesinado a golpes de porras y culatas en el patio de la prisión; Toller y su compañero poeta Erich Mühsam también fueron encarcelados. Un mes después, en Viena, fue sofocada una insurrección comunista a pequeña escala; entre los detenidos estaba el periodista Egon Erwin Kisch, ex comandante de la Guardia Roja. En agosto el gobierno revolucionario húngaro, sin el apoyo de Austria o del sur de Alemania y retirándose de Eslovaquia, cayó ante una fuerza invasora de húngaros blancos, rumanos y franceses, que impusieron un breve periodo de terror blanco; en noviembre fue nombrado regente el almirante Horthy, como sustituto de un rey que ya no existía. Las cosas no salieron mucho mejor para los rusos. En junio de 1920 su ataque temerario contra Varsovia fracasó, al parecer porque los trabajadores polacos no estaban dispuestos a apoyarlo. La dirección de la Internacional y de los comunistas alemanes se embarcó en nuevas acciones infructuosas en el otoño de 1923, pero en general no era difícil ver que la revolución había terminado.

«¿Qué hemos ganado?», se preguntaba el poeta franco-alemán Iwan Goll, respondiéndose: «La República Alemana de 1920». En toda Europa Central las esperanzas de 1917 se vieron defraudadas: los efectos positivos de la revolución se limitaron a Rusia. No fue fácil aceptarlo, ni siquiera por alguien tan realista como Lenin. Algunos de los artistas más emotivos –Toller, Franz Werfel o Becher– pasaron una fase difícil de adaptación, mientras que en la Bauhaus, Gropius, que en la primavera de 1920 proponía un monumento a los nueve trabajadores muertos en la resistencia al *putsch* de Kapp, optó a partir de entonces por rechazar todo compromiso político, lo que, por supuesto, no impidió que los reaccionarios lo asociaran a él y a su escuela con la causa de la república y la revolución. Los mejor preparados para aquel cambio de clima resultaron ser los dadaístas, que desde el principio se burlaron de las vagas aspiraciones humanitarias del expresionismo, mostrando el escepticismo más devastador con respecto a la función edificante del arte. Esto fue particularmente evidente en Berlín, donde el dadaísmo del tiempo de guerra se combinó con un virulento antimilitarismo que llevó a Grosz a pasar un tiempo en un hospital psiquiátrico y provocó que John Heartfield [Helmuth Herzfeld] asumiera ese absurdo seudónimo inglés. Como dijo más tarde Grosz: «Dibujaba y pintaba en un espíritu de contradicción, y con mis obras intenté hacer que el mundo entendiera cuán odioso, enfermo y deshonesto es». El utopismo de escritores como Toller, Werfel y Hasenclever, formulado tan intensamente en la famosa antología *Menschheitsdämmerung* [*El crepúsculo de la humanidad*], estaba desesperadamente desprovisto de sentido, al igual que las nebulosas visiones arquitectónicas de Hermann Finsterlin y Bruno Taut, con sus catedrales de vidrio dedicadas a la Humanidad.

El fenómeno no se limitaba a los países donde la revolución había sido bloqueada; era evidente también en la Rusia soviética, donde las fantasías de Finsterlin encontraron un equivalente en el trabajo de Jakov Chernikhov y entre prestigiosos maestros de los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (VJUTEMAS) como Nikolai Ladovski e incluso Rodchenko. Numerosas muestras del expresionismo alemán se representaron en los teatros de Moscú y Petrogrado con la aprobación de Lunacharski, pero allí también la aventura había terminado: la Guerra Civil se había ganado y la Nueva Política Económica (NEP), lanzada en marzo de 1921, significó un giro hacia una contabilidad más rigurosa y otras medidas antiinflacionarias y hacia un compromiso realista pero deprimente con el mercado negro. El monumento de Tatlin a la Tercera

Internacional nunca se construyó, e incluso el gran modelo de plástico mostrado a los delegados a su Segundo Congreso desapareció. El *Misterio bufo* de Maiakovski fue la última de las grandes piezas teatrales; escritores como Iván Bunin, Konstantin Balmont, Marina Tsvetaieva, Nikolai Berdiaev e incluso Gorki abandonaron el país. Nikolai Gumilev murió ante un pelotón de fusilamiento por sus opiniones contrarrevolucionarias, mientras que Anna Ajmátova comenzó su silencio de veinte años. Pero fue sobre todo la intervención de Lenin en el otoño de 1920, ordenando la suspensión de todos los subsidios a la Proletkult, la que eliminó un pilar de la política cultural revolucionaria, especialmente a los ojos de los observadores extranjeros. Aquel movimiento estatal que aseguraba contar con trescientos mil miembros y con su propia universidad obrera, admitió a numerosos artistas e intelectuales de origen no proletario. Su fórmula era idealista, y la organización estaba inspirada por Bogdanov, a quien Lenin había considerado durante mucho tiempo un oponente.

La idea de la «cultura proletaria», que implicaba la eliminación de todo vestigio de la «cultura burguesa», fue rechazada por casi todos los líderes bolcheviques, en la medida en que entraba en conflicto con el deseo de conservar como herencia valiosa lo mejor de la cultura del pasado, aunque no los casos cuyo contenido político era claramente inaceptable. Por eso el movimiento quedó bajo el control del Comisariado para la Educación, que se reestructuró creando un Centro Organizativo, dotado con funciones de vigilancia, bajo el control de Evgraf Litkens, adjunto de Lunacharski. Según Litkens, el Comisariado estaba «archivando iniciativas culturales genéricas», en lugar de abordar cuestiones serias como la educación técnica. Se dejó morir a la Proletkult, y aunque algunas de sus iniciativas siguieron funcionando –como los estudios cinematográficos y los teatros de Moscú–, el movimiento dejó de formar parte del pensamiento oficial sobre el arte. Del mismo modo, las ramificaciones del movimiento en otros países –el teatro proletario de Piscator en Berlín y la Liga Plebeya Británica– perdieron muy pronto el apoyo del partido y no pudieron sobrevivir. Solo quedaba el mito de una literatura proletaria socialmente no contaminada, que mantuvo con vida una minoría de escritores organizados en nuevos grupos como Kuznitsa [La forja]. La idea original de los emigrados de antes de la guerra fue definitivamente abandonada.

En Hungría, la dispersión que siguió a la victoria de la contrarrevolución fue otro factor destructivo. Dejando a un lado a los músicos, muchos de los que habían tenido tratos con el ministerio de Lukács o habían apoyado

sus iniciativas huyeron a Viena, desde donde, con pocas excepciones, se dispersaron en pocos meses. Lukács, como Kun, el escritor Béla Illes y el economista Eugen Varga, se trasladaron a Moscú para trabajar para la Internacional; Kassák publicó varios números de *Ma* en el exilio, volviendo luego a Hungría al igual que Hay; Bálasz permaneció en Viena y se convirtió en crítico de cine para *Der Tag*. Muchos otros pasaron a Alemania, a la Bauhaus de Weimar o a Berlín. Allí Andór Gabor, Lajos Barta y Moholy-Nagy trabajaron en el teatro proletario; Alfréd Kemény y Sandór Ek se convirtieron en figuras prominentes de la *Kulturpolitik* comunista bajo los seudónimos «Durus» (hombre duro) y Alex Keill; mientras que la Bauhaus acogió a Marcel Breuer y a los arquitectos Fred Forbát y Farkas Molnár, así como a Sandór Bortnyik, quien aplicaría luego sus principios en su propia escuela de Budapest. Tanto en términos políticos como de innovación artística, estos creadores tenían una importancia mayor de lo que su modesto número sugería.

En enero de 1921, Moholy-Nagy se estableció en Berlín, donde trabajó en sus primeras pinturas constructivistas. Aquel verano los constructivistas de Moscú, encabezados por Rodchenko, organizaron la exposición «5 x 5 = 25», que ellos consideraban la aventura definitiva en el arte «puro» o «de laboratorio»; alemanes y húngaros no habían convergido en ese punto. Otto Dix, dadaísta por poco tiempo, ya había llegado al verismo implacable de sus pinturas más conocidas. Al menos en las artes visuales el expresionismo, como el cubo-futurismo ruso, estaba agotado. También lo estaba el dadaísmo alemán, a excepción del caso aislado de Kurt Schwitters en Hannover, quien siempre estuvo más influido por las ideas constructivistas. Entretanto, la experiencia bávara produjo dos obras sobre el fracaso de la revolución de 1919. El drama *Masse Mensch: Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts* [El hombre masa, una pieza sobre la revolución social del siglo XX], de Toller, escrito en prisión, dio lugar a un debate altamente retórico entre el tipo de revuelta humanitaria que él defendía y la crueldad de la revolución de masas impersonal, en la que trató de reclamar simpatía pública hacia la primera. *Trommeln in der Nacht* [Tambores en la noche], de Brecht, era marcadamente realista en su descripción de la pequeña burguesía y más desencantada hasta el punto de que posteriormente Brecht, políticamente más comprometido, llegó a sentirse incómodo con esta obra. Entonces ya había señales de las novedades por venir, a pesar de que los expresionistas aún dominaban la escena: los «superdramas» absurdos de Yvan Goll, aún no estrenados; en Rusia, la primera película de Eisenstein, una adaptación del cuento de Jack London

«The Mexican»; en música, las composiciones secas y sobrias de Paul Hindemith, Kurt Weill y Ernst Krenek comenzaron a escucharse en los festivales de Donaueschingen, inaugurados en 1921.

Naturalmente, es imposible situar todos esos cambios político-culturales, tan complejos, en un solo año. Sin embargo, se puede decir que en 1920, en los países que habían pasado por una revolución, el «romanticismo revolucionario» había perdido su fuerza y había comenzado a asentarse un tipo de arte más crítico socialmente, endurecido contra la participación amable, basado en la fría racionalidad de la mecánica (*monteur*, como dicen los franceses) y la ingeniería. Los primeros en asumir esta nueva actitud fueron los dadaístas alemanes: Grosz, Heartfield, Dix y otros artistas en el campo de las artes visuales, y Piscator en el teatro, aunque algunas de sus formas habían sido desarrolladas antes en Rusia por los constructivistas, que habían llevado las ideas de la vanguardia de antes de la guerra a las conclusiones lógicas de la abstracción pura y a estructuras cinéticas muy alejadas de la imagen enmarcada de la que dependía el mercado del arte. La exposición de los dadaístas en Berlín en junio de 1920, el último revuelo de este tipo acaecido en aquella ciudad, rindió homenaje a Tatlin y su arte constructivista, mientras que Heartfield, Grosz, Hannah Höch y Raoul Hausman mostraron sus primeras iniciativas en el montaje. Ambos acontecimientos se remontan a la nueva estética de la máquina –muy diferente del enfoque futurista–, que pronto fue ejemplificada por Kassák y Moholy-Nagy en su *Buch neuer Künstler* [Libro de los nuevos artistas], publicado en Viena, y la argumentación afilada de Le Corbusier en la revista que cofundó en 1920, *L'esprit nouveau*.

### «Dejándose llevar por la corriente de la vida»

Ahora está claro que la evolución artística de los países que pasaron por una revolución fue tan diversa como la de los demás y que eso bastaría por sí solo para sugerir que el carácter real de un periodo revolucionario no se debe juzgar por sus primeras manifestaciones espontáneas, sino que solo se manifestará con el tiempo. Lo que diferencia una cultura revolucionaria de una no revolucionaria no es el entusiasmo del momento –compartido por muchos artistas fuera de Rusia–, sino la forma en que las artes comienzan a afrontar nuevos problemas, nuevos medios de comunicación y nuevas formas de expresión, vinculados al tipo de cambio social radical que trajo la revolución. Hasta alrededor de 1922, por ejemplo, los descubrimientos fundamentales en el campo de

la cultura socialmente comprometida se hicieron en Francia, mientras que dos de las principales obras maestras que aparecieron ese año fueron escritas en inglés: el *Ulysses* de Joyce y *The Waste Land* de Eliot. Sin embargo, a partir de aquel momento, en ambos países el movimiento moderno pareció entrar en una fase de calma, prolongada hasta el final de la década —la obra de Picasso después de *Les trois musiciens* sería un buen ejemplo—, mientras que en Rusia y Alemania el progreso continuó durante algunos años. En cuanto al arte, podría parecer que, al menos en los años de la NEP, las diferencias entre los dos sistemas sociales contaban menos que las restantes características compartidas.

Tres aspectos de la cultura francesa de los primeros años de posguerra se agruparon correctamente con los nuevos desarrollos: la obra de Fernand Léger y los *puristas* en la pintura, la música lúcida y popular de Los Seis y el razonamiento arquitectónico de Le Corbusier a la luz de la estética de las máquinas; y los tres se reunieron bajo los auspicios de *L'esprit nouveau*. Tanto en Rusia como en Alemania, esas tendencias llegaron a ser consideradas importantes, y desde mediados de la década de 1920, de hecho, Le Corbusier era una personalidad internacional, que gozaba de mayor prestigio en el extranjero que en Francia. La estructura social del país, con su forma de albergar las artes, no había cambiado desde antes de 1914 y, además, desde un principio la actitud de los intelectuales frente a la Revolución Rusa y la nueva Internacional fue ambigua. Por ejemplo, humanistas como Jules Romains y Georges Duhamel abandonaron el movimiento *Clarté*, que había sido lanzado por Barbusse en 1919 en torno a la revista de ese nombre con el objetivo de renovar la esperanza de fraternidad, en lugar de firmar una declaración que favoreciera «los principios absolutos del comunismo internacional», mientras pacifistas militantes como Rolland y Marcel Martinet comenzaron a atacar la represión y la persecución policial desencadenadas en Rusia. El destino del dadaísmo francés fue emblemáticamente diferente del alemán; sus manifestaciones fueron enteramente apolíticas y la razón de la preferencia concedida a la tendencia surrealista más literaria y poética era la aversión de Breton y sus seguidores a los orígenes suizo-alemanes de Dada. A un nivel más oficial, un chauvinismo similar era evidente en la organización de la gran exposición internacional Art Déco en 1925, que trataba de confirmar la primacía francesa en el campo del diseño gráfico y de la moda. En este caso, el prestigio contaba tanto como los negocios y si bien hubo un pabellón soviético realmente original concebido por Konstantin Melnikov (y creado por Rodchenko), los alemanes eran enemigos demasiado recientes como para estar representados y el trabajo de la Bauhaus siguió siendo desconocido.

En las Islas Británicas, la ausencia de un impulso revolucionario en las artes se debió no tanto al prejuicio nacional, sino a una especie de pereza que parecía invadir a los artistas después de la poesía de guerra, apasionada pero esencialmente antideclamatoria, de figuras como Siegfried Sassoon, Isaac Rosenberg y Wilfred Owen. Una posible razón para ello fue el nefasto cambio de dirección en la revista que había estado más atenta a los nuevos acontecimientos en el exterior, *The New Age*, que bajo la dirección de A. R. Orage (1907-1924) se convirtió en punto de reunión para jóvenes de provincias de mente abierta, deseosos de derrocar los valores críticos reinantes –los admiradores de Nietzsche antes de la guerra, por ejemplo–, pero que luego se unieron junto con su director al movimiento del crédito social de C. H. Douglas y las enseñanzas místicas de Gurdjieff y Ouspensky. Para colaboradores como el traductor y dramaturgo Ashley Dukes, Huntly Carter, el principal intérprete del nuevo teatro ruso y centroeuropeo, Edwin Muir, poeta escocés y, más tarde, con Willa Muir, traductor de Kafka, y Paul Selver, quien introdujo en Gran Bretaña a los escritores checos Jaroslav Hašek y Karel Capek, bastaba seguir individualmente sus inquietudes: el hombre que antes los había unido en un movimiento pequeño pero significativo había dejado de interesarse por tales asuntos. Hugh MacDiarmid, por ejemplo, hijo de un cartero rural, que combinaba un estrecho nacionalismo escocés con un vasto conocimiento de la poesía europea, consideraba que *The New Age* era «la revista más brillante producida en inglés», pero solo podía deplorar «la atmósfera abracadabrante con connotaciones fascitoides» que afectó a la evolución de posguerra de Orage.

Los más conscientes del nuevo clima ideológico en el continente europeo fueron los escritores más alejados de Londres; además, no se debe olvidar que entre 1916 y la formación del Estado Libre Irlandés en 1922 se estaba desarrollando una verdadera revolución nacional en la mayor parte de Irlanda. Allí, aunque Yeats fue nombrado senador y ganó el Premio Nobel, el gran escritor de la Guerra Civil fue el obrero de la construcción Sean O'Casey, cuyas tres obras más conocidas se representaron en el Teatro Abbey de Dublín entre 1923 y 1926<sup>2</sup>. James Joyce, por su parte, ignoró los grandes acontecimientos políticos –la Gran Guerra y la Revolución Rusa por igual– y se concentró en la redacción del *Ulysses*, aunque también escribió en la revista neutralista suiza *International Review*. Sin duda pensaba en sí mismo cuando escribió en Zurich:

---

<sup>2</sup> Sean O'Casey, *The Shadow of a Gunman*, *Juno and the Paycock* y *The Plough and the Stars*.

¿Quién es el caballero tranquilo que no saluda al Estado  
ni sirve a Nabucodonosor ni al proletariado,  
sino que piensa que cada hijo de hombre tiene bastante  
con remar en su canoa personal en la corriente de la vida?<sup>3</sup>.

Pero al menos Joyce era consciente de lo que estaba haciendo, cosa que no se puede decir con igual certeza en el caso de Virginia Woolf. Las páginas de su diario durante los días de la insurrección de Octubre están llenas de tristeza por la pérdida de su perro Tinker y los cotilleos tontos con sus amigos de Bloomsbury. Al negar a su llorosa criada un aumento salarial, agrega esta reflexión:

Los pobres no tienen ninguna posibilidad; no tienen modales ni autocontrol para protegerse; tenemos el monopolio de todos los sentimientos generosos [...]. (Me atrevo a decir que esto no es del todo cierto, pero tiene algún significado. La pobreza degradada, como dijo Gissing).<sup>4</sup>

Esto es de diciembre de 1917. No es sorprendente, entonces, que algunos años después la neozelandesa Katherine Mansfield escribiera sobre la novela de Woolf *Night and Day*, que la total ausencia de referencia a la guerra era «una mentira espiritual»:

Nunca ha habido guerra: ése es su mensaje [...] la novela no puede dejar simplemente la guerra fuera. Los sentimientos *tienen que* haber cambiado. Es realmente terrible ver la «acomodación» de los seres humanos. Siento del modo *más profundo* que nada puede ser lo mismo [,] que como artistas somos traidores si sentimos lo contrario: estamos obligados a tenerlo en cuenta y a encontrar nuevas expresiones, nuevos moldes para nuestros nuevos pensamientos y sentimientos.<sup>5</sup>

Encontramos ese cambio de expresión en el *Ulysses*, a pesar del aislamiento autoimpuesto del autor; y también en *The Waste Land*, con su presentación de

El griterío y el llanto  
prisión y palacio y reverberación  
de trueno primaveral sobre lejanos montes<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> J. Joyce, «Dooleysprudence» (1916), *The Complete Poetical Works of James Joyce*, Madrid, 2017.

<sup>4</sup> *The Diary of Virginia Woolf. Vol. I: 1915-1919*, introd. de Quentin Bell y ed. de Anne Olivier Bell, Londres, 1983, p. 91.

<sup>5</sup> Carta a John Middleton Murry, 10 de noviembre de 1919, *Letters Between Katherine Mansfield and John Middleton Murry*, ed. Cheryl Hankin, Londres, 1988, p. 204.

<sup>6</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land* [1922], líneas 325-327.

en una sección en la que, como dice Eliot, los temas de Emaús y el acercamiento a la Capilla Peligrosa se funden con «la decadencia actual de Europa oriental».

En octubre de 1922 Mussolini llegó al poder en Italia. Desde el final de la guerra, Marinetti y los futuristas se contaban entre sus seguidores más leales. También eran intensamente patrióticos; aclamaban el ruido y el drama de la guerra y durante un tiempo estuvieron en la primera línea de la demagogia y los tumultos en la calle. Sin embargo, esos futuristas creían que los fascistas eran, como ellos mismos, antimonárquicos y anticlericales, y cuando en el Congreso de Milán el partido viró a la derecha, le retiraron su apoyo por un tiempo. Fue entonces cuando Marinetti escribió *Al di là del comunismo*, encontrando un admirador inesperado en Antonio Gramsci, quien en enero de 1921 habló con aprobación de él y del futurismo en *Ordine Nuovo*. Gramsci, quien más tarde informó a Trotski en una carta que la revista futurista *Lacerba* era leída por los trabajadores, recordó la declaración de Lunacharski en el Segundo Congreso de la Comintern el verano anterior diciendo que Marinetti era un «intelectual revolucionario».

Para Gramsci los futuristas habían trabajado en pro de la destrucción de la cultura burguesa y de «nuevas formas de arte, filosofía, vestuario, lenguaje»; su concepción era «claramente revolucionaria, absolutamente marxista» y despejaba el camino hacia una nueva cultura proletaria creada por los trabajadores. Ese juicio fortaleció los valores contra los que los líderes soviéticos se enfrentaron en el ataque a la Proletkult; sin embargo, no había duda de que no pocos representantes del llamado «segundo» futurismo (el de posguerra) habían renunciado a la explosiva grandilocuencia de la fase anterior. El pintor Enrico Prampolini o el fotógrafo y director de cine Anton Giulio Brag, por ejemplo, podían, en efecto, asociarse a un movimiento europeo mucho más amplio. Sin embargo, ese interludio no duró mucho y el propio Marinetti sufrió una serie de reveses en París, cuando intentó recuperar su prestigio previo a la guerra. Tras la victoria de Mussolini le renovó su apoyo y fue elevado a la Academia Italiana. Mientras tanto, su movimiento se había agotado, dejando a pintores clásicos más convencionales, orientados hacia el siglo anterior, la tarea de representar el arte oficial del fascismo.

El nuevo grupo surrealista, nacido de las cenizas del Dada parisino a fines de 1924, no se limitó a llamar a su revista *La révolution surréaliste*;

durante algunos años, entre 1927 y 1932, flirteó con el Partido Comunista Francés, hasta el punto de que durante un tiempo la revista se convirtió en *Le surréalisme au service de la révolution*. Tras ello estaba la suposición de que todo en la vida, el pensamiento y el arte burgueses estaban podridos; algunos surrealistas se unieron al partido, en particular Louis Aragon, Paul Eluard y Maurice Thirion. Sin embargo, aquélla era «una revolución sin revolucionarios», como dijo Thirion. El compromiso político se volvió esencialmente filosófico, vinculado además a la oposición trotskista. Tampoco produjo nada en cuanto a obras de arte políticamente inspiradas o nuevas ideas sobre la función del arte en la sociedad moderna.

En ambos países, el auténtico espíritu revolucionario se materializó más bien en la obra de escritores que se mantuvieron independientes de las vanguardias autoproclamadas, ya fueran surrealistas o futuristas. En Francia, por ejemplo, el joven André Malraux (cuyo único parecido con los surrealistas era su trasfondo burgués) escribió dos importantes novelas sobre la lucha revolucionaria en China: *Les conquérants*, que narra el intento del Kuomitang de bloquear Hong Kong en 1925, y *La condition humaine*, sobre la represión de la insurrección de Shanghai en febrero de 1927. En Italia, y más tarde en el exilio, el excomunista Ignazio Silone escribió *Fontamara* y *Vino e pane*, ambas sobre el antifascismo rural. En el mundo anglófono, por supuesto, el pionero fue John Reed, el graduado de Harvard que había informado desde el campamento de Pancho Villa para el periódico *The Masses* de Nueva York, que había trabajado en una revista de propaganda soviética después de la Revolución de Octubre y había sido juzgado en Estados Unidos por su oposición a la intervención estadounidense en Siberia y que con Franz Jung había ayudado a fundar el Communist Labor Party of America. *Diez días que estremecieron el mundo*, su informe sobre la Revolución de Octubre, se convirtió en un hito para el movimiento documentalista en todo el mundo.

Pero en Estados Unidos, sin embargo, donde Reed era una figura aislada, la realidad más influyente era la Revolución Mexicana. Artistas como David Siqueiros se unieron al ejército revolucionario de Obregón; luego, en 1921, José Vasconcelos se convirtió en ministro de Educación en su gobierno. Fue él quien encargó las primeras pinturas murales oficiales a Diego Rivera, iniciando así la escuela mural mexicana, que también incluía a Siqueiros y a José Orozco: el muralismo, un poderoso y polémico estilo de arte público, esencialmente no europeo, continúa dejándose sentir en América Latina a día de hoy.

El principal escritor revolucionario en esta parte del mundo fue un exiliado del soviet bávaro de 1919, el actor anarquista que se hacía llamar Otto Feige o Ret Marut o B. Traven. La mayoría de sus novelas están ambientadas en México, en el mundo de los blancos pobres y los pueblos indígenas. Su público, especialmente en la década de 1920, era sobre todo alemán, y se convirtió en el autor principal del Büchergilde Gutenberg, un club de lectores de izquierdas. En sus narraciones, historias de aventuras como las de Jack London, Traven presentaba a sus lectores un retrato humano y sardónico del individualista estadounidense de viejo cuño, leal al anarcosindicalismo de los Industrial Workers of the World, y un relato de las luchas desesperadas de los campesinos y jornaleros estadounidenses. Aunque Traven no era marxista, puede que ningún novelista haya hecho más que él para dar vida literaria a la lucha de clases.

Así, pues, la tendencia general en Europa occidental y Estados Unidos—los países que salieron victoriosos y socialmente estables de la Gran Guerra— fue un retorno al individualismo artístico basado en un sistema de mecenazgo privado. A partir de 1924 las ideas de *l'esprit nouveau* y la compañía de los Ballets Suédois entraron en crisis o en retroceso en la atmósfera de hedonismo refinado ahora prevaleciente. En Europa Central y Oriental, en cambio, existía una cultura moderna bastante homogénea y generalizada centrada en Rusia y Alemania y de espíritu más colectivista, que fomentó las nuevas tendencias más interesantes: el cine revolucionario ruso, la Bauhaus de Dessau, el Teatro Kroll de Berlín, las diversas formas del teatro político ruso y alemán y los grandes planes de desarrollo urbano. Las ideas originarias de los países francófonos encontraron más salidas allí: algunos de los estrenos más importantes de Stravinsky y Milhaud tuvieron lugar en Alemania, mientras que el principal encargo recibido por Le Corbusier hasta mediados de la década de 1930 fue el edificio del Tsentrosoyuz para la Unión Central de las Cooperativas de Consumo de Moscú. Era evidente que se había producido un renacimiento real, lo bastante fuerte como para influir en los países vecinos, incluidos aquellos en los que existía una vigorosa resistencia tradicionalista a las influencias alemana y rusa.

En Polonia, por ejemplo, en 1920 nació un movimiento futurista que muy pronto siguió el camino del ruso. Bruno Jasiński, por ejemplo, deseaba que se viera a «los artistas en la calle»: las lecturas de poesía y conciertos en tranvías y en fábricas condujeron a la formación de un cierto constructivismo alrededor de 1924. Los checos, que después de la independencia en 1918

habían cortado muchos de sus viejos vínculos con el expresionismo alemán, se convirtieron ahora en un puesto avanzado de las artes gráficas y la literatura surrealista francesa, pero con un filo auténticamente político; y gracias a la mediación del crítico Karel Teige entre otros, el constructivismo ruso influyó en su teatro y su diseño gráfico, mientras que el Estilo Internacional dejó pronto su huella en la arquitectura. Los edificios modernos que no eran tan fáciles de encontrar en París en aquel momento (e imposibles en Londres o Nueva York) se multiplicaron no solo en Praga y Bratislava, sino también en Suiza, Suecia y Finlandia. En gran parte de Europa Central era como si hubiera nacido una nueva civilización.

### *Rusia-Alemania: arte y movimiento moderno*

De crucial importancia en todo esto fueron las relaciones entre la Unión Soviética y la República de Weimar, bastante estrechas desde 1922 hasta el resurgimiento del nacionalismo alemán después de la crisis de 1929. Sentimentalmente, esto pudo deberse a la herencia compartida de marxistas y socialistas (todavía personificada en algunas figuras como Karl Radek), pero también tenía que ver con sus intereses compartidos y el estado de inferioridad en que ambos países se encontraban en relación con las potencias aliadas. Dos momentos fueron decisivos. El más conocido es el Tratado de Rapallo, firmado en 1922, que establecía relaciones diplomáticas normales y acuerdos secretos en el campo de la cooperación militar, y que permaneció en vigor hasta que Hitler llegó al poder. Sin embargo, seis meses antes se había creado una nueva organización bajo la dirección del alemán Willi Münzenberg, que tendría un papel muy importante en la promoción de los intercambios culturales entre los dos países, aunque ese no fuera su objetivo principal. La Internationale Arbeiter-Hilfe (IAH) o Mezhrabpom [Ayuda Internacional de los Trabajadores] había sido de hecho promovida por Lenin en 1921 para competir con las organizaciones de ayuda estadounidenses y de otros países prósperos en el mundo capitalista. Responsable directamente ante la Comintern, esta nueva organización simbolizaba y canalizaba la solidaridad del proletariado mundial, no solo en donaciones de alimentos y materiales, sino también mediante el envío de técnicos y asesores. Münzenberg era afortunadamente un genio para las relaciones públicas y desde el principio fue muy activo en el campo cultural.

La combinación de esos dos factores provocó una afluencia imprevista de rusos a Berlín, con efectos que se dejaron sentir en ambos países

hacia el final de la década. En el resto de Europa no sucedió nada parecido, aunque en los años siguientes otros países establecieron relaciones diplomáticas con el nuevo Estado soviético y los emigrados –no todos ellos hostiles a sus autoridades culturales– realizaron una contribución notable al arte francés. La exposición de arte soviético organizada en Berlín en el otoño de 1922 por la IAH y el Ministerio de Lunacharski fue única: ofreció al mundo exterior la primera oportunidad de ver las obras realizadas desde 1914: no solo el trabajo más reciente de Chagall y Kandinski, sino también el suprematismo de Malevich, los bajorrelieves de Tatlin, el constructivismo de Naum Gabo, Rodchenko y otros artistas de los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica (VJUTMAS), y otras más. Con la exposición llegaron David Sterenberg (su principal organizador), Chagall, Nathan Altman y El Lissitzky, quien a partir de entonces se convirtió en un intermediario fecundo y fuente de nuevas ideas artísticas en Berlín, Hannover y Moscú, en los VJUTMAS y también con la Bauhaus, gracias a su amistad con Moholy-Nagy. Kandinski también llegó a Alemania en aquel momento, después de haber sido autorizado por Karl Radek para ocupar un puesto en la Bauhaus, que había publicado anteriormente el manifiesto suprematista de Malevich, traducido al alemán como *Die Gegenstandslose Welt* [El mundo no objetivo]. En Berlín, Lissitzky e Ilia Ehrenburg fundaron una revista trilingüe, *Veshch-Gegenstand-Object*, para promover esos nuevos intercambios, mientras que el año siguiente trajo la publicación de *Das entfesselte Theater* [El teatro liberado] de Tairov, cuyo Teatro de Cámara actuó en Berlín y París. La IAH distribuyó *Polikushka*, de Alexander Sanin (1922), la primera película soviética proyectada en Berlín.

La avalancha de nuevos visitantes disminuyó; *Veshch* colapsó, como lo hizo el último intento comunista de tomar el poder, en noviembre de 1923. Algunos de los rusos volvieron a casa; otros, como Chagall e Iván Puni, se mudaron a París. Maiakovski, de vuelta en Moscú, y la nueva revista *LEF* [*Levy Front Iskusstv*, Frente de Izquierda de las Artes], se convirtieron en el intercambio central de esta nueva cultura: abierta, tecnológicamente comprometida y revolucionaria. No era tanto que los rusos no tuvieran curiosidad acerca de algunas de las nuevas ideas alemanas: como prueba de ello podemos mencionar la exposición homóloga organizada por la IAH en 1924, o los artículos de Maiakovski sobre Grosz y Heartfield, así como los dramas «proletarios» de Karl Wittfogel; sino más bien que sus artistas iban muy por delante. En las primeras fases de la NEP, después de la exposición «5 x 5 = 25», los

debates internos en el Instituto Teórico de las Artes (INJUK) condujeron a la formulación del nuevo concepto de *productivismo*, o la aplicación de ideas y métodos constructivistas a fines prácticos. Rodchenko dejó de lado el «arte de laboratorio» por la fotografía, el diseño y otros tipos de artes gráficas prácticas; Liubov Popova y Varvara Stepanova pasaron al diseño escénico y los textiles; los hermanos Stenberg, Vladimir y Georgii, a la producción de carteles. El contexto no era solo el énfasis de Lenin en la importancia de la reconstrucción física; también contaba el trabajo de una nueva organización dirigida por el poeta de la Proletkult A. P. Gastev, que pretendía una mayor eficiencia industrial mediante el ahorro de tiempo y el estudio de los métodos de trabajo. Ambos grupos encontraron la confirmación práctica en el teatro de Meyerhold, sobre todo en las producciones de 1922 *Le cocu magnifique* [El cornudo magnífico] y *Смерть Тарелкина* [La muerte de Tarelkin], de Aleksandr Vasilievich Sujovo-Kobilin, que representaban la escenografía constructivista y los movimientos «biomecánicos», siendo los experimentos de Gastev realizados atléticamente por actores con monos de mecánico.

A Meyerhold se le unieron Eisenstein, que a la sazón era un prometedor director de teatro, y el escritor Sergei Tretiakov, que estaba entonces involucrado en la creación de la primera compañía importante de Agitprop, los Monos Azules del Instituto de Periodistas de Moscú. En el invierno de 1922-1923 los dos se separaron de Meyerhold para escenificar una versión drásticamente reelaborada de *Hasta los más listos son a veces muy tontos*, de Aleksandr Ostrovski, con una actuación acrobática, payasos, malabaristas sobre la cuerda floja y otros elementos circenses, y una conclusión en forma de una película corta. Eisenstein, que había quedado muy impresionado por los fotomontajes de los dadaístas de Berlín, describió el resultado como «un montaje de atracciones», un término que elevó a la dignidad de la teoría en un artículo para la *LEF*. Un año después la misma pareja protagonizó *Máscaras de gas*, una pieza de propaganda ambientada en una central eléctrica de Moscú. Tretiakov se fue luego a Pekín, donde desarrolló su idea de la «factografía» o documental, mientras que Eisenstein se pasó al cine.

Así fue como la idea de montaje pasó a la cinematografía, convirtiéndose en un elemento integral en la teoría y práctica de Eisenstein en los nuevos medios de comunicación. Desde el principio, su alcance fue inmenso. El objetivo era seleccionar y unificar diversos fragmentos de realidad, creando un todo satisfactorio. Este, más que el «teatro épico»

propuesto por Brecht y Piscator durante aquellos mismos años, fue el enfoque estructural radicalmente nuevo del periodo posrevolucionario. Se apoderó no solo del cine y el fotomontaje, sino también de la novela (el Švejk de Hašek, las novelas de estadounidenses como Dos Passos), el diseño gráfico de la *Arbeiter Internationale Zeitung* de Münzenberg, el «teatro político» de Piscator, construido sobre un documental intermitente, e incluso los mecanografiados originales de Brecht, que tenía la costumbre de volver a cortar y pegar en diferentes secuencias. Lo incorporó al propio trabajo en *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* [Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny], una colaboración de Brecht y Weill basada en el nuevo concepto anti-wagneriano de la «separación de elementos», utilizando numerosos poemas de Brecht que originalmente no tenían relación entre sí. Había una conexión adicional en el «realismo selectivo» de los escenógrafos de Caspar Neher.

Esta fue la atmósfera socioartística en la que nació el cine revolucionario en Rusia. Las películas de Eisenstein *Стачка* [La huelga] y *Броненосец Потёмкин* [El acorazado Potemkin] se estrenaron en 1925, y *Октябрь. Десять дней, которые потрясли мир* [Octubre. Diez días que estremecieron el mundo], en 1927; *Мать* [La madre], *Конец Санкт-Петербурга* [Los últimos días de San Petersburgo] y *Потомок Чингиз-Хана* [Tormenta sobre Asia], de Pudovkin, en 1926, 1927 y 1928; *Старое и новое. Генеральная линия* [Lo viejo y lo nuevo. La línea general], de Eisenstein, en 1929, y *Земля* [La tierra], de Alexander Dovzhenko, en 1930. Juntas constituyen una cosecha tan brillante que es fácil entender que los tres jóvenes directores las celebraran llamándose entre sí, en privado (así lo registró Eisenstein) Leonardo, Miguel Ángel y Rafael. Por supuesto, no era solo una cuestión de talentos individuales. Desde el principio Lenin había mostrado el mayor interés por los nuevos medios de comunicación, especialmente con respecto al cine documental y didáctico, y la primera persona en el Ministerio de Lunacharski en ocuparse de él fue Krupskaia, la compañera de Lenin. *La huelga* fue producida por la Proletkult, pero *El acorazado Potemkin* y *La madre* fueron encargadas por el Ministerio como parte de las celebraciones del vigésimo aniversario de la revolución de 1905. Como las películas más conocidas de Pudovkin, *La madre* se produjo bajo los auspicios de la IAH, que con el acrónimo ruso Mezhrabpom se había apoderado del estudio de la quebrada Russ Film. Otro departamento de la IAH, Prometheus-Film, distribuyó las películas rusas más conocidas en Alemania, proporcionándoles subtítulos y música incidental y mejorando su reputación internacional.

Sin el entusiasmo del público y los críticos en el extranjero, estas obras maestras probablemente habrían fracasado. El gusto del público ruso favorecía obras menos sofisticadas y gran parte de las ganancias en el extranjero de la industria rusa se despilfarraron importando lo peor de la producción cinematográfica occidental.

En Alemania, como en Rusia, se produjo una recuperación económica sin la cual las artes complejas y costosas como el cine no habrían progresado apenas. El comienzo vino en Rusia con el inicio de la NEP y el final del comunismo de guerra, y en Alemania con la reforma monetaria, que provocó la inflación de 1923. La diferencia radicaba en el hecho de que la recuperación alemana fue mucho más rápida, gracias a la ayuda de Estados Unidos proporcionada por el Plan Dawes. En el cine, el estímulo fue más débil, ya que la industria estadounidense dictaba sus propias condiciones, disponiendo de una gran parte del mercado alemán y de los actores y directores más famosos. El contraste en la arquitectura y, especialmente, en los diseños gráficos fue espectacular. Las ideas de Gropius y Le Corbusier comenzaron a ponerse en práctica en Berlín, Frankfurt, Breslau, Stuttgart, Karlsruhe y muchas otras ciudades de la Alemania de Weimar, mientras que la estética constructivista impregnaba el campo del diseño gráfico más aún que en Rusia. En el corazón de este proceso estaba la Bauhaus, cuya fase expresionista inicial había concluido en Weimar en 1923. En la primavera de aquel año Moholy-Nagy se alineó con un constructivismo nuevo, tecnológicamente acentuado, y en el verano Gropius convirtió «Arte y tecnología» –una nueva unidad– en el lema de su escuela. En 1924 la Bauhaus tuvo que abandonar Weimar, después del fracaso del último intento de los comunistas de tomar el poder en la región, reabriendo en 1925 en Dessau, donde los nuevos edificios –obra de Gropius– se convirtieron en el símbolo sobrio y funcional, mundialmente famoso en su día, de lo que la Bauhaus ofrecía en el campo de la industria y de la arquitectura. El nombramiento de un comunista, Hannes Meyer, para suceder a Gropius, que los historiadores han considerado un grave error, no fue una coincidencia.

1925 fue un año decisivo también en Rusia. En la exposición Art Déco los arquitectos soviéticos se encontraron con Le Corbusier. A partir de entonces estuvieron en contacto con la OSA (Organización de Arquitectos Contemporáneos) soviética, de reciente creación, entre cuyos espíritus impulsores se encontraban Moisei Ginzburg y el teórico productivista Aleksí Gan. En el mismo periodo el arquitecto berlinés Erich Mendelsohn

estaba diseñando una fábrica de tintes en Leningrado, que supuso un precedente para el edificio del Tsentrosoyuz de Le Corbusier cuatro años más tarde. Aunque los materiales de construcción eran indudablemente más escasos que en Alemania, los edificios modernos se multiplicaron a finales de la década de 1920, y arquitectos como Ginzburg, Konstantin Melnikov, los hermanos Vesnin, Leonid y Aleksandr, e Ilia Golosov siguieron recibiendo encargos del gobierno y ganando concursos. Su rasgo característico no era tanto el estilo arquitectónico como el propósito social, por más que el trabajo de Melnikov estuviera marcado por cierto romance de la maquinaria, mientras que los diseños de Iván Leonidov llevaban la elegancia constructivista a su máximo esplendor. Los círculos obreros, las casas comunales y otros nuevos tipos de espacios habitables interesaban a los arquitectos y planificadores urbanos tanto como los grandes proyectos industriales, y así el final de la década vio nacer ideas nuevas y revolucionarias en el terreno del urbanismo .

Todo esto repercutió en el campo de acción de la *LEF* y su sucesora, la *Novy LEF*: el productivismo, el cine, el movimiento documentalista, la nueva arquitectura, los diferentes aspectos del montaje y todos los problemas asociados con un enfoque sociológico del arte. Además, dadas las conexiones establecidas por la revista con acontecimientos paralelos registrados en Alemania y (hasta cierto punto) en Francia, los rusos pudieron mantener una relativa apertura intelectual, pese al rigor de sus posiciones políticas. Esa apertura duró aproximadamente el mismo tiempo que la revista, hasta 1929. No fueron solo los arquitectos los que compartieron ideas con colegas del exterior; en 1923-1924, en Moscú y Leningrado, se constituyó la Sociedad de Música Contemporánea, que mantenía relaciones con la Sociedad Internacional ya existente, mientras que las antiguas colecciones de Serguéi Shchukin e Iván Morozov se reestructuraron en el nuevo Museo de Arte Occidental Moderno de Moscú, al que ahora se habían incorporado nuevas adquisiciones efectuadas desde finales de la década de 1920. En los teatros de ópera de Moscú se representaron el *Wozzeck* de Berg, *Renard* de Stravinsky y el ballet *Chout* de Prokofiev; Milhaud y Jean Wiéner dieron conciertos y el principal editor occidental de música moderna, Universal Edition, estableció un acuerdo de colaboración con la editorial estatal soviética (1925-1926). En una palabra, en la Unión Soviética existía toda una cultura moderna compartida con el mundo exterior. Sus bases eran ideas socialmente revolucionarias, que seguían vivas en muchos países del mundo, aunque en todos los demás casos las revoluciones que las inspiraron habían sido derrotadas.

*La torre de Tátlin en honor de la Tercera Internacional*

Nuestra historia se compone de tres elementos distintos: el arte más o menos declamatorio y romántico que precedió a la Primera Guerra Mundial y, en cierta manera, contribuyó al advenimiento de la revolución en Alemania y Hungría y también, pero en menor medida, en Rusia; luego, durante un periodo de tres o cuatro años como máximo, un arte sustancialmente similar al precedente, que dio expresión –en algunos casos verdaderamente memorable– a grandes entusiasmos revolucionarios; y, finalmente, un tercer movimiento artístico, que iba a tener un mayor impacto, dio el paso final y participó en la transformación social posterior, en el trabajo real de la revolución, involucrando al arte en el largo esfuerzo por producir cambios sociales, económicos y tecnológicos. Durante ese periodo coincidieron los dos conceptos recibidos de la vanguardia y los descubrimientos de los grandes pioneros de antes de la guerra se retomaron en un nuevo espíritu colectivista y adoptaron usos sin precedentes: las obras de Picasso condujeron al gran monumento de Tatlin, mientras que la idea del *collage* inspiró la del montaje en sus diferentes fases. Ciertamente es que muchos de esos pioneros se retiraron en la primera etapa: Kandinski y Schönberg, por ejemplo, al igual que muchos de los grandes parisinos, siguieron sus exploraciones individuales sin preocuparse por las implicaciones sociales. En principio, no obstante, se puede decir que el renacimiento del siglo XX prosiguió hasta finales de la década de 1920, aunque sus desarrollos más radicales no se desplegaron en un plano «puramente» artístico. Este proceso, una vez puesto en movimiento por revoluciones políticas que proporcionaron a los artistas nuevos propósitos y una nueva perspectiva para potenciar su arte, prosiguió después del fracaso de la revolución, de modo que mantuvo cierta conexión con el movimiento revolucionario, favorecida por la alineación ruso-alemana durante la década de 1920. Mientras duró, este renacimiento socio-artístico permaneció notablemente coherente desde el Rin hasta los Urales.

Aunque las personalidades que realizaron las contribuciones más memorables vivían en distintos países, la mayoría de ellas trabajaban en esa zona. En la URSS estaban Eisenstein, Lissitzky, Maiakovski, Prokofiev (tras regresar del extranjero), Pudovkin, Rodchenko y Shostakovich; en Alemania Brecht, Hans Eisler, Gropius, Grosz, Hindemith, Moholy-Nagy, Piscator y Toller; en Francia René Clair, Le Corbusier, Léger y Malraux; en el resto del mundo, Chaplin, Hašek, Silone, Traven. Casi todos eran mucho más jóvenes que los grandes individualistas que

seguían trabajando junto a ellos (o mejor dicho, como juzgaban la mayoría de los críticos, en un plano superior al suyo), y estaban dotados de un talento peculiar, que era su aptitud para trabajar con otras personas. Aunque no todos eran revolucionarios en política, y mucho menos cuadros de un partido marxista, sí eran extremadamente conscientes de la sociedad en la que vivían e incapaces de practicar su arte en el vacío.

Es más o menos inevitable que el arte revolucionario de los dos primeros tipos acompañe a cualquier revolución, independientemente de su carácter, y de hecho así ha sido en el pasado. El tercer tipo es mucho más raro. A lo largo del siglo xx se extendió a otros países, como Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y Australia. El constructivismo finalmente se estableció en París, en una forma pura, con la exposición *Cercle et carré* de 1930, y desde allí se abrió camino en Gran Bretaña; aquel mismo año, finalmente, los diseños gráficos de la Bauhaus se mostraron en el Salón de Artistas Decorativos. En aquel momento la publicación de los *Poems* de W. H. Auden anunció un estilo más acerado en la poesía, atento a las tecnologías y los fenómenos sociales en Gran Bretaña durante las décadas de 1920 y 1930, cuando comenzó a sentirse por primera vez la influencia de escritores alemanes como Brecht y Toller (como en el *Hymn to Lenin* de MacDiarmid de 1931). Luego vino el ascenso de Hitler, que llevó a Münzenberg a organizar un movimiento internacional a gran escala de «intelectuales» –categoría que incluía a los artistas– contra el fascismo y la guerra. En Francia se constituyó una asociación de «escritores y artistas revolucionarios», con muchos vínculos con el movimiento que aquí nos ocupa. Los autores ingleses de la época, reunidos en torno a la *New Writing* de John Lehmann, siguieron su ejemplo, mientras que en Estados Unidos el desarrollo del arte de izquierda –al que contribuyeron los muralistas mexicanos y el influjo de alemanes antinazis– adquirió una importancia particular hacia mediados de la década de 1930, cuando Roosevelt estableció la Works Progress Administration, una organización creada para contrarrestar los efectos de la Depresión, cuyos proyectos incluían subsidios estatales para el arte.

Sin embargo, a finales de la década de 1920 todo había cambiado. La influencia del movimiento perduró, y todavía se mantiene; pero fue perdiendo su fuerza motriz. En Alemania, con la crisis económica de 1929, que llevó al cierre de muchas empresas y proyectos conflictivos, y la ola de sentimiento nacionalista que la acompañó, se produjo ya antes de la victoria de Hitler una reacción inesperada contra la vanguardia artística

y política; y lo que es peor, en la Unión Soviética se produjo un cambio análogo: la proliferación de diferentes tendencias artísticas «proletarias» (sin nada que ver con la Proletkult original) provocó una campaña estéril, no solo contra los antiguos escritores anticomunistas, sino también contra el movimiento moderno en general y, en particular, contra la obra de Maiakovski y el *LEF*. También allí el momento crucial llegó en 1929, cuando comenzó a parecer que las autoridades toleraban y tal vez avalaban tácitamente aquella campaña. Lunacharski renunció a su puesto y la idea de actividad «antisoviética» en el campo artístico era en la práctica equivalente a una acusación de alta traición. Dos años después el Partido intervino, en primer lugar para ayudar a los escritores más antiguos, y en 1932 todo el sistema artístico se reorganizó a partir de nuevas instituciones. Al principio, dado que todo el proceso fue supervisado por Gorki, parecía volverse a una atmósfera más tolerante; pero al cabo de dos años se hizo evidente que la nueva fórmula del «realismo socialista», a primera vista perfectamente razonable, se iba a utilizar para imponer un método artístico uniforme, en contraste con la línea seguida anteriormente por el Partido. El nuevo planteamiento, aunque preocupado hasta cierto punto por el contenido correcto, exigía optimismo y adhesión a los modelos artísticos del siglo XIX: los estilos de Balzac, Turgueniev, Chaikovski, Repin y Stanislavski se volvieron a poner a la orden del día.

Así fue como se desgarró el corazón de la revolución artística y durante los siguientes veinticinco años se exigió a los comunistas ortodoxos considerar sus innovaciones como síntomas de decadencia burguesa o, en el mejor de los casos, demostraciones anarcoides de extremismo infantil. Aunque no se aplicaron los mismos criterios en otros campos —en la ciencia, por ejemplo, o en el desarrollo tecnológico que se dio durante aquellos años—, en las artes los críticos e historiadores bienpensantes se vieron obligados no solo a censurar las innovaciones de la década prerrevolucionaria, sino a descartar las grandes innovaciones socio-artísticas de la época de Lunacharski como efectos de un compromiso temporal con ciertos modelos capitalistas durante los años de la NEP. Puede que esto correspondiera a las preferencias reales del pueblo ruso, que antes de 1917 sabía muy poco del movimiento moderno; indudablemente fue una adaptación al gusto de sus líderes. El nuevo planteamiento «positivo» —la perspectiva de un optimismo compulsivo— no podía sino situar las opciones y acciones de esos individuos, e incluso sus expresiones, bajo una luz entusiasta. Sería fácil reducir toda la historia trágica del movimiento moderno en Rusia a una consecuencia del «culto a la personalidad» de

Stalin. Desgraciadamente, había algo más que eso. No todas las intervenciones de Stalin en asuntos artísticos fueron perjudiciales –piénsese en la protección que al parecer concedió a Boris Pasternak– ni fue la necesidad histórica lo que hizo de Lunacharski un hombre de cultura, o que Lenin se abstuviera de imponer sus propios gustos, que eran relativamente conservadores. El riesgo de abuso siempre estuvo presente.

El hecho es que en una dictadura, ya sea la de un autócrata o la de una clase, los artistas que eligen someterse a la disciplina vigente deben afrontar tarde o temprano las consecuencias. Es algo inevitable, aun cuando sus aspiraciones coincidan con las del dictador y en general encuentran apoyo productivo, estímulo y satisfacción en ellas. El problema está en cómo resistir las presiones contrarias cuando llegan. Incluso en Alemania, donde el movimiento moderno estaba arraigado en un grado sin precedentes en la vida popular, construyendo casas, diseñando objetos de uso cotidiano, atrayendo al público a sus teatros y galerías, empleando el dialecto y los medios de comunicación más familiares, todo eso se vio completamente barrido en la década de 1930. Demasiados de estos artistas habían perdido para entonces su impulso inicial: Grosz, Dix, Piscator y Toller, por ejemplo, habían dejado atrás lo que consideramos hoy su momento álgido, y Hindemith, para bien o para mal, ya no formaba parte de la vanguardia. Pero si ese movimiento carecía de vitalidad para defenderse, mucho más indefenso se hallaba en Rusia, donde la inspiración había venido en gran parte de París y Munich y el apoyo oficial era cada vez menos fiable. El suicidio de Maiakovski y el cierre temporal del teatro de Meyerhold, ambos en 1930; el evidente estancamiento de Tatlin; el creciente convencionalismo de los artistas gráficos como Lissitzky y Rodchenko, y el tono «lírico-heroico» de la obra de Prokofiev después de su regreso a la URSS en 1933, eran todos ellos síntomas de un retroceso que explica por qué el nuevo curso, primero bajo la RAPP (la Asociación Rusa de Escritores Proletarios, fundada en 1928), y luego del propio Partido Comunista, con su doctrina del realismo socialista, fue aceptado sin resistencia. Podemos preguntarnos si una comunidad artística dotada de mayor fuerza, confianza en sí misma y tenacidad podría haber respondido de otro modo, pero ciertamente no habría sido fácil.

La superestructura revolucionaria colapsó y su caída coincidió trágicamente con dos eventos políticos: el asesinato de Serguéi Kirov, jefe del partido en Leningrado, y la toma del poder por Hitler, dos

factores que conectan la campaña contra el nuevo arte con la Gran Purga, por un lado, y con el antisemitismo nazi, por otro. En la URSS, como en Alemania, se afianzó una irracionalidad terrible y asesina, y el movimiento moderno «negativo», «extranjero» y «degenerado» se convirtió en uno de sus blancos preferidos. Si esta doble coincidencia fue necesaria es una pregunta demasiado amplia y difícil para tratar de responderla aquí; pero no hay duda de que de no haber sido así, el destino del arte revolucionario no hubiera sido tan inexorable. Dicho esto, descubrió sin embargo una capacidad de supervivencia que pocos podrían haber esperado en aquel momento. Actualmente, el arte radical de la década de 1920 ha reunido la fuerza de la que tantos de sus creadores carecían; podemos recuperarlo del polvo de revistas viejas y la oscuridad de los archivos y permitir que nuestra imaginación quede deslumbrada por todo ello de nuevo. Por supuesto, la historia no se repite, y las apariencias inmediatas pueden sugerir la fugacidad de cosas como la torre de Tatlin. Pero bajo tierra hay cimientos sorprendentemente sólidos, esperando a que se los vuelva a utilizar.

# Aula virtual

Porque el **saber** es una **arma**  
de **construcción masiva**,  
porque para **transformar** el mundo  
necesitamos interpretarlo



El Aula Virtual de Nociones Comunes es el espacio online de producción y autoformación de la Fundación de los Comunes.

Organizamos cursos online sobre distintos temas:

Pensamiento crítico, feminismos, metrópolis, desigualdades urbanas, economía política, postcolonialidad, psicologías críticas, movimientos sociales...

Metodología

Videos + lecturas + foros + tutorización + trabajos

Desde cualquier lugar y en cualquier horario

Estamos en:

**aula.fundaciondeloscomunes.net**  
**aulavirtual@fundaciondeloscomunes.net**

Síguenos en:



@AulaNociones



Aula Virtual



AulaNociones



**fundación de  
los comunes**