

EL MONUMENTO A LA III INTERNACIONAL DE VLADIMIR TATLIN

Antecedentes iconográficos

Juan-Alberto Kurz
Universitat de València

El Monumento a la III Internacional del escultor ruso Vladimir Tatlin (1895-1956) pudo ser una de las maravillas arquitectónicas del mundo, con sus 395 metros de altura, si hubiera llegado a construirse. No pasó, como tantos proyectos del constructivismo ruso de los años inmediatamente posteriores a la revolución -éste lo era de 1919-1920- de una idea, quizás irrealizable técnicamente. Tan sólo fotografías de maquetas nos han llegado, además de las descripciones contemporáneas, de una armadura metálica en espiral inclinada, conteniendo un cilindro, un cono y un cubo de cristal, todos ellos provistos de movimientos rotatorios. Es indispensable citar, al menos y en lo que permite la extensión de este artículo, una parte de la descripción del monumento que el escultor Nicolai Puni nos ha dejado a propósito de la presentación del mismo, en maqueta, en Petrogrado en 1920, en el aniversario de la revolución.

"La idea maestra del monumento se desarrolla a partir de la síntesis orgánica de principios arquitectónicos, escultóricos y pictóricos. Esta síntesis debía engendrar un nuevo tipo de construcciones monumentales, al reunir formas artísticas puras y formas utilitarias. Siguiendo esta idea, el proyecto de monumento comprende tres grandes elementos de hierro erigidos según un complicado sistema de soportes verticales y espirales. Estos elementos se disponen uno sobre otro y sus formas son diferentes, aunque armoniosamente enlazadas. Gracias a un mecanismo especial, deben estar en movimiento, cada uno a distinta velocidad. El elemento interior (A), cúbico, gira en torno a su eje a la velocidad de una revolución por año; se destina a las actividades legislativas. Aquí pueden tener lugar las conferencias de la Internacional, las sesiones de los congresos internacionales y otras grandes asambleas legislativas. El elemento siguiente (B), que tiene la forma de una pirámide, gira en torno a su eje a la velocidad de una revolución entera por mes: está reservado a las actividades ejecutivas (Comité ejecutivo de la Internacional, Secretariado y otros

órganos administrativos). Por fin, el cilindro superior (C), girando a la velocidad de una revolución por día, está concebido para ser un centro de información: oficina de información, diarios, publicación de proclamas, folletos y manifiestos; en una palabra, allí se encuentra la variedad de medios de información de masas del proletariado internacional, en particular un telégrafo, aparatos de proyección para la gran pantalla situada sobre los ejes de un segmento esférico (a1-B3) y una estación de radio cuyas antenas se elevan por encima del monumento..." (1)

La diagonal principal de esta obra puede considerarse como su columna vertebral: análogamente a un cuerpo humano, está imbuida de un movimiento hacia delante y las dos grandes bases curvadas que surgen de su columna vertebral asemejan las dos piernas cuando realizan el movimiento de caminar, que recuerdan la antigua tradición escultórica de la figura caminando, revivida por Rodin y más recientemente por Umberto Boccioni (2). Si interpretamos la inclinación de la torre, resulta lógico pensar que representa una zancada hacia delante. En las circunstancias políticas rusas de 1919-1920, el representar un paso hacia delante con tanta fuerza implicaba la confianza en el progreso del comunismo.

Las tres características principales de las espirales de esta obra son las siguientes: Parece que se inclinan, aunque convergen verticalmente por encima del eje central; es una doble espiral; las espirales no son cilíndricas sino cónicas (el uso de dos espirales cónicas concéntricas es extraño en estructuras de escala arquitectónica, en donde sería más corriente utilizar la espiral cilíndrica simple).

Históricamente, la doble espiral tiene connotaciones particulares: una de sus formas más antiguas es el caduceo asociado con Hermes, el mensajero. Las espirales entrelazadas representan la unidad que surge a partir de fuerzas opuestas: las serpientes del caduceo

describen esta oposición y unidad, oposición que tiene, a veces, una asociación con los aparentes movimientos del sol y la luna (3). El tema formal de las espirales entrelazadas y su resolución estática es básico para la Torre de Tatlin, en donde se produce una analogía con el proceso de evolución a través de un conflicto dialéctico. Ese monumento tiene más que ver con el devenir que con el ser. Todas sus formas y funciones evolucionan hacia una resolución.

Mientras que Tatlin no muestra ninguna tendencia hacia la figuración en la escultura, resulta curioso que en una de las pocas obras en las que Rodin da a la figura un papel menor en relación a un elemento arquitectónico, el tema del monumento sea Trabajo (fig. 1). Sería normal para un ruso, después de 1917, fijarse en Francia a la hora de inspirarse en un monumento de tema revolucionario; dada la popularidad de Rodin en Rusia y el hecho de haber ejecutado ya una maqueta para un monumento al trabajo entre 1893 y 1894, su obra debía proporcionar una fuente natural de referencia. Es evidente que este monumento da más importancia a la espiral arquitectónica que a las figuras individuales, lo que lo sitúa en relación con la obra de Tatlin. Tal vez Rodin pensó que las figuras eran menos apropiadas para un monumento al trabajo que las formas arquitectónicas. Leonardo, en sus estudios de huecos de escaleras multiespirales, investigó variaciones sobre planos circulares y rectangulares, pero no ha sido posible hallar en sus cuadernos referencias a espirales cónicas simples o dobles. En forma tal, la espiral existe generalmente como un hueco de escalera exterior alrededor de un zigurat o torre. En todos estos casos la espiral asciende alrededor de un centro sólido y es sencilla, no doble. El zigurat de Samarra cerca de Mosul en Iraq (fig. 2) es, quizás, la más cercana al Monumento de Tatlin (4).

Una espiral cónica asciende hacia un solo punto, más allá del cual ésta no puede pasar; una espiral cilíndrica se extiende infinitamente sin aproximarse a un punto final. Consecuentemente, la espiral cónica es una forma más completa en sí misma. Su extensión hacia un fin está imbuida de un significado espiritual, tanto en el caso de Vasili Kandinski como en el de Mijail Ciurlionis. El compositor-pintor lituano describe su montaña ilusoria con dos carreteras ascendentes y en espiral, símbolo de un esfuerzo espiritual y de una elevación por encima de los asuntos terrenales (5).

El trabajar con materiales como los usados por Tatlin antes del proyecto del monumento estaba en relación con la investigación de las cualidades de los diferentes materiales y sus interacciones. El trabajar directamente con los materiales no presupone la evolución de formas geométricas, ni tampoco un punto de vista de ingeniero, respecto de esos materiales. Precisamente al trabajar sobre sus modelos Tatlin utilizó madera. No es necesario comparar la elevación del lado de la torre (fig. 3) con una fotografía de una de los pies de la torre Eiffel cuando se estaba construyendo para apreciar hasta que punto el diseño de Tatlin no es el de un ingeniero, mientras que la estructura de metal de Eiffel, sí.

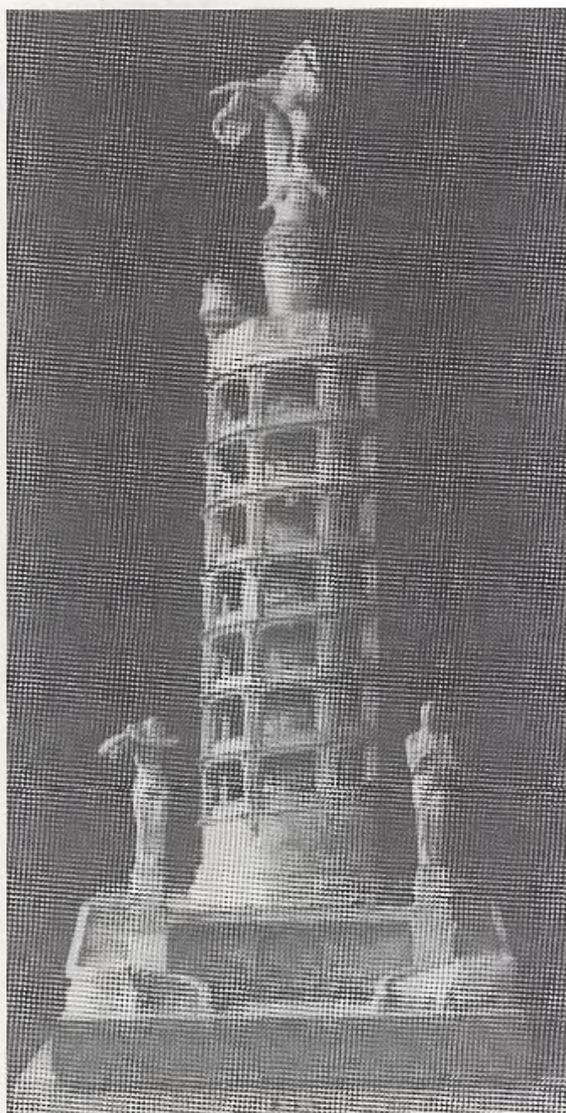


Fig.1.

Con este monumento, Tatlin habría creado una de las maravillas del mundo moderno. No es sorprendente que el proyecto recordara y desafiara las monumentales maravillas de la Antigüedad, en particular las pirámides (6), el coloso de Rodas y Pharos (figs. 4 y 5). Tanto el proyecto de Tatlin como las pirámides fueron pensados como monumentos gigantes, ni puramente escultóricos ni puramente arquitectónicos, sino fusión trascendente de ambos.

Las pirámides, celebradas durante siglos como una de las maravillas de la Antigüedad, compartían su monumentalidad con otra maravilla: el coloso de Rodas, enorme escultura de escala arquitectónica. La combinación de ingeniería y monumentalidad escultural distinguía al Coloso de Rodas como obra cuyas posibilidades y problemas estaban muy cerca de los de Tatlin. El Coloso, con su función marítima,

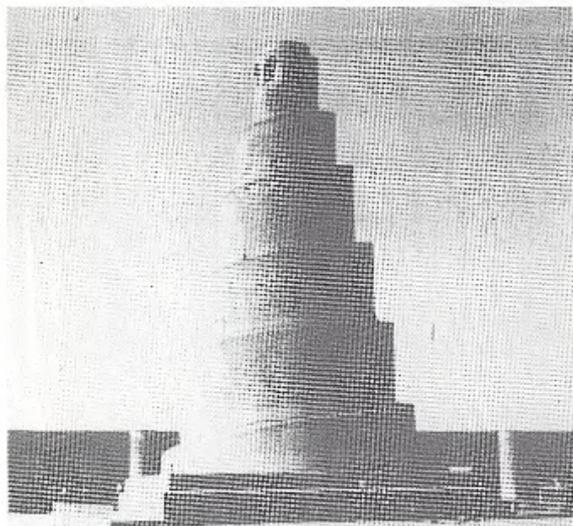


Fig. 2.

podría haber atraído el interés de Tatlin a la vista de su experiencia naval, pero sobre todo teniendo en cuenta que su monumento a la Tercera Internacional estaba destinado a la ciudad de Petrogrado, como reconocimiento a su génesis y sus proezas marítimas. Según T.M. Shapiro, que ayudó a Tatlin en la construcción del modelo de la torre, sus dos enormes curvaturas habían sido ideadas para colocarse a horcajadas sobre el río Neva (7), lo que refuerza la teoría de que fuese un tipo especial de figura andante. Su comparación con la pintura de Kustodiev "Bolchevique" (fig. 6) subrayaría el mensaje político inherente a esta.

La interpretación del monumento a la Tercera Internacional de Tatlin como una figura que representa la sociedad nueva de la Rusia postrevolucionaria, o una nueva humanidad naciente, y la interpretación de ese monumento como un artificio de relojería para regular las actividades del ser humano en relación con los ritmos cósmicos, no son cosas incompatibles. El "Hombre zodiacal" de la historia alquímica y médica relaciona el paso del sol a través de las doce constelaciones zodiacales con las partes del cuerpo humano. Que los signos del zodiaco podían estar implícitos fuera de la torre de Tatlin para ser atravesados tanto por los ritmos solares como por los movimientos del interior, muestra una sugerente comparación del "Hombre zodiacal" con la torre, puesto que mientras el "Hombre zodiacal" relaciona las estrellas con la anatomía del ser humano individual, la torre de Tatlin, mostrada como imagen del hombre colectivo, relaciona los ritmos celestiales con la anatomía del cuerpo social.

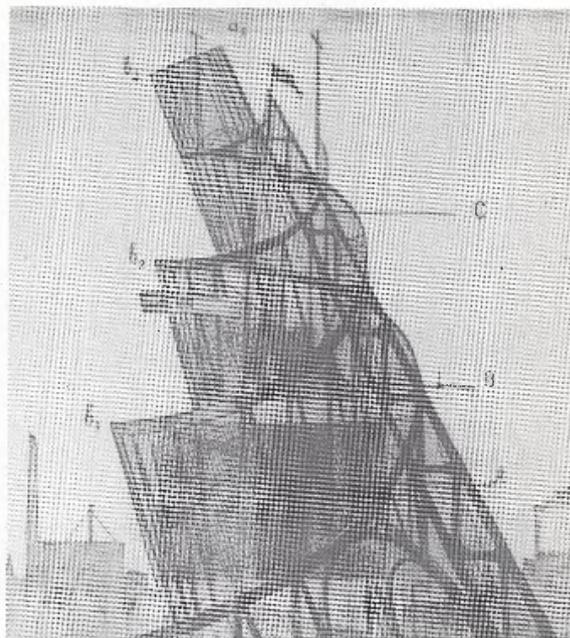


Fig. 3.

Esto sugiere una interpretación astrológica de la historia, mientras que Marx y Engels muestran un proceso evolutivo. En la obra pictórica del lituano Ciurlionis el zodiaco es muy evidente, con los dioses observando las actividades del hombre. Tatlin, por supuesto, no tiene referencia alguna a ideas religiosas de ningún tipo, pero comparte con Ciurlionis la preocupación por el movimiento de las estrellas. En un plano formal solamente, es posible mostrar en la representación del tiempo empleada en los diagramas astrológicos y alquímicos una jerarquía de formas comparable a la empleada por Tatlin. En su proyecto hallamos, en sentido ascendente, el sólido y poderoso rectángulo, el triángulo con su connotación de tendencia hacia el cielo, y la forma completa, perfecta y celestial del círculo. El tiempo necesariamente ha jugado un papel importante en las teorías alquímicas al estar estrechamente unido a los movimientos celestes.

Para una perfecta consideración del tiempo y del movimiento en el proyecto de Tatlin, sería muy beneficioso considerar la teoría de la historia propuesta por el poeta Vladimir Jlebnikov, muy ligado al futurismo. Jlebnikov considera que el tiempo es un fenómeno espacial, que permite un investigación de sus ritmos y estructura a través de la historia. La clave de estos ritmos en la historia se buscó en el estudio de los números, y en los intervalos entre los mayores acontecimientos en la historia del mundo. Las teorías matemáticas de Jlebnikov fueron publicadas en el manifiesto "Una bofetada en la cara del gusto del público" a principio de diciembre de 1912.



Fig. 4.

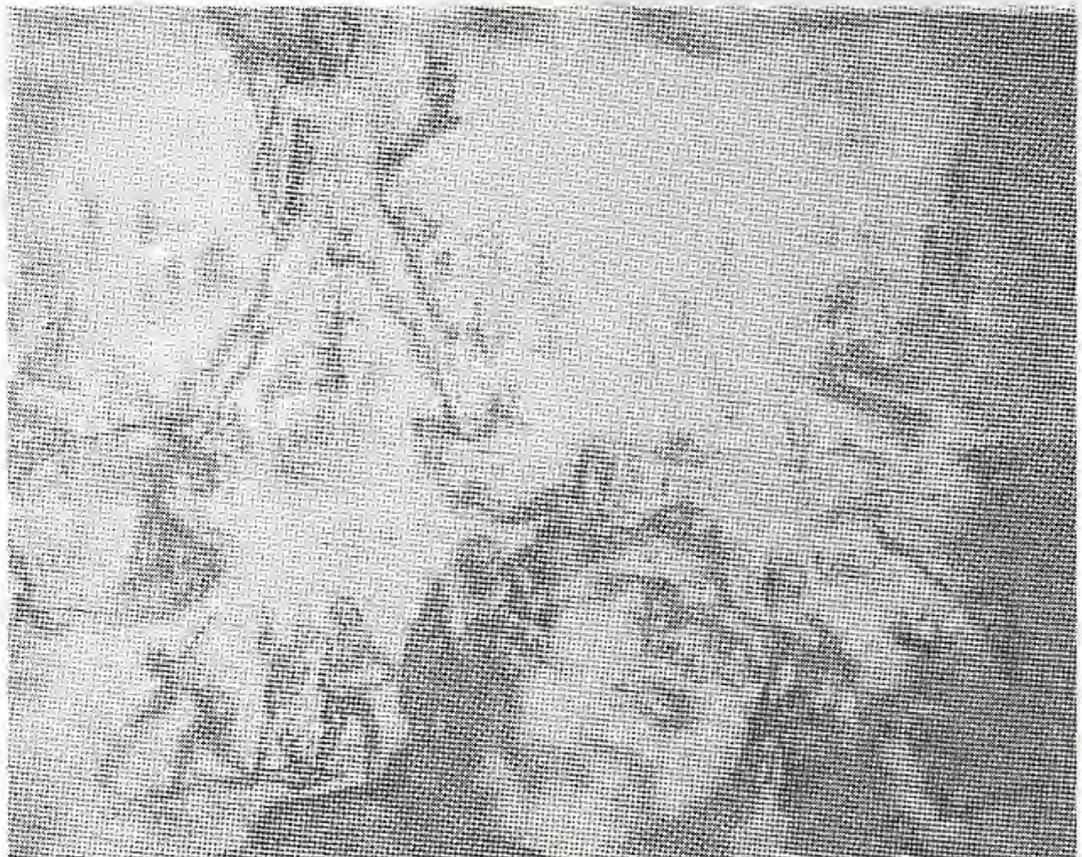


Fig. 5.