

# NEW LEFT REVIEW 155

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2025

## ARTÍCULOS

MARTÍN MOSQUERA	El significado de Milei	7
DYLAN RILEY & ROBERT BRENNER	Respuesta a los críticos	29
OWEN HATHERLEY	Arquitectura del futuro	81
NAN DA	La crítica en la era de la IA	111

## CRÍTICA

NICHOLAS MULDER	Interludios de abundancia	139
GABRIELE PEDULLÀ	Los materiales de Timpanaro	153

---

[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)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



OWEN HATHERLEY

## ¿ARQUITECTURA DEL FUTURO?

*Reflexiones sobre el movimiento moderno socialista*

**L**OS CAMBIOS RADICALES en el gusto y la valoración histórica son habituales en la arquitectura. Casi todos los estilos y épocas han sido denostados en algún momento: los arquitectos del Renacimiento italiano detestaban las catedrales medievales de Francia y el norte de Italia; los neogóticos ingleses, a su vez, detestaban el Renacimiento y aborrecían el neoclasicismo británico e irlandés del siglo XVIII; los partidarios del movimiento moderno admiraban a los georgianos, pero despreciaban la mezcla ecléctica de finales del siglo XIX; su odio fue correspondido con creces por el *totum revolutum* histórico del posmodernismo de la década de 1980, que a su vez pasó a estar terriblemente pasado de moda en el siglo XXI. Sin embargo, podría decirse que ninguna arquitectura ha sufrido un cambio de estatus tan espectacular como la de la Unión Soviética y los países socialistas. El veredicto de Charles Jencks a mediados de la década de 1980 sobre las ciudades modernas de la URSS y Europa del Este —una serie de «campos de concentración verticales»— fue insultante (en una región que ha visto muchos campos de concentración reales), pero no era en absoluto atípico en su espíritu<sup>1</sup>. A principios de la década de 1990, era habitual decir que el «socialismo realmente existente» había dejado como legado un paisaje marcado por pomposos edificios públicos, infraestructuras de hormigón en ruinas y vastas urbanizaciones prefabricadas y sin alma.

---

<sup>1</sup> Citado en Łukasz Galusek y Michał Wiśniewski, *Socmodernism: Architecture in Central Europe during the Cold War*, Cracovia, 2024, p. 432.

Sin embargo, hoy en día estos edificios se encuentran entre los monumentos de la arquitectura moderna más comentados, reproducidos y visitados. Se han llevado a cabo numerosos proyectos de rehabilitación: en Polonia, la República Checa y Eslovaquia se han renovado de forma atractiva viviendas sociales con fondos de la UE y se han reparado y reabierto con gran fanfarria edificios culturales y gubernamentales, desde el audaz antiguo Ministerio de Carreteras de Tiflis hasta la Galería Nacional Eslovaca de Bratislava, de estilo brutalista clásico. A veces esto propicia paradojas históricas, como cuando los antiguos símbolos se convierten en telones de fondo para otro tipo de funciones. La renovación del Pressecafé en la Alexanderplatz de Berlín supuso el meticoloso descubrimiento y restauración de un brillante mural socialista. Diversos edificios se han transformado en atracciones turísticas, como el Museo de Arte Contemporáneo Garage de Moscú, el Centro de Cultura Contemporánea Tselinny, un antiguo cine convertido en espacio artístico en Almaty, Kazajistán, y el Puerto Fluvial de Kiev, un complejo lleno de mosaicos ricamente propagandísticos, que se había convertido en un popular bar y galería de juegos *hipster* antes de la invasión rusa en 2022, aparentemente inmune a la campaña estatal contra la iconografía soviética, que siguió al levantamiento del Maidan de 2013-2014. Los anfitriones de Airbnb se han sumado al resurgimiento, promocionando decenas de pisos comercializados como «*socialist chic*». Series de televisión como *Chernobyl* (2019) de HBO fetichizan las superficies del sistema que condenan, deleitándose en las alfombras marrones, las paredes de mármol, las lámparas de plástico naranja y, por supuesto, las estructuras prefabricadas de hormigón.

No obstante, muchos edificios, especialmente de viviendas, y sobre todo en la antigua URSS, siguen languideciendo en estado ruinoso y decadente. La moda de esta arquitectura es mucho más evidente en los medios de comunicación, incluidas las redes sociales, y en el mundo editorial, donde ha habido una avalancha de libros sobre el tema. En este caso, la atención no se centra en el neoclasicismo obligatorio de la era estalinista, a veces exuberante, a veces pesado, sino en la arquitectura moderna, del «discurso secreto» de 1956 a la caída de la Unión Soviética. Uno de los libros recientes intenta acuñar una nueva palabra compuesta: «*socmodernidad*», una variante de «*socrealismo*», el acrónimo de realismo socialista, el neoclasicismo distorsionado que fue la única estética permitida desde aproximadamente 1932 en la URSS, y desde 1948 en otros lugares, hasta que Jruschov condenó la opulencia estalinista en 1954.

Cabe destacar que el auge de la arquitectura «socmoderna», hasta alcanzar prominencia retrocultural, se ha producido en gran medida a través de la fotografía más que de la historia escrita. La mayoría de los nuevos títulos son libros de fotografía, muchos de los cuales comenzaron como cuentas de Instagram. Tres editoriales se especializan casi exclusivamente en este tipo de libros: Zupagrafika, una editorial anglo-polaca, que produce guías en papel satinado sobre viviendas sociales en las antiguas repúblicas soviéticas; BACU, una editorial rumana responsable de álbumes de fotos de gran formato, impresionantemente completos, pero dotadas de poco texto, sobre casi todos los países de la región (*Socialist Modernism in Romania and Moldova*, *Socialist Modernism in Ukraine*, *Socialist Modernism in East Germany*, etcétera); y FUEL, una editorial con sede en Londres, que se dio a conocer en el género con *Soviet Bus Stops*, de Christopher Herwig, una antología fotográfica en dos volúmenes de marquesinas de autobús modernas, en su mayoría rurales, algunas oblicuas, otras futuristas, a la que siguió un documental. Uno de los títulos más recientes de FUEL es *Ukrainian Modernism*, de Dmytro Soloviov, un estudio de edificios públicos construidos en su mayoría después de 1956, algunos de los cuales han sido dañados o destruidos desde 2022<sup>2</sup>.

El hecho de que la fotografía haya precedido a la historia ha hecho que los fotógrafos a menudo la hayan interpretado mal, si es que han hecho alusión a ella. Los libros ilustrados no suelen contextualizar ni historicizar los monumentos que presentan de forma suntuosa. La historia es especialmente incompleta en el éxito de ventas de Frédéric Chaubin, *CCCP: Cosmic Communist Constructions Photographed* (2017), y en *Spomenik*, de Jan Kempenaers (2010), se omite por completo, creando una serie de sinopsis desconcertantes a partir de monumentos partisanos no identificados de la República Federativa Socialista de Yugoslavia. Varias historias arquitectónicas recientes han intentado introducir un análisis y un contexto muy necesarios en esta proliferación de imágenes, una tarea para la que adoptan diversos enfoques. La editorial que más ha hecho por historizar estos modernos colosos de hormigón es DOM, una empresa alemana dirigida por los arquitectos Philipp y Natascha Meuser, cuya producción abarca el diseño de viviendas a gran escala, edificios públicos y regiones específicas (el Báltico, el Cáucaso y, especialmente, Ucrania), así como biografías de arquitectos destacados. Pero la agenda la marcó el Centro de Arquitectura de Viena con su *Soviet Modernism 1955-1991*

---

<sup>2</sup> Presenté el libro de Soloviov y fui coautor de *Soviet Metro Stations*, de Herwig, una secuela bastante menos exitosa de *Soviet Bus Stops*.

(2012), que contaba la historia del movimiento moderno posestalinista a través de las repúblicas no rusas, argumentando que la arquitectura de esta época era mucho más «soviética» que «rusa». El libro también contribuyó en gran medida a contestar la idea trillada de que estos edificios eran monolitos «totalitarios»<sup>3</sup>. Por el contrario, *Soviet Modernism 1955-1991* mostró que eran creaciones muy complejas, cuyos arquitectos tenían a menudo una gran libertad dentro del sistema, sin duda en comparación con los artistas, cineastas y escritores. Y, en lugar de ser dictada desde arriba, la política arquitectónica era producto con frecuencia de las administraciones locales radicadas en las capitales de las repúblicas soviéticas, siendo los gustos de Moscú (aparentemente autoritarios y conservadores) especialmente irrelevantes en el Báltico y el Cáucaso.

A continuación, presento una valoración de los recientes intentos por fundamentar e interpretar esta arquitectura fotogénica, que abarca desde monografías sobre la ciudad «moderna socialista» de Tashkent, en Uzbekistán, hasta estudios comparativos de edificios concretos –teatros de ópera en dos repúblicas no rusas, Bielorrusia y Lituania– y libros sobre artes aplicadas y estudios ilustrados en profundidad sobre las viviendas sociales de Ucrania. Al considerar conjuntamente estas diversas obras históricas, debería ser posible establecer qué es exactamente lo que hace que esta arquitectura resulte tan atractiva para el siglo XXI, pero también, lo cual es más importante, aclarar qué era ante todo –cómo se construyó, quién la construyó y para quién se construyó– para de este modo abordar una cuestión, que rara vez, o nunca, han planteado directamente los historiadores de la arquitectura de la época: en qué medida, si es que lo fue, bajo la estética ahora fetichizada, era significativamente el producto de un sistema social radicalmente diferente al capitalismo liberal.

### *Totalizaciones erróneas*

A pesar de la abundancia de libros nuevos, los estudios sinópticos pueden ser difíciles de encontrar. Gran parte del trabajo existente se centra únicamente en la URSS, en países o regiones concretas, o en arquitectos específicos<sup>4</sup>. *Socmodernism*, libro firmado por los investigadores polacos

---

<sup>3</sup> Katharina Ritter, Ekaterina Shapiro-Obermair, Dietmar Steiner y Alexandra Wachter, *Soviet Modernism 1955-1991: Unknown History*, Zürich, 2012, pp. 12-15.

<sup>4</sup> Se han realizado algunos trabajos interesantes sobre este último tema, entre ellos monografías sobre el polaco Oskar Hansen y el colectivo SIAL activo en Checoslovaquia: Aleksandra Kędziorek y Łukasz Ronduda, *Oskar Hansen: Opening*

Łukasz Galusek y Michał Wiśniewski, se presenta como el primer análisis exhaustivo en un solo volumen sobre la arquitectura construida en los países comunistas de Europa entre 1956 y 1991. Surgido de una exposición celebrada en 2024-2025 en el Centro Cultural Internacional de Cracovia, su mayor valor reside en su intento de contar la totalidad de la historia del «movimiento moderno socialista». Esa historia comenzó en un libro mejor, publicado en la década antimoderna de 1990: *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era* (1992), de Anders Åman, que mostraba cómo, durante los intensos siete u ocho años que siguieron a 1948, el neoclasicismo se convirtió en la arquitectura oficial de los países del Pacto de Varsovia, impuesta agresivamente por Moscú (Yugoslavia se libró de ello gracias a la ruptura entre Tito y Stalin acaecida ese mismo año). Esto causó problemas, porque la mayoría de los arquitectos de Europa Central y Oriental pretendían continuar como antes de la guerra. La mayoría de los diseñadores en activo, especialmente los menores de 40 años, eran partidarios del movimiento moderno, comprometidos con la estética de la Bauhaus y las ideas de planificación del Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, en el que destacaban los arquitectos checoslovacos, húngaros y polacos. Pero desde la década de 1930, la URSS había desarrollado un estilo neoclásico grandilocuente, animado por el arte propagandístico aplicado. En los tres años posteriores a la guerra, antes de que se hiciera obligatorio, se llevaron a cabo algunas construcciones, la mayoría de ellas claramente alineadas con el programa socialista, como la Casa Colectiva neoconstructivista de Litvinov, en Checoslovaquia, la elegante sede del sindicato MÉMOSZ, con su fachada acristalada, en el centro de Budapest, y los bloques de viviendas sencillos, de baja altura y amplios balcones que constituían la primera parte de la Stalinallee de Berlín Oriental. Pero a partir de 1948, los arquitectos modernos de la región –muchos de los cuales tenían estrechos vínculos con los partidos comunistas o socialistas locales– se vieron sometidos a una enorme presión para adoptar el neoclasicismo y a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 se construyeron gran cantidad de edificios de estilo neoclásico, sobre todo en la reconstrucción de los centros de Varsovia, Berlín y Sofía, y en los casos de la construcción de nuevas ciudades industriales como Eisenhüttenstadt (Stalinstadt), Dunaújváros (Sztálinváros), Nowa Huta, Ostrava-Poruba y Dimitrovgrad.

*Socmodernism* retoma el hilo donde lo dejó Aman, en 1954, cuando Jruschov condenó la arquitectura de Stalin (más por su enorme coste que por su mal gusto) y los arquitectos aliviados, desde Praga hasta Bucarest, volvieron al futuro y el movimiento moderno volvió a ser la norma hasta la disolución de la Unión Soviética. Como historia de la arquitectura, *Socmodernism* es una sinopsis viva y bien documentada; más allá de ello, sin embargo, está muy limitada por su conformismo político. Los problemas comienzan con el alcance geográfico del libro, la zona semificticia de «Europa Central», aquí presentada con una incoherencia geopolítica particularmente aguda. Se da prominencia a lo que más tarde serían los países del grupo de Visegrado, en los que la rúbrica «Europa Central» no es totalmente fantástica: Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Alemania Oriental. Pero estos se agrupan con dos países que se encuentran más claramente en Europa «oriental» –Bulgaria y Rumanía, ambos tratados de forma muy superficial–, Yugoslavia, cuya historia arquitectónica, al igual que su historia en general, es anómala, ya que solo estuvo brevemente bajo la tutela soviética y nunca bajo el control soviético, así como los tres Estados bálticos que fueron anexionados a la URSS en 1945, y, para colmo, Ucrania<sup>5</sup>. En consecuencia, el ámbito de estudio es esencialmente lo que antes se habría considerado «Europa del Este», menos Rusia y Bielorrusia, por razones que tienen más que ver con la geopolítica del siglo XXI que con diferencias sustanciales en la arquitectura moderna de esos países. Hoy en día, «Europa Central» es como se denomina un país si considera que «Europa del Este» es un insulto, por lo que Tallin, en Estonia, se considera «Europa Central», mientras que San Petersburgo, una ciudad claramente occidental a pocas horas en coche, no.

Por desgracia, esa incoherencia con tintes políticos impregna *Socmodernism*, una obra bienintencionada y con atractivas ilustraciones, pero que supone una oportunidad perdida. Al igual que los autores de la pionera *Soviet Modernism*, Galusek y Wiśniewski intentan presentar una alternativa a los relatos de la década de 1990, que describían todo lo construido en un país comunista como intrínsecamente totalitario y mal concebido. Por un lado, sostienen que, especialmente en la era posestalinista, los proyectos de construcción en el bloque del Este no

---

<sup>5</sup> Los estudios más impresionantes y reflexivos se han dedicado al caso especial de Yugoslavia, especialmente Maroje Mrduljaš y Vladimir Kulić (eds.), *Unfinished Modernizations: Between Utopia and Pragmatism*, Zagreb, 2012, y Martino Stierli y Vladimir Kulić (eds.), *Towards a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980*, Nueva York, 2018.

eran en general ni gratuitos ni absurdos: «al igual que sabemos que el comunismo era un sistema perverso [...] también sabemos que los problemas que pretendía resolver existían. Muchos de ellos siguen sin resolverse». Sin embargo, tras este reconocimiento de la política, proceden a desvincular los edificios de ella, centrándose en cómo los arquitectos fueron capaces de «mantener la originalidad y la autonomía artística» no gracias al sistema, sino a pesar de él<sup>6</sup>. Con estas advertencias y denegaciones –desvinculando la arquitectura de las circunstancias de su producción–, los autores pueden limitarse a celebrar sus méritos estéticos. Sin embargo, si se puede aprender poco de contextualizar estos edificios en su contexto político, ¿por qué molestarse en hacerlo? ¿Por qué no simplemente hojear otro libro de fotos o examinar una de las cientos, tal vez miles, de cuentas de Instagram sobre el movimiento moderno socialista?

*Socmodernism* ignora por completo los recientes trabajos, dotados de una gran complejidad, de Alexei Yurchak, Katja Hoyer, Agata Pyzik o Lea Ypi, que exploran las ambigüedades del socialismo de Estado, y prefiere las condenas morales de Timothy Garton Ash, Tony Judt y la propagandista Anne Applebaum. Galusek y Wiśniewski también pasan por alto los análisis revisionistas de la arquitectura socialista, como la defensa de Michał Murawski del neoclasicismo estalinista en Polonia, *The Palace Complex* (2019), o *Architecture in Global Socialism*, de Łukasz Stanek (2020), que refuta la idea de la insularidad y el provincianismo del Pacto de Varsovia, destacando el enorme papel desempeñado por los arquitectos de los países del Bloque en la urbanización de gran parte de Asia y África.

Una excepción al provincianismo de *Socmodernism* es la invocación por parte de los autores del concepto de György Péteri de una «cortina de nailon» –compleja, artificial, parcialmente permeable– en contraposición a una cortina de hierro rígida e infranqueable. Destacan los lugares donde se produjeron cruces: los arquitectos de Letonia, Lituania y Estonia viajaban con regularidad a Finlandia (al igual que, por supuesto, los arquitectos de Rusia, aunque esto no se menciona); los yugoslavos visitaban con frecuencia Italia; muchos húngaros estudiaban en Dinamarca; Jruschov importó sistemas de construcción franceses a la URSS. También hubo exposiciones internacionales en Bruselas, Montreal y Osaka, donde los centroeuropeos pudieron aprender sobre

---

<sup>6</sup> L. Galusek y M. Wiśniewski, *Socmodernism: Architecture in Central Europe during the Cold War*, cit., pp. 10, 11.

los movimientos modernos occidentales y mostrar al ojo capitalista lo que habían aprendido: los pabellones de Checoslovaquia, que exhibían cristalería surrealista de bella factura, fueron especialmente elogiados.

Sin embargo, el riesgo de este énfasis en la polinización cruzada es sugerir que la arquitectura moderna solo podía aprenderse de Europa occidental y América del Norte. De hecho, Galusek y Wiśniewski citan la «cortina de nailon» en gran parte para argumentar cómodamente que la arquitectura moderna socialista formaba parte de la «corriente dominante» occidental y, por lo tanto, era buena en sí misma. Se pasa por alto el hecho de que México, Japón y Brasil fueron fuentes importantes para el movimiento moderno soviético, al igual que la observación de Stanek de que muchos arquitectos del Bloque del Este entraron en contacto con la arquitectura estadounidense, británica y francesa destinada a la exportación mientras trabajaban en Trípoli, Bagdad, Lagos o Accra; por no mencionar el hecho de que, antes de la guerra, Praga, Brno, Budapest, Varsovia, Zagreb, Katowice y Kaunas, y antes de 1933-1934, Berlín, Járkov y Moscú, eran en sí mismas importantes centros del movimiento moderno, que sin duda sirvieron de fuente de inspiración para los arquitectos de esas ciudades.

Galusek y Wiśniewski son conscientes de las paradojas que afectan a los arquitectos que trabajan dentro del sistema y de la delicada cuestión de si pueden describirse como «disidentes». *Socmodernism* comienza con un estudio del arquitecto checo adscrito al movimiento moderno Karel Prager, cuya obra abarca el brutalismo, la alta tecnología y una especie de arquitectura *pop-art* artificial. Prager apoyó la Primavera de Praga y denunció públicamente su represión, por lo que durante los años siguientes no se le permitió atribuirse el mérito de sus edificios, que incluían, sin embargo, importantes encargos por los que la mayoría de los arquitectos matarían, como la Nueva Escena, un glorioso objeto surrealista de ladrillos de vidrio en el casco antiguo de Praga, y la Asamblea Federal de Checoslovaquia (ahora parte del Museo Nacional), un enorme y odiado pero espectacular complejo brutalista sobre pilotes, que se asemeja a los proyectos oníricos de El Lissitzky. El arquitecto eslovaco Stefan Svetko fue castigado de manera similar por su apoyo al «socialismo con rostro humano», al prohibírsele que se atribuyera el mérito del increíble edificio de la Radio Eslovaca, una pirámide de acero invertida en el centro de Bratislava, suspendida audazmente sobre la calle. La represión a la que se enfrentaron estos arquitectos fue real: fueron humillados

públicamente, acosados y espiados, se les impidió viajar libremente y, sin embargo, fueron capaces de crear obras sin concesiones a una escala gigantesca. Los autores también son conscientes de que centrarse en las «estrellas» es distorsionador: la profesión de arquitecto, como explica un útil apéndice de Helena Huber-Doudová, se organizaba principalmente en grandes colectivos burocráticos, que adoptaban procesos de trabajo tayloristas y practicaban el anonimato, localizados en institutos estatales como el Stavoprojekt checo o el Miastoprojekt polaco. Galusek y Wiśniewski también dedican unas pocas frases a la inusual preponderancia de las mujeres en estos institutos, un hecho que a menudo observan los historiadores del tema, pero que rara vez se considera digno de una explicación más detallada.

El capítulo sobre los monumentos conmemorativos de la guerra y el Holocausto ejemplifica los defectos de *Socmodernism* como estudio sinóptico riguroso. Pasando rápidamente por alto ejemplos notables – la arquitectura orgánica del Parque de la Memoria de Avram Miletsky en Kiev o la feroz escultura abstracta de Wiktor Tolkin en el campo de exterminio nazi de Majdanek, Polonia–, describe con cierto detalle los monumentos conmemorativos de la guerra de la antigua Yugoslavia, ampliamente fotografiados. Los autores critican acertadamente la idea de que estos notables edificios, a menudo situados en zonas rurales, fueron ordenados directamente por el régimen, una noción popular («los monumentos de Tito») desacreditada por estudiosos como Vladimir Kulić y Dubravka Sekulić. Sin embargo, el argumento de Kulić y Sekulić no era que esos monumentos fueran no socialistas o apolíticos –la «expresión de una necesidad social popular» más que «el resultado de la política», como afirman los autores de *Socmodernism*–, sino que fueron concebidos en pueblos, ciudades y pequeñas localidades en vez de estar pensados desde las capitales republicanas del Estado; es decir, que eran una expresión del socialismo autogestionario yugoslavo<sup>7</sup>. Pero tal distorsión es quizá de esperar de unos estudiosos, que describen con ligereza los regímenes de Jruschov y Brézhnev, cuyo uso de la violencia fue diletante y restringido en comparación con las hecatombes asiáticas o latinoamericanas dejadas por Kennedy, Johnson y Nixon, como «malvados», y que aclaman a Thatcher y Reagan como «valientes» por su

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 372. Para la crítica de Sekulić, véase su texto «The Partisan Monuments of Socialist Yugoslavia», *Tribune*, 10 de mayo de 2019, y para la de Kulić, véase la crítica implícita en sus contribuciones en M. Mrduljaš y V. Kulić (eds.), *Unfinished Modernizations: Between Utopia and Pragmatism*, cit..

retórica del «imperio del mal». Paradójicamente, dado que su tema es una época de autocensura endémica, *Socmodernism*, financiado con fondos públicos por un museo estatal, se lee como si los autores estuvieran aterrorizados ante la posibilidad de que los burócratas nacionalistas que los vigilan pudieran inclinarse a cerrar cualquier institución que publique textos procomunistas.

### *Arquitecturas nacionales*

En los círculos liberales de Europa del Este es habitual describir los actuales regímenes nacionalistas de Hungría, Eslovaquia y, hasta hace poco, Polonia, como neocomunistas en cierto modo, aunque en realidad no es raro que los políticos de todos los colores de la región tengan antecedentes en el Partido Comunista local. Sería más útil considerar el surgimiento de tipos particulares de nacionalismo y de expresión nacional a partir de la cultura de los países socialistas. La crítica de la Guerra Fría a la Unión Soviética como «prisión» de naciones ha sido refutada desde hace tiempo por los trabajos de Terry Martin, Kate Brown, Yuri Slezkine, Ronald Grigor Suny y otros investigadores e investigadoras, y gran parte de la mejor historia arquitectónica de la región aplica sus ideas de manera sugerente al entorno construido. La política soviética sobre el nacionalismo y la cultura nacional osciló entre dos extremos. En la década de 1920 y principios de la de 1930, las políticas explícitamente desrusificadoras de la *Korenizatsiya* («indigenización») intentaron relegar y sustituir la cultura y la lengua rusas en las repúblicas no rusas, lo cual fue sustituido por el retorno parcial al nacionalismo «gran ruso» durante los años del estalinismo, que nunca se abandonó por completo: el ruso siguió siendo la lengua franca y la lengua del gobierno y la alta cultura hasta la década de 1990, aunque bajo Jruschov, y especialmente Brézhnev, las elites y los partidos comunistas de las repúblicas no rusas fueron en gran medida dejados en paz siempre que no causaran problemas. La influencia soviética en la arquitectura de los países del Pacto de Varsovia rara vez fue directa después de 1956; en cambio, solía canalizarse a través de centros culturales soviéticos locales o proyectos especiales que enfatizaban la «hermandad», como el intercambio de diseñadores para una estación del metro de Moscú y otra del metro de Praga.

*Socmodernism* esboza la aparición gradual del diseño explícitamente nacionalista a través de casos de estudio del movimiento posmoderno en Polonia, Ucrania y Hungría –una tendencia trivial, aunque a veces

superficialmente atractiva, que solía consistir en añadir detalles inspirados en el siglo XIX a viviendas prefabricadas y densas— y en una sección dedicada a la obra del talentoso «arquitecto orgánico» de derechas Imre Makovecz, que diseñó algunas extravagantes casas privadas en los últimos años de la Hungría comunista. Galusek y Wiśniewski se detienen en varios puntos para criticar las narrativas victimistas nacionales desplegadas por los populistas de derecha; también aluden a los estereotipos a los que está sometida la región. Después de 1989, argumentan:

El mecanismo de colonización, vigente al menos desde la Ilustración, volvió a ponerse en marcha. Europa del Este sigue identificándose en ocasiones con conceptos como el chovinismo nacional y la xenofobia, cuyas manifestaciones visuales son los productos disfuncionales de la industria automovilística local y las «exóticas» urbanizaciones en decadencia<sup>8</sup>.

La Europa occidental de Le Pen, Meloni y Farage ciertamente no tiene motivos para considerarse más ilustrada que la Europa oriental de Orbán, Nawrocki y Fico. No obstante, la cuestión de si existen continuidades reales entre una arquitectura explícitamente «nacional» antes y después de 1989 no es objeto de investigación. El sectarismo, asumido, por ejemplo, en la conceptualización de Milan Kundera de Europa Central como un «Occidente secuestrado», robado por los orcos del Este, es tratado inadecuadamente, al mismo tiempo que se critica el «colonialismo» occidental. Aparte de una cálida descripción de la arquitectura musulmana bosnia, hay poco aquí con lo que los partidarios de los diversos nacionalismos centroeuropeos puedan mostrarse en desacuerdo, en particular la degradación implícita de las contribuciones de los países ortodoxos o musulmanes a la cultura europea (o incluso socialista) en favor de un «centro» católico y luterano.

A juzgar por las investigaciones que se han traducido al inglés, la «cuestión nacional» —la posición de las naciones no rusas y no dominantes tanto en la URSS como en el Pacto de Varsovia— ha sido investigada con mayor sofisticación por los estudiosos de la antigua URSS que por los de los países de Visegrado. Gran parte de este trabajo se aleja por completo de Europa. Entre las contribuciones más fascinantes a *Soviet Modernism 1955-1991* se encuentran las de Boris Chukhovich, un estudioso del movimiento moderno en su Asia Central natal, que ha prestado especial atención al desarrollo de la ciudad más grande de la región, Tashkent, la

---

<sup>8</sup> L. Galusek y M. Wiśniewski, *Socmodernism: Architecture in Central Europe during the Cold War*, cit., p. 511.

capital de Uzbekistán, la parte más urbanizada de las tierras de habla turca y farsi conquistadas violentamente por el imperialismo ruso a mediados del siglo XIX. En la era de Stalin, Uzbekistán fue tratado, a pesar de toda la retórica anticolonial, como una gigantesca plantación de cultivos comerciales como el algodón, pero después de 1956, gran parte de Asia Central logró establecer sus propias industrias e institutos de investigación, y desempeñó un papel importante en el programa espacial soviético. Tashkent fue reconstruida tras un terremoto en 1966 y, prácticamente sin sufrir ninguna interferencia por parte de Moscú, se convirtió en una de las ciudades soviéticas más puramente modernas, diseñada específicamente para impresionar e inspirar a los revolucionarios del Tercer Mundo que la visitaban desde Islamabad, Accra, Hanoi o Yakarta como modelo de modernización socialista asiática. La Tashkent soviética, que en su día fue la ciudad más visitada de la región, era, en palabras de un folleto turístico, «un faro del socialismo en Oriente, una defensora de la fraternidad y la amistad», un destino instructivo para una ciudad que había estado segregada racialmente en la era zarista y que Lenin temía que se convirtiera en un «Ulster», si se la dejaba a su suerte<sup>9</sup>.

La arquitectura de Tashkent, opulenta y decorativa, a la vez que gigantesca y futurista, era un secreto a voces entre los entusiastas del movimiento moderno soviético, pero era muy difícil visitarla durante el mandato del antiguo secretario del Partido Comunista local y dictador asesorado por Tony Blair, Islam Karimov. Los que la visitaron no quedaron precisamente animados por la experiencia: era bien sabido que la policía detenía a los turistas que fotografiaban las extravagantes estaciones de metro de la ciudad, construidas en las décadas de 1970 y 1980, que se asemejan a las de Moscú, San Petersburgo y Kiev en su grandiosidad crepuscular, y que estaban oficialmente clasificadas como instalaciones militares (sirviendo también como refugios antiaéreos, al igual que los sistemas de metro soviéticos de Kiev, Járkov y Dnipro durante la guerra en Ucrania). Desde la muerte de Karimov en 2016, el nuevo régimen de Tashkent, aunque no es más democrático, ha vuelto a la política soviética de promocionar la arquitectura del país como atracción turística. Las dos nuevas monografías sobre el movimiento moderno socialista de Tashkent son, como corresponde, enormes: *Tashkent: A Modernist Capital*, de Béatrice Grenier y Karel Balas, un voluminoso libro repleto de imágenes, y *Tashkent Modernism XX/XXI*, un volumen más académico

---

<sup>9</sup> Béatrice Grenier (texto) y Karel Balas (fotos), *Tashkent: A Modernist Capital*, Nueva York, 2024, p. 13.

coeditado por Chukhovich, igualmente voluminoso, de más de 800 páginas. Ambos libros destacan que fueron «promovidos y encargados por la Fundación para el Desarrollo del Arte y la Cultura, dependiente del consejo de ministros de la República de Uzbekistán», información que en el caso del segundo aparece en la portada.

Los ensayos de Chukhovich en estos libros son estudios matizados y críticos sobre cómo se construyó la imagen de la ciudad socialista asiática como realidad construida y como proyecto de relaciones públicas. Gran parte de su investigación ha tratado de descubrir por qué su arquitectura moderna dio un giro tan pintoresco y orientalista. Tashkent abunda en cúpulas azules caracterizadas por un estilo que intenta fusionar las cúpulas de Tamerlán con las de Oscar Niemeyer, repleta de bazares y mercados alojados bajo amplias estructuras de hormigón, construidos en la década de 1970, y de Palacios de la Amistad ornamentados con una fusión cósmico-islámica<sup>10</sup>. En *Tashkent Modernism xx/xxi*, Chukhovich escribe sobre cómo surgió esta amalgama a partir de un complicado diálogo entre los arquitectos locales y rusos y el primer secretario uzbeko, Sharaf Rashidov, que a menudo intervenía en los concursos de arquitectura. Rashidov era un entusiasta de los edificios públicos de arquitectos moscovitas como Evgenii Rozanov y Andrei Kosinski, cuyo estilo pasó del movimiento moderno «internacional» a una relación algo fantástica con «Oriente», que consideraban más apropiada para una antigua ciudad asiática. Las lujosas superficies de su obra –con elaborados azulejos, cristalería, baquelita, mármol y mosaicos– recubrían pasarelas, atrios y plazas abstractas y altamente modernas, que se muestran de forma llamativa en las gigantescas imágenes de *Tashkent: A Modernist Capital*. Al evaluar un diseño altamente decorativo e islamizante para la Casa de los Sindicatos del Arte, Rashidov exclamó: «Por fin ha aparecido algo que es “nuestro” en los proyectos arquitectónicos»<sup>11</sup>. En ocasiones, el secretario general uzbeko promovió la modernidad ornamental y orientalista

---

<sup>10</sup> En *Soviet Modernism 1955-1991*, Chukhovich y el historiador de arquitectura turcomano Ruslan Muradov contrastaron esto con los edificios públicos brutalistas, internacionales y poco sentimentales diseñados por arquitectos asiáticos en la capital de la Turkmenistán soviética, Ashkhabad, edificios que en su mayoría han sido destruidos por la más extrema de las autocracias postsoviéticas, Boris Chukhovich, «Building the Living East», pp. 214-231, y Ruslan Muradov, «Homo Liber: Abdullah Akhmetov in Ashhabat», pp. 246-255, en K. Ritter, E. Shapiro-Obermair, D. Steiner y A. Wachter, *Soviet Modernism 1955-1991: Unknown History*, cit.

<sup>11</sup> Boris Chukhovich, «The Institutional History of the Architecture of Soviet Uzbekistan», en Boris Chukhovich, Davide del Curto y Ekaterina Golovatyuk (eds.), *Tashkent Modernism xx/xxi*, Zúrich, 2025, p. 102.

de los arquitectos rusos a expensas de los diseños menos pintorescos y más internacionalistas de los arquitectos uzbekos. Elena Sukhanova, la diseñadora rusa del Palacio de la Amistad de los Pueblos –un edificio público utilizado para festivales de cine y otros eventos dirigidos a invitados extranjeros– «sugirió que, incluso a principios de la década de 1960 [Rashidov] no aprobaba la arquitectura moderna» y persuadió a los arquitectos de este proyecto «para que abandonaran sus propios principios declarados de arquitectura moderna y adoptaran la solución decorativa preferida por el líder», lo que dio lugar a lo que ella describió despectivamente como un «palacio del kan»<sup>12</sup>. Esta tendencia se vio fortalecida, señala Chukhovich, por la política soviética de esencializar las naciones: solo se ofrecía una descentralización sustancial a la nacionalidad titular dentro del territorio. Tashkent, como gran parte de Asia Central, había acogido oleadas de migración, a menudo forzada, de tayikos, rusos, ucranianos, judíos y coreanos deportados y alemanes del Volga, pero solo el estilo «uzbeko», es decir, el estilo timúrida, se consideraba verdaderamente «nacional».

En consecuencia, a pesar de todos los gestos hacia la «amistad entre los pueblos», puede trazarse una línea desde estos proyectos –por maravillosos que sean muchos de ellos– hasta la oligarquitectura *kitsch* de las capitales contemporáneas de Asia Central, como Ashkhabad o Astaná, con sus tradiciones inventadas, siempre con algún adorno neotimúrida y, por lo general, coronadas con una cúpula azul. Una estructura en la que el proyecto nacional y el proyecto socialista parecían intersectarse de manera especialmente productiva era el edificio Zhemchug («Perla»), un bloque de viviendas en el centro de Tashkent, diseñado tras el terremoto por la arquitecta uzbeka Ofeliia Aidinova. Entusiasta del brutalismo, Aidinova intentó combinar las formas arquitectónicas tradicionales –en este caso, los intrincados patios comunales de la *mahalla* uzbeka, que seguía teniendo una presencia importante en el «casco antiguo» más pobre y obrero de Tashkent– con un enfoque comunalista y socialista de la vivienda moderna<sup>13</sup>. Al igual que los arquitectos brutalistas occidentales como Alison y Peter Smithson esperaban recrear las características de las viviendas adosadas tradicionales en sus bloques de pisos modernos («calles en el cielo»), Aidinova pretendía construir una

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>13</sup> B. Chukhovich, D. del Curto y E. Golovatyuk, «Zhemchug Residential Building», en B. Chukhovich, D. del Curto y E. Golovatyuk (eds.), *Tashkent Modernism XX/XXI*, cit., p. 681.

«mahalla vertical», un patio islámico tradicional suspendido a dieciséis pisos de altura. Entonces, la idea se topó con la ejecución.

Mientras que en la URSS podían construirse en un par de años urbanizaciones utilitarias diseñadas para decenas de miles de personas, cuando se trataba de estructuras más complejas y personalizadas, especialmente en la era Brézhnev, podía pasar una década o incluso más antes de que se echaran los cimientos. Este fue precisamente el caso de Zhemchug. En primer lugar, el emplazamiento del edificio se trasladó del casco antiguo a la «ciudad nueva» construida tras el terremoto, lo que significaba que sus supuestos residentes ya no serían los habitantes de los mahalla para los que se había diseñado el edificio, sino los residentes típicos de la ciudad nueva, como burócratas y trabajadores cualificados. La trayectoria del edificio desde su finalización en 1985 también es ilustrativa. Aunque el bloque, generosamente planificado, ha gozado de gran popularidad entre sus habitantes, se han llevado a cabo algunas obras de cerramiento de las zonas comunes elevadas. Después de 1991, todos los pisos se privatizaron y la azotea se convirtió en una oficina privada. El experimento se convirtió entonces en puramente estético. El ensayo sobre Zhemchug en *Taskhent Modernism xx/xxi* es inusual entre estas historias del movimiento moderno socialista por su tratamiento de un tema tabú: la clase social y la cuestión de hasta qué punto el socialismo real era realmente «socialista».

### *Vilna o Minsk*

De entre los innumerables libros que tratan la cuestión nacional, el más original y dotado de mayor fundamento histórico es *Raising the Curtain*, de la investigadora bielorrusa afincada en Berlín Oxana Gourinovitch, consistente en un estudio sobre dos teatros de ópera de la última etapa moderna: el Teatro de Ópera y Ballet de Lituania en Vilna, diseñado por Nijolė Bučiūtė en 1960 y terminado en 1974, y el Teatro de Ópera Cómica de Bielorrusia en Minsk, diseñado por Oxana Tkachuk en 1973 y terminado en 1980. Los teatros de ópera, escribe Gourinovitch, son lugares ejemplares para la producción de comunidades imaginarias: «Ninguna otra tipología de edificio tiene una relación tan íntima con las ideas nacionales ni cuenta con un historial tan largo de complicidad con los poderes políticos de un Estado-nación como el teatro de ópera»<sup>14</sup>. Estos edificios también apuntan al peculiar

---

<sup>14</sup> Oxana Gourinovitch, *Raising the Curtain: Operatic Modernism and the Soviet Nations*, Leipzig, 2024, p. 28.

estilo de gobernanza y estética soviética decimonónica: como señaló E. H. Carr, la URSS podía tener gustos victorianos<sup>15</sup>. Gourinovitch comienza esbozando la historia de la arquitectura del siglo xx en estos dos países adyacentes, pero muy diferentes. Bielorrusia, aunque nominalmente independiente como república alineada con Alemania durante un breve periodo después de 1917, siempre formó parte del corazón soviético y ha sido una república independiente neosoviética bajo el mandato de Aleksandr Lukashenko. Lituania, sin Vilna, que formaba parte de Polonia, fue independiente entre 1918 y 1940 y solo fue anexionada durante la guerra; a partir de la década de 1950 gozó de una gran autonomía y se convirtió en el primer satélite de la URSS en ejercer su derecho legal a la secesión en 1990.

Gourinovitch centra su estudio en la década de 1930 durante la cual se creó la «arquitectura soviética» como un proyecto unificado y planificado de forma centralizada en lugar de ser el producto de varios grupos rivales de arquitectos socialistas y modernos. Traza la historia de la planificación urbana soviética y sus instituciones, en particular el instituto Giprogor, que surgió de un departamento de la НКВД. También presta más atención que cualquier otro historiador reciente al legado del movimiento moderno preestalinista, ofreciendo breves reseñas de los edificios constructivistas de Minsk, que eran ostentosamente internacionales e ignoraban no solo las tradiciones locales, sino también a los profesionales locales: a pesar de las políticas de *Korenizatsiya*, que promovían las nacionalidades locales, tan importantes en la vecina Ucrania, los primeros edificios modernos de Minsk solían ser diseñados por arquitectos de Leningrado, que se encargaron de formar a las generaciones posteriores de diseñadores bielorrusos. A pesar de las prohibiciones impuestas a la vanguardia, muchos profesionales adscritos al movimiento moderno sobrevivieron a las purgas de 1937 y se pronunciaron en contra de la monumentalidad estalinista siempre que tuvieron la oportunidad: en 1943, el influyente constructivista moscovita nacido en Minsk Moisei Ginzburg condenó los bulevares «pomposos», que no habían logrado «darnos una solución a los problemas humanos sencillos ni proporcionarnos una vivienda sencilla y cómoda, adecuada para

---

<sup>15</sup> «Los estratos sociales [de los directivos soviéticos] presentaban algunas analogías con los de la clase dominante del siglo XIX [...] Incluso se han detectado analogías un tanto fantasiosas en sus actitudes estéticas: una literatura moralizante, un arte estrictamente representativo y una arquitectura ostentosa»: E. H. Carr, *Foundations of a Planned Economy 1926-1929*, vol. 2, Londres, 1976, p. 470; ed. cast.: *Bases de una economía planificada (1926-1929)*, Madrid, 1983.

todas las generaciones de una familia»<sup>16</sup>. Gourinovitch señala que, desde finales de la década de 1930, se defendía la construcción de viviendas a gran escala y prefabricadas dentro del sistema de planificación estalinista, aunque normalmente se dejaban de lado en favor de proyectos grandiosos como los siete rascacielos neobarrocos de Moscú o, de hecho, la reconstrucción neoclásica de Minsk después de 1945, ejecutada principalmente por arquitectos rusos.

### *Zhemchug, Tashkent*



Fuente: Philip Meuser, *Seismic Modernism: Architecture and Housing in Soviet Tashkent*, Berlín, 2016.

<sup>16</sup> O. Gourinovitch, *Raising the Curtain: Operatic Modernism and the Soviet Nations*, cit., p. 60.

Aunque *Raising the Curtain: Operatic Modernism and the Soviet Nations* es un libro sobre dos proyectos prestigiosos de este tipo, también aborda cómo funcionó la desestalinización y –quizá con la mirada puesta en los recientes debates sobre los planteamientos «decoloniales» de la URSS– de cómo Bielorrusia y Lituania intentaron utilizar el deshielo como medio para descolonizarse *dentro de la URSS*<sup>17</sup>. Gourinovitch deja claro que los arquitectos lituanos vivieron la desestalinización como un alivio y volvieron inmediatamente a sus tradiciones locales del movimiento moderno. Pero si en el periodo de entreguerras los arquitectos lituanos se inspiraron en el diálogo entre el clasicismo y el movimiento moderno de la Italia de Mussolini, tras la desaparición de Stalin tomaron como modelo el movimiento moderno popular de la Finlandia socialdemócrata, donde la gran escala de las nuevas ciudades y urbanizaciones se compensaba con materiales naturales y detalles vernáculos. Después de 1954 surgió la llamada «generación de 1930», con fuertes simpatías nacionalistas y el firme respaldo del Partido Comunista local, una fuerza marginal e impopular en 1940, pero que se había lituanizado rápidamente, alcanzando uno de los niveles más altos de afiliación de todas las repúblicas soviéticas. Los «comunistas nacionales» lituanos obligaron a los arquitectos rusos que dominaban la Vilna de la era estalinista –responsables de varias contribuciones neoclásicas exageradas a la reconstrucción de la ciudad después de la guerra– a regresar a Rusia.

Bučiūtė, la diseñadora del teatro de la ópera de Vilna, provenía de una familia campesina y fue una de las figuras que más se benefició de la expulsión de los venerables arquitectos rusos (en su gran mayoría hombres). Sin embargo, no era una nacionalista manifiesta: estaba casada con un diseñador de cristal ruso, Jurijus Markejevas, que trabajaba en el teatro de la ópera (sus candelabros y accesorios fueron duramente criticados por los críticos lituanos, por razones que poco tenían que ver con su calidad). Sin embargo, el diseño de Bučiūtė sí sufrió una cierta «indigenización»: su concepción inicial de 1960 era un patrón moderno sencillo de caja de cristal, siguiendo el modelo de los proyectos contemporáneos de Estados Unidos, pero lo fue revisando gradualmente, añadiendo una «corona» abstracta para armonizarlo con el horizonte barroco de Vilna. Esta conversión a lo que el historiador de arquitectura

---

<sup>17</sup> Para una exposición inteligente de los argumentos «decoloniales», véase Oleksiy Radynski, «The Case Against the Russian Federation», *eflux journal*, marzo de 2022 y otros lugares; para una versión mucho más cruda: Maksym Eristavi, *Russian Colonialism 101*, Kiev, 2023.

Kenneth Frampton llamaría más tarde «regionalismo crítico» frente al «estilo internacional» no fue el resultado de la presión de Moscú, sino que se inspiró en una visita a Finlandia en 1962, donde Bučiūtė pudo ver de primera mano la rica y monumental arquitectura reciente de Alvar Aalto (en realidad, en gran parte, obra de su segunda esposa, Elissa Aalto). A pesar de esta compleja gestación, el Teatro de la Ópera y Ballet es un edificio magnífico, que muestra una considerable disciplina y control sobre sus espacios a pesar de su uso de un arte aplicado ligeramente surrealista: sus siluetas y atmósferas «feudales» se consiguen con moderación, en materiales que son, según escribe Gourinovitch, «naturales, casi sin tratar: madera, arcilla, metal, vidrio»<sup>18</sup>.

La trayectoria de Bielorrusia tras la desaparición de Stalin fue en cierto modo similar. Los dirigentes estalinistas del Partido Comunista local fueron destituidos después de 1956 por la «facción partisana», que había participado activamente en la lucha armada contra la ocupación nazi en un país en el que increíblemente una cuarta parte de la población fue asesinada por el Tercer Reich. Pero la profesión arquitectónica siguió estando más estalinizada: los arquitectos de Bielorrusia quedaron desconcertados por la condena de Jruschov en 1954 y, en gran medida, aislados de su propio pasado moderno reciente. Por supuesto, había muchos representantes destacados del movimiento moderno *procedentes de* Bielorrusia, entre ellos Moisei Ginzburg y El Lissitzky (Unovis, la famosa escuela socialista de vanguardia de Kasimir Malevich, tenía su sede en la ciudad bielorrusa de Vitebsk durante la guerra civil soviética), pero pocos sentían un apego sentimental por su país. Minsk fue una ciudad extrema en este periodo: la ciudad más destruida de todas las ciudades europeas en la Segunda Guerra Mundial, posteriormente sufrió una de las explosiones demográficas más pronunciadas del mundo, atestiguada por un aumento de su población de 50.000 a más de 1 millón de habitantes en un par de décadas. Esto se debió en parte a la construcción de una gran fábrica de Daimler-Benz, la Gross K-Werk, construida bajo la ocupación nazi para explotar tanto la posición estratégica de la ciudad situada en la frontera de la URSS como el trabajo forzado que podía obtenerse de la población bielorrusa y judía. La K-Werk fue reconvertida después de la guerra, convirtiéndose en uno de los principales centros de la industria automovilística soviética.

---

<sup>18</sup> O. Gourinovitch, *Raising the Curtain, Operatic Modernism and the Soviet Nations*, cit., p. 119.

El Teatro de la Ópera Cómica de Oxana Tkachuk, cuya idea surgió del entusiasmo por las baladas populares locales, las «canciones de ladrones» y otras formas folclóricas bajo la influencia del gusto demótico y bielorruso de la facción partisana, es en realidad un club obrero constructivista remodelado, que data de principios de la década de 1930, uno de los muchos edificios que quedaron en ruinas en 1945. La reconstrucción de Minsk tras la guerra atrajo a muchos arquitectos rusos que habían sido degradados o amenazados por el antisemitismo o por la deportación y persecución de nacionalidades «sospechosas», entre ellos Mikhail Barshch, el diseñador judío del Planetario Constructivista de Moscú. Algunos de los arquitectos rusos expulsados de Vilna después de 1954 también se sintieron atraídos por Minsk, la gran ciudad más cercana, a la que podía llegarse en un corto trayecto en tren. Debido a ello, la continuidad con la arquitectura rusa era mucho más fuerte. Tkachuk era de Leningrado, nacida en una familia con fuertes inclinaciones estalinistas y una trayectoria de clase compleja: su padre era un campesino ucraniano, que ascendió en el sistema hasta convertirse en funcionario, mientras que su madre era una burguesa rusa, que se vio obligada a descender en él hasta convertirse en obrera. Tkachuk había sido alumna de los «posconstructivistas» de Leningrado Evgeny Levinson e Igor Fomin, cuya poderosa obra de mediados de la década de 1930 satisfacía la nueva demanda estalinista de materiales tradicionales y monumentalidad sin caer en el *kitsch* y la grandilocuencia. Su influencia es evidente en los orgullosos alzados del teatro de Minsk, pero también en los interiores, perceptiblemente neoestalinistas, que cuentan con molduras de yeso, escayola, cuero y un aire general de pesadez en comparación con el Teatro de Ópera de Vilna.

Gourinovitch destaca la importancia del hecho de que ambas diseñadoras fueran mujeres. En aquella época, había muchas más arquitectas –y muchas más destacadas– en la URSS que en Occidente, aunque, como observa Gourinovitch, sus actividades estaban sujetas a ciertas limitaciones. Las mujeres solían trabajar en proyectos menos prestigiosos –viviendas sociales, sistemas de transporte– y normalmente se les prohibía participar en los más grandiosos. La exitosa propuesta de Bučiūtė para el Teatro de Ópera y Ballet de Lituania fue un ejemplo victorioso de enfrentamiento con los hombres, pero la Ópera Cómica de Bielorrusia se consideraba una «reconstrucción», menos glamurosa que construir desde cero, por los eminentes arquitectos masculinos de Minsk, lo que permitió a Tkachuk hacerse con el encargo, aunque lo que produjo era, a todos los efectos, nuevo, y probablemente el edificio público más

*Teatro de Opera y Ballet Lituano, Vilna*



importante de Minsk de la era Brézhnev. La propuesta de demolerlo por parte del gobierno de Lukashenko, que ha intentado reconstruir una réplica del centro de la ciudad anterior a la guerra, fue descartada tras la consabida campaña pública, un éxito poco común para el activismo en un país bajo un régimen autoritario.

Los detalles de estas historias son en gran parte lo que hace que *Raising the Curtain: Operatic Modernism and the Soviet Nations* sea tan valioso. El libro también es positivo por cuestionar algunos de los mitos que rodean tanto al movimiento moderno soviético como al nacionalismo de Europa Central y Oriental en los que una periferia «occidental» es siempre más viva y progresista que un centro ignorante y lento. Aunque la introducción de Gourinovitch condena firmemente la invasión rusa de Ucrania y el persistente legado del imperialismo ruso, concluye señalando cómo el nacionalismo absolutista de la región ha llevado a la «fragmentación y el tribalismo», convirtiendo a las «naciones recién llegadas en presa fácil para los omnipotentes neocolonialistas transnacionales» y sustituyendo la dependencia de Rusia por la dependencia de la UE y de Estados Unidos<sup>19</sup>. En cuanto a los mitos del movimiento moderno soviético, el libro desafía la afirmación de que los arquitectos lituanos eran más «occidentales» que sus homólogos de Moscú. Es cierto que existían estrechos vínculos: los arquitectos lituanos, como se suele destacar, realizaban viajes especiales a Moscú para leer revistas de arquitectura importadas que se conservaban en las bibliotecas más prestigiosas; también tenían acceso a *Technikos Žodis*, una publicación estadounidense en lengua lituana muy leída en la Lituania soviética. Pero esto elude el hecho, como observa Gourinovitch, de que «probablemente muchos otros profesionales soviéticos también consultaban las revistas que se conservaban en esa biblioteca de Moscú», ya que, al fin y al cabo, las revistas *estaban* en Moscú<sup>20</sup>.

### ¿Descolonizar el diseño?

Estas omisiones son típicas de la reevaluación de la arquitectura del movimiento moderno socialista, que se lleva a cabo desde 2012, y que se ha centrado en borrar a Rusia como reacción a las guerras del país en el Cáucaso Norte, Georgia y Ucrania. Un aspecto de esta reevaluación ha sido el intento de demostrar que la planificación de la era soviética no

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 212.

era una continuación del imperialismo ruso, como forma de disociar su legado arquitectónico de la Rusia contemporánea y del concepto aprobado por Putin de un «mundo ruso» más amplio. El principal defecto de este planteamiento es que la propia Rusia se convierte en un agujero negro intelectual, un lugar que no debe o no puede ser estudiado y comprendido. En el vacío, predominan las suposiciones, a saber, que su arquitectura era más conservadora y genérica que la de las repúblicas no rusas. Hay motivos para aceptar tal suposición. Uno de los mejores volúmenes sobre el movimiento moderno socialista de la editorial alemana DOM es la guía de 2016 de Ievgeniia Gubkina sobre *Slavutych*, la ciudad del norte de Ucrania construida para realojar a los empleados de la central nuclear de Chernóbil después de que el desastre hiciera inhabitable la nueva ciudad construida expresamente para ellos, Pripyat. Las distintas urbanizaciones de Slavutych fueron diseñadas por diferentes repúblicas, cada una con una estructura específica inspirada en el producto estandarizado de cada país: escandinava y popular en el caso de Lituania, Letonia y Estonia; regionalista-brutalista en el de Georgia y Armenia; moderna-orientalista en el de Azerbaiyán. Sin embargo, la contribución rusa fue un conjunto de bloques prefabricados, sin ningún sentido de especificidad, identidad o alegría.

Libros como *CCCP: Cosmic Communist Constructions Photographed* sostienen que la arquitectura aparentemente más imaginativa y emocionante de la periferia occidental y meridional de la URSS fue el resultado de un alejamiento nacionalista de Moscú, considerada la encarnación de la esencia soviética genérica. Pero la razón de la relativa insipidez de muchos proyectos rusos no es necesariamente que Rusia fuera más profundamente *soviética* como tal. Por el contrario, como dejan claro los nuevos volúmenes sobre los principales arquitectos rusos de finales de la era soviética, como Leonid Pavlov y Felix Novikov, ello se debe a que los diseñadores rusos estaban más conectados con *Occidente* y, en particular, con la prestigiosa arquitectura de Estados Unidos<sup>21</sup>. Una figura como Pavlov, por ejemplo, pretendía recrear las rejillas de vidrio cristalinas y repetitivas de Mies van der Rohe o Gordon Bunshaft a través de los medios poco propicios de la industria de la construcción soviética. Aunque Moscú y Leningrado tienen su cuota de monumentos extravagantes a la imaginación arquitectónica, gran parte de su arquitectura moderna tardía, que se observa en su forma más impresionante en el

---

<sup>21</sup> Anna Bronovitskaya, Olga Kazakova y Liya Pavlova, *Leonid Pavlov*, Milán, 2015; Vladimir Belogolovsky, *Felix Novikov: Architect of the Soviet Modernism*, Berlín, 2013.

Nuevo Arbat, el bulevar que atraviesa Moscú desde la década de 1960, fue un intento de replicar la elegante modernidad de la Quinta Avenida. El hecho de preferir la arquitectura periférica a la arquitectura soviética «rusa» no es tan anticolonial como algunos podrían suponer, sino que tales elogios tienden a desplegar los clichés orientalistas familiares de lo *exótico*, presentando la arquitectura moderna asiática como apariciones extrañas, impresionantes y «cósmicas» en las montañas y los pantanos, en contraposición con la modernidad brusca y sencilla, de estilo internacional, típica de Moscú o, por lo demás, de Kiev.

Los monumentales mosaicos propagandísticos que adornan muchos edificios públicos modernos soviéticos –muy populares en Instagram– son un buen ejemplo de ello, ya que ilustran la complejidad de las relaciones entre el centro y la periferia en el seno de la URSS de una manera que va más allá del manido contraste entre un núcleo imperial adusto y unos nacionalismos locales imaginativos. Se está publicando una serie de DOM sobre estos mosaicos: en alemán hay volúmenes sobre la RDA y Georgia, y en inglés, sobre Ucrania y Moscú, y próximamente se publicará uno sobre Tashkent<sup>22</sup>. A pesar de la herencia bizantina, la Iglesia ortodoxa de la región no solía utilizar mosaicos, sino que eran mucho más frecuentes los frescos murales. El mosaico soviético es otra tradición inventada, que data de la década de 1920, como parte del esfuerzo por crear nuevos rituales revolucionarios. Se utilizó en la era estalinista, especialmente en los metros de Moscú y Leningrado, donde se mecanizó el proceso, utilizando nuevos materiales artificiales –como la «estalinita», una forma de vidrio sintético– hasta tal punto que, en la década de 1970, esta forma de arte aparentemente opulenta se producía en masa, pasando de ser un lujo a costar diez kopeks.

Los mosaicos se hicieron omnipresentes en los edificios públicos y las viviendas sociales en las décadas de 1960, 1970 y 1980, utilizándose para cubrir las grandes superficies lisas de las fachadas de hormigón y ladrillo, generalmente de mala calidad, típicas de la arquitectura soviética moderna. El primer gran edificio público del movimiento moderno postestalinista fue el Palacio de los Pioneros, un diseño ganador de un concurso de 1959, construido en las colinas Lenin de Moscú, que se

---

<sup>22</sup> James Hill, Anna Petrova y Evgeniya Kudelina, *Art for Architecture: Moscow Monumental Soviet Mosaics, 1925-1991*, Berlín, 2022; Yevgen Nikiforov y Polina Baitsym, *Art for Architecture: Ukraine: Soviet Modernist Mosaics from 1960 to 1990*, Berlín, 2020.

inspiró en el constructivismo en su disposición asimétrica, en el movimiento moderno estadounidense en su forma esbelta y espaciosa y en el muralismo mexicano en su revestimiento de todas las superficies disponibles con arte propagandístico, ejecutado en mosaico. Los numerosos mosaicos policromados de los edificios cúbicos presentes en toda la URSS comienzan aquí, y sus diseñadores gozaron de una libertad mucho mayor que la que tenían los pintores y escultores de la época: la abstracción moderna se toleraba en el exterior de los edificios, donde se clasificaba como mero adorno –y donde aparecía de todo, de emulaciones de Kandinsky y Malevich al expresionismo abstracto–, mientras que en las galerías estuvo efectivamente prohibida o, al menos, anulada hasta mediados de la década de 1980. Los volúmenes sobre los mosaicos de Ucrania y Moscú muestran cómo el historicismo y el *kitsch* se infiltraron en el género a partir de finales de la década de 1970. Si en Ucrania ese *kitsch* hacía referencia al Rus de Kiev o a los cosacos zaporogos, en Rusia el tema eran los novelistas del siglo XIX y los zares del siglo XVI, que se colaban detrás de las imágenes de 1917 y el programa espacial. Sin embargo, mientras que los mosaicos georgianos, por ejemplo, suelen tener un estilo local distintivo –una explosión de colores y formas orgánicas, inspiradas en las tradiciones autóctonas y en los muralistas mexicanos más llamativos–, es muy difícil encontrar diferencias significativas entre los mosaicos soviéticos ucranianos y rusos.

Esto apunta a uno de los aspectos más difíciles de la «descolonización» ucraniana contemporánea. Ucrania y Bielorrusia se encontraban, en términos generales, en el «centro» del Imperio zarista y, en menor medida, en el centro de la URSS; los emigrantes que Moscú envió a poblar las nuevas ciudades industriales de Kazajistán, Estonia y Letonia –una política interpretada localmente, con razón, como una forma de colonialismo de asentamiento– eran rusos, ucranianos y bielorrusos. Las tres nacionalidades eslavas soviéticas se consideraban políticamente fiables (con la excepción de los ucranianos occidentales, en los territorios recientemente anexionados que antes formaban parte de Polonia, Hungría y Checoslovaquia). El oeste de Ucrania, al igual que el Báltico, el Cáucaso o Asia Central, era tratado como una nacionalidad distinta, con edificios modernos en lugares como el balneario de Truskavets, que incorporaban motivos populares y líneas de tejados de la arquitectura rural local «*hutsul*». Sin embargo, la mayor parte del país tenía la misma arquitectura moderna que Moscú, una modernidad a veces poderosa, a veces abrumadora, que se inspiraba en Oscar Niemeyer, Kenzō Tange, Louis

Kahn y Paul Rudolph y, especialmente, en el Ayuntamiento de Boston, un edificio imitado sin cesar en toda la URSS<sup>23</sup>. En cualquiera de las ciudades ucranianas se puede ver «Moscú», aunque lo que realmente se ve es la respuesta de los profesionales soviéticos a la arquitectura internacional de la década de 1960. Rara vez se intentó forjar una arquitectura en la Ucrania posterior a 1956 que fuera, por utilizar el adagio soviético, «nacional en la forma, socialista en el contenido».

### *La ciudad estandarizada*

Comprender el movimiento moderno socialista implica lidiar con el legado de lo genérico. Este aspecto de los programas de construcción del socialismo de Estado fue ampliamente criticado mucho antes de la Perestroika y la política de vivienda a gran escala fue el objetivo explícito de películas satíricas como *The Irony of Fate* (1976), de Eldar Ryazanov, o *Panelstory* (1980), de Věra Chytilová. Según algunas estimaciones, los edificios públicos albergaban hasta la mitad de la población de la Unión Soviética, y en algunas regiones y ciudades incluso más. En neto contraste visual con los libros sobre la arquitectura espectacular y emblemática de la URSS, la literatura sobre la vivienda a gran escala de la época a menudo la fetichiza –véase, por ejemplo, *Eastern Blocks* (2019), de Zupagrafika– o la cataloga de forma exhaustiva, como hacen Philipp Meuser y Dmitrij Zadorin en *Towards a Typology of Soviet Mass Housing* (2016). Por el contrario, *Total Modernism* (2024), de Pavlo Kravchuk y Mykhailo Mordovskoi, es un estudio sobre las viviendas a gran escala en una sola ciudad, la soviética Zaporiyia, y trata de mostrar cómo un proyecto muy típico combinaba la forma estandarizada con la variación local.

Kravchuk y Mordovskoi han trabajado en proyectos patrióticos en los últimos años sobre el coste humano de la guerra; sin embargo, *Total Modernism* se acerca, mucho más que cualquier otro libro sobre el tema, a ser catalogado básicamente de «prosoviético», aunque los autores no me agradecerían que lo señalara y su estudio ciertamente no carece de matices. Zaporiyia es una gran ciudad del este de Ucrania, surgida a partir de la pequeña ciudad industrial de Oleksandrivsk en la década de 1920, reconstruida en torno a Dniprohes, la espectacular presa de

---

<sup>23</sup> Compárense las imágenes de edificios en *Ukrainian Modernism*, de Dmytro Soloviov, Londres, 2025, o en *Soviet Modernism, Brutalism, PostModernism: Buildings and Structures in Ukraine 1955-1991*, de Alex Bykov e Ievgeniia Gubkina, Berlín, 2018, con las de, por ejemplo, Anna Bronovitskaya (ed.), *Moscow: A Guide to Soviet Modernist Architecture 1955-1991*, Praga, 2019.

hormigón sobre el Dniéper, que se encuentra en pleno centro de la ciudad, y transformada en una *Sotsmisto*, una «ciudad socialista», como parte del primer Plan Quinquenal, con bloques de baja altura de estilo Bauhaus. Gravemente dañada durante la Segunda Guerra Mundial, fue reconstruida, al igual que Minsk, como una obra maestra estalinista clásica de ejes y bulevares. En la Ucrania independiente, fue el centro tanto del Partido de las Regiones «prorruso» como del Partido Comunista, que erigió una estatua de Stalin en la ciudad en 2009; la última gran estatua de Lenin del país también se encontraba aquí, antes de ser finalmente retirada por una grúa del gobierno en 2016.

*Total Modernism* pasa por alto el rico patrimonio constructivista y estalinista de Zaporíyia para centrarse en sus monumentos aparentemente más olvidables: los bloques de viviendas de los años de Jruschov y Brézhnev. Dado que los edificios estaban estandarizados, el papel de los arquitectos locales consistía en la planificación y la disposición, enmarcando los bloques prefabricados de una manera pintoresca o dinámica, lo que los autores reconocen que ejecutaron bien. La necesidad de distribuir cientos de bloques de pisos en nuevos paisajes no era tanto una cuestión de estética como de necesidad. La escala de la construcción en la ciudad era asombrosa –cientos de miles de unidades al año a principios de la década de 1980– y el 85 por 100 de ellas eran prefabricadas. La «escala planificada de la transformación urbana», explican:

No dejó otra alternativa que construir utilizando un enfoque moderno [...]. La expresividad externa de los volúmenes arquitectónicos y la integridad compositiva de los complejos solo se manifestaban a escala, en el movimiento dinámico (observador/pasajero) a lo largo de las autopistas del distrito y de la ciudad. Esto condujo (en última instancia) al rechazo masivo de los edificios «monótonos» creados con un diseño único. En cambio, los ciudadanos pudieron apreciar el potencial de modelado de formas ilustrado por el movimiento moderno soviético en proyectos creados con diseños únicos<sup>24</sup>.

El objetivo de *Total Modernism* es explicar por qué estos complejos residenciales, mucho más estandarizados y lejos de ser «únicos», tienen el aspecto que tienen y demostrar que fueron construidos de forma consciente. El libro cita ampliamente informes oficiales y documentos de planificación, y presenta mapas y fotografías –una sección transversal de una fábrica de paneles de hormigón, un diagrama de una obra– que muestran en detalle

---

<sup>24</sup> Pavlo Kravchuk y Mykhailo Mordovskoi, *Total Modernism: Mass Housing and Urbanism in Soviet Zaporizhzhia 1958-1985*, Berlín, 2024, p. 7.

cómo funcionaba realmente la prefabricación de viviendas a gran escala. Los autores se acercan más que la mayoría a responder la pregunta que ignoran casi todos los estudios sobre el movimiento moderno socialista. Aparte del hecho de que se encontraba en un país que tenía la palabra «socialista» en su nombre, ¿hasta qué punto esta vivienda a gran escala era significativamente socialista? Una respuesta la proporciona la forma en que se gestionaba: Kravchuk y Mordovskoi incluyen un diagrama de flujo, que muestra cómo funcionaban los distintos comités locales y las ramas del partido encargadas de la vivienda, evidenciando cierto nivel de autogestión en lugar de un control estatal o municipal totalmente vertical; otra respuesta la proporciona la aparente falta de jerarquía –o, de hecho, de diferencias visibles– entre los diseños de los pisos.



Zaporizhzhia. Foto de Owen Hatherley.

Sin embargo, no se menciona cómo se conseguía realmente un apartamento en estos bloques, una deficiencia de todos los libros sobre el tema, que parecen considerar esa información como irrelevante –más allá de su ámbito de competencia– o tan obvia que no es necesario describirla. Libros tipológicos como *Towards a Typology of Soviet Mass Housing*, de Meuser y Zadorin, o *Mass Housing in Ukraine* (2024), de Kateryna Malaia y Philipp Meuser, explican cómo se construyeron los edificios y las diferencias existentes entre los diseños, mientras que algunos estudios recientes exploran el legado político y sociológico de la vivienda pública soviética, como *Mass Housing in the Socialist City* (2019), de Barbara Engel. Pero dada la privatización total de la vivienda en la región registrada después de 1991, que ha transformado radicalmente la forma

en que se obtiene, se mantiene y se intercambia un piso, esta no ofrece demasiada información sobre cómo funcionaba el sistema original<sup>25</sup>.

En general, las viviendas soviéticas se asignaban a través del lugar de trabajo y no por el municipio, pero no se nos dice cómo funcionaba esto: si algunas viviendas para algunos grupos eran mejores que otras, si los pisos altos o bajos eran más populares, qué vecinos creaba el sistema de asignación, si los relatos anecdóticos sobre la mezcla social, con médicos como vecinos de trabajadores de fábricas, eran una realidad generalizada (si es así, un logro importante y extremadamente inusual, que rara vez se alcanzaba en las viviendas a gran escala de Occidente de la época). Más típicamente, Kravchuk y Mordovskoi destacan la importancia de las nuevas cantidades de espacio privado, que sustituyeron a los estrechos apartamentos comunales, que eran habituales antes de la producción en masa: tener tu propio piso significaba que podías decir lo que pensabas, que los niños podían tener sus propios dormitorios, que las parejas podían tener más relaciones sexuales recreativas. De este modo, según los autores, la vivienda estandarizada «se convirtió en la “caja negra” que desequilibró el curso habitual de la vida cotidiana controlada por el Estado» y condujo a una «despolitización» del ámbito público<sup>26</sup>. «El desarrollo sistemático de la vivienda», argumentan, también «condujo al nacimiento de la sociedad de consumo en la Unión Soviética», ya que los ciudadanos se apresuraron a comprar bienes duraderos y aparatos que ahorran trabajo, aplastando «la economía planificada, centrada en el ahorro y las normas de distribución y uso»<sup>27</sup>. Al igual que la única forma de elogiar la arquitectura «oriental» es demostrar que en realidad es occidental, la única forma de elogiar la vivienda socialista es demostrar que contribuyó a derribar el socialismo. Esto es curioso, teniendo en cuenta que los ideólogos del neoliberalismo, desde Milton Friedman hasta la planificadora thatcherista Alice Coleman, coincidían en que estos programas de vivienda a gran escala –y sus equivalentes en Occidente– eran intrínseca e irremediabilmente totalitarios y socialistas.

---

<sup>25</sup> Los estudios serios sobre este tema suelen encontrarse mejor en el propio periodo; véase, por ejemplo, R. A. French (ed.), *The Socialist City: Spatial Structure and Urban Policy*, Nueva York, 1979, o Iván Szelényi, *Urban Inequalities under State Socialism*, Oxford, 1983.

<sup>26</sup> P. Kravchuk y M. Mordovskoi, *Total Modernism: Mass Housing and Urbanism in Soviet Zaporizhzhia 1958-1985*, cit., p. 129

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 145.

## *Hacia un urbanismo socialista*

¿Denota el término «socialista» incluido en la locución «movimiento moderno socialista» algún tipo de política o no es más que un término geográfico e histórico? Los autores de *Socmodernism* –polacos con simpatías liberales– seguramente argumentarían que no tiene ningún significado sociopolítico necesario, ya que están desesperados por inocular la arquitectura que a ellos les gusta contra la derecha. Por otro lado, los colaboradores de *Tashkent Modernism XX/XXI* probablemente sugerirían que sí, ya que tratan de demostrar cómo casi todos los detalles de esta arquitectura tenían como objetivo comunicar alguna forma de anticolonialismo local y modernización del Tercer Mundo (aunque, por supuesto, se puede ser antiimperialista sin ser socialista). Los estudios de Gourinovitch o Gubkina sobre la «cuestión nacional» también registran los altibajos de la resistencia antiimperialista dentro de la URSS, ya que las repúblicas no rusas intentaron, con éxito o sin él, labrarse cierta autonomía y utilizar la arquitectura para establecer sus propias tradiciones.

Hay innumerables formas en las que muchos de estos edificios parecen claramente soviéticos. Una de ellas es la peculiar fusión de opulencia lujosa y modernidad, visible en los edificios de Vilna y Tashkent, la arquitectura de Karel Prager y Oxana Tkachuk, y el colorido arte aplicado de la región, a menudo abiertamente propagandístico, todo lo cual contrasta de forma tan marcada con la postura minimalista y adversa al ornamentalismo de gran parte del movimiento moderno occidental. Pero no está claro hasta qué punto esta opulencia es más «socialista» que la arquitectura de la época existente en Londres, Nueva York, Helsinki, Ciudad de México, São Paulo o Tokio. Se pueden discernir algunos puntos en común: las viviendas sociales soviéticas posteriores a 1954 podían parecerse a las de otros regímenes fuertemente dirigistas y desarrollistas de la misma época, como los de la Francia de los gobiernos gaullistas y los concejales del PCF, y especialmente a los proyectos de viviendas y los barrios del PAP en Singapur, de la Hong Kong colonial tardía o del «Estado constructor» de Park Chung-hee en Corea del Sur. Paradójicamente, en la República Popular China, el periodo en el que el urbanismo fue más «soviético» desde el punto de vista estético fue la década de 1980, la primera década de reformas, cuando los bloques modernos prefabricados, la mayoría de los cuales siguen en pie, llegaron a dominar el Pekín de Deng

en particular<sup>28</sup>. Las tecnologías de prefabricación y producción en masa siguen utilizándose en la República Popular China en la vivienda de mercado, al igual que en la vivienda especulativa del Moscú de Putin.

Si hay algo significativamente socialista en las viviendas Pavlo Kravchuk y Mykhailo Mordovskoi, *Total Modernism: Mass Housing and Urbanism in Soviet Zaporizhzhia 1958-1985*, de la antigua URSS, debe estar relacionado con las condiciones de su producción y uso –¿cómo se construyeron? ¿por quién? ¿para quién?– y no solo con la forma: como, por ejemplo, Malaia y Meuser dejan claro en *Mass Housing in Ukraine*, estos bloques de viviendas, por muy «igualitarias» que sean en cuanto a su aspecto y uso del espacio, ahora forman parte de una totalidad profundamente inequitativa, cuyos destinos son diferentes, determinados por la especulación inmobiliaria, por la proximidad al transporte público y al empleo, por el hecho de que hayan sido renovadas o no y por las profundas desigualdades existentes entre las capitales de los diversos países o regiones y las antiguas ciudades industriales empobrecidas. La abrumadora impresión que dejan incluso las mejores investigaciones sobre el «movimiento moderno socialista» es un profundo desinterés por el tercer término de esta locución, por el pasado y por el futuro. Esta literatura nunca aborda la cuestión de si, o de qué manera, el socialismo «existía realmente» y en qué se diferenciaba, aparte de la escasez y las colas, de la vida al oeste del Elba. El socialismo, argumentó una vez el líder estalinista Lazar Kaganovich, es lo que el gobierno soviético dice que es<sup>29</sup>. Así parece seguir siendo. Si abandonamos el ámbito de la historia y entramos en el de las redes sociales, no es difícil encontrar en los comentarios debajo de cualquier fotografía de un edificio cultural o una bloque de viviendas público socialista –generalmente en el contexto de un debate acalorado y simplista con anticomunistas activos en línea– elogios entusiastas por la provisión pública de viviendas a gran escala, cuyos alquileres sean bajos

---

<sup>28</sup> Sobre Pekín, véase Xiaoxi Hui, *Housing, Urban Renewal and SocioSpatial Integration: A Study on Rehabilitating the Former Socialistic Public Housing Areas in Beijing*, Delft, 2013; sobre Francia, véase Vanessa Grossman, *A Concrete Alliance: Communism and Modern Architecture in Postwar France*, New Haven (CT), 2024, o Nicholas Bullock, *Modernizing Postwar France*, Londres, 2022; sobre Singapur, véase Jiat-Hwee Chang y Justin Zhuang, *Everyday Modernism: Architecture and Society in Singapore*, Singapur, 2022; sobre Hong Kong, véase Miles Glendinning, *Hong Kong Public Housing: An Architectural and Policy History*, Londres, 2024; y sobre Corea del Sur, véase Jamie Doucette y Bae-Gyoon Park (eds.), *Developmentalist Cities?*, Leiden, 2019.

<sup>29</sup> Véanse los últimos capítulos de Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, Oxford, 1989.

y estables, y por la garantía estatal del derecho a la ciudad, expresada a través de la gran arquitectura pública. Ambas son ideas seductoras en un mundo occidental de alquileres desbocados, apartamentos subdivididos en ruinas y espacios pseudopúblicos diseñados para el turismo y el comercialismo. Tales elogios pueden ser románticos: había muchas desigualdades urbanas, a menudo racializadas, en el sistema soviético y sus satélites; también había mucho nacionalismo, estrechez de miras y violencia; y muchas construcciones de mala calidad. Sin embargo, la arquitectura cívica soviética plantea una serie de cuestiones políticamente sugerentes. ¿Podríamos construir viviendas dignas para todos al margen del mercado? ¿Se podrían imaginar edificios públicos para un mundo verdaderamente igualitario? ¿Sería diferente la forma en que experimentamos la superficie y el espacio en el entorno construido en una sociedad sin clases? En resumen, ¿cómo sería una *arquitectura socialista*? Son cuestiones cruciales, pero que en gran medida no encontrarás en las reflexiones de los historiadores de la arquitectura.