

## LA CIUDAD TRANSPARENTE DE ZAMIATIN: DISTOPÍA Y CONTROL URBANO

Daniele Porretta

### La ciudad transparente de Zamiatin: distopía y control urbano (Resumen)

La utopía del siglo XX aparece vinculada a grandes proyectos políticos que vieron en el mito del progreso y de la industrialización una herramienta esencial para la transformación de la sociedad.

En el contexto de la Rusia posrevolucionaria, donde las vanguardias artísticas y el mundo intelectual trabajaban para la construcción de la sociedad del futuro, apareció una de las principales distopías del siglo XX, obra del “hereje” Yevgueni Zamiatin. *Nosotros*, a través de la caricatura y de la sátira, alertaba de los peligros que escondía esta promesa de futura felicidad: la tendencia autoritaria presente en parte del pensamiento utópico, la capacidad deshumanizadora de la ciencia, la transformación hiperracional de la vida cotidiana y los usos de la arquitectura para el control social.

**Palabras clave:** utopía, distopía, Zamiatin, ciudad

### The transparent city of Zamiatin: dystopia and urban control (Abstract)

The utopia of the twentieth century seems linked to major political projects that see in the myth of progress and industrialization an essential tool to transform society.

In the context of post-revolutionary Russia, where the avant-garde and intellectual world were working to build the society of the future, appeared one of the main dystopias of the twentieth century by the "heretic" Yevgeny Zamyatin. "We", through caricature and satire, warned about the dangers hidden in this promise of the future happiness: the authoritarian trend present in part of the utopian thought, the ability of science to dehumanize, the hyper-rational transformation of everyday life and the use of architecture to exert social control.

**Keywords:** utopia, dystopia, Zamyatin, city

En una época en la que pensar en el futuro de la sociedad significa evocar las más terribles pesadillas, la utopía parece haberse convertido hoy en una quimera de épocas del pasado. Sin embargo este género literario fue uno de los motores fundamentales del pensamiento occidental, y una herramienta usada por numerosos reformadores sociales para ilustrar sus proyectos políticos, muchas veces en forma de ciudades imaginarias. Superados los sueños igualitarios del pasado, la utopía urbana contemporánea parece reducida a los enclaves tecnológicamente protegidos de las ciudades privadas, las *gated communities*, las “utopías degeneradas”, espacios armoniosos y desconflictualizados apartados del mundo real como Disneyland<sup>1</sup>, las evocaciones

---

<sup>1</sup> Harvey, 2000, p. 194.

nostálgicas del príncipe Carlos, las *smart-cities*, más ligadas al marketing urbano que a soluciones estructurales para los problemas del hábitat humano.

Mientras las visiones positivas del futuro escasean cada vez más, las pesadillas parecen haber monopolizado el imaginario popular y la “distopía” se ha convertido en el género más utilizado para imaginar el futuro. Entre las grandes novelas distópicas destaca *Nosotros*. Escrita entre 1920 y 1922, la antiutopía de Yevgueni Zamiatin contiene elementos que anticipan el desarrollo del género en el siglo XX.

El trabajo propone analizar el contexto utópico y visionario de la Revolución rusa en que apareció la obra de Zamiatin. Fue ésta la época en que las vanguardias trabajaron en proyectos de transformación radical de la sociedad, principalmente a través de la arquitectura y del urbanismo, pensando en la construcción de un nuevo estilo de vida para la sociedad del futuro. La antiutopía de *Nosotros* alertaba, a través de la sátira, de los peligros que escondía la realización de una utopía basada en la mitificación de la máquina y en el control social. La utopía moderna de la ciudad transparente.

## Futuros distópicos

J. G. Ballard defendía la idea de que la ciencia ficción se habría convertido en la literatura popular del siglo XX gracias a la relación que el cuento popular mantendría con el inconsciente<sup>2</sup>. Este género está dominado desde hace tiempo por la tendencia a imaginar un futuro cada vez más negro para la humanidad. Una de sus características más interesantes es su inclinación a reflejar los puntos débiles de la sociedad, a representar en sus obras los miedos de distintas épocas.

El momento actual posee una singularidad: la tensión que transmite la pantalla cinematográfica no parece concentrarse en un peligro particular, más bien vivimos una atmósfera apocalíptica generalizada en la que las amenazas se multiplican y se acumulan a través de los *remakes* de películas de épocas pasadas. Se vuelven a adaptar películas como *The Day the Earth Stood Still* (1951), y novelas como *The War of the Worlds* (1898) de H. G. Wells y *I Am Legend* (1954) de R. Matheson son reinterpretadas y actualizadas. El mensaje es muy poco esperanzador y los peligros numerosos: la hecatombe bacteriológica, el agotamiento de los recursos, la degeneración totalitaria de la política, la injusticia y el abuso del poder. Y mientras la publicidad nos regala imágenes de coches recorriendo autovías de paisajes futuristas, de casas domóticas y teléfonos “inteligentes”, la ciencia ficción, de manera más acorde a nuestras preocupaciones, nos prepara para una Apocalipsis cercana.

Todas estas visiones de un futuro negativo de la sociedad pueden definirse como “distopías”, término hasta hace poco tiempo no muy utilizado. Desde el punto de vista semántico, la crítica ha ofrecido a lo largo del tiempo varias definiciones de la palabra “distopía”, ya no solamente utilizada en el campo de la medicina, sino también por parte de la crítica literaria y cinematográfica. Según Lyman Tower Sargent, la palabra aparecería por primera vez en su significado moderno en una antología de Negley y Patrick publicada en los años 50. Respecto a su significado se entendería:

“Distopía o utopía negativa – una sociedad inexistente descrita en modo detallado y normalmente situada en un espacio y en un tiempo que el autor considera que un lector contemporáneo sea capaz de reconocer como un lugar considerablemente peor al lugar en el que vive”<sup>3</sup>.

Sargent ofrece las definiciones de otras voces, un glosario muy útil a la hora de establecer las

---

<sup>2</sup>Ballard, 1996, p. 291.

<sup>3</sup>Sargent, 2005, p. 116.

diferencias existentes entre algunas variantes de las utopías y de las distopías, aunque en general estos dos términos sigan siendo los más utilizados. Por ejemplo “antiutopía” indicaría una descripción crítica del *utopianism* o de una particular “eutopía”, en el sentido de “buen lugar”, mientras la “distopía crítica” implicaría en un mundo considerado peor, la existencia de un *enclave* eutópico y la esperanza de un futuro triunfo de la eutopía.

Fredric Jameson propone por otro lado utilizar otro adjetivo para definir las cada vez más numerosas visiones catastróficas que nos depara el futuro<sup>4</sup>. Se podría utilizar el término “apocalíptico” para diferenciarlas de las antiutopías, en las cuales prevalece la intención de alertar sobre los peligros de algunos planteamientos políticos, como en el caso de Orwell y Huxley. Pero a este propósito cabe recordar que entra en juego otro factor, y es la tendencia moralizadora del fenómeno de la destrucción en el género catastrofista, donde esta suele dar pie a una reconstrucción de una sociedad sobre nuevas bases sociales, ecologistas o políticas.

El género distópico recoge, deformándolas críticamente, muchas características de las utopías: su aislamiento, su estado de ingravidez histórica<sup>5</sup>, su tendencia hacia el autoritarismo y la uniformidad social<sup>6</sup>. Uno de los aspectos de las utopías había sido el concepto de que, para alcanzar el objetivo final de la felicidad, fuera necesario establecer un cierto número de normas que limitaran la libertad de sus habitantes. El fin de una sociedad más justa se habría conseguido a través de un proyecto igualitario, que se reflejaba desde el punto de vista espacial en ambientes urbanos uniformes, racionales, fijos e inalterables respecto a su futuro. Otra característica era su “juego espacial”, concepto que David Harvey recupera de L. Marin, y que tendría que ver con el hecho de que Thomas More “selecciona uno de los múltiples ordenamientos espaciales posibles como forma de representar y fijar un orden moral determinado”<sup>7</sup>. La utopía prefiere la planta central, símbolo de orden y control, y la forma de sus ciudades recuerda el *Panopticon* de J. Bentham:

“Lo que Foucault considera “efecto panóptico” mediante la creación de sistemas espaciales de vigilancia y control (*polis*=policía) está también incorporado a los proyectos utópicos. Esta dialéctica entre el libre juego de la imaginación y la autoridad y el control plantea graves problemas. El rechazo, en tiempos recientes, del utopismo descansa en parte en una aguda conciencia de su conexión interna con el autoritarismo y el totalitarismo (es fácil interpretar de esta forma la *Utopía* de Moro)”<sup>8</sup>.

El género distópico se afirmaría entre el final del siglo XIX y principio del XX en la cultura occidental, como reflejo de un conjunto de miedos de la sociedad burguesa. En este periodo de tiempo aparecen las debilidades y los fracasos de la Revolución Industrial, entra en crisis la idea de progreso que había alimentado el pensamiento utópico a partir de Francis Bacon, se discuten los posibles usos negativos de la ciencia y de la tecnología, se multiplican los conflictos políticos. Si en la época gloriosa de la industrialización los héroes habían sido científicos e ingenieros, las novelas tardovictorianas se llenan de militares y de *mad doctors*, y avisan de que el poder al que lleva la ciencia puede degenerar en la locura o en el absolutismo.

Uno de los testimonios más interesantes de esta evolución negativa en la literatura de ficción popular es lo que ofrece la obra de Jules Verne. Los *Voyages extraordinaires* empezaron celebrando los valores de la ciencia moderna y nacieron con el objetivo de preparar las clases dirigentes del futuro, siguiendo el espíritu sansimoniano de su editor, J. Hetzel. Enriquecidos por las ilustraciones de artistas como Edouard Riou y Leon Benett, las 62 novelas y 17 cuentos de los *Voyages* representan una producción literaria de más de medio siglo<sup>9</sup>.

---

4Jameson, 2007, p. 199.

5Trousson, 1995, p. 286.

6Mumford, 2013.

7Harvey, 2000, p.188.

8Ibíd., p.190.

9Los *Voyages extraordinaires* empiezan con la publicación en 1863 de *Cinq semaines en ballon* y terminan en 1919

La obra de Verne refleja los cambios políticos, económicos y culturales que estaban interesando a la burguesía, así como la pérdida paulatina de fe en una cierta idea de progreso. Pero su producción literaria tiene una línea de demarcación, aunque no del todo precisa, que diferencia dos distintas visiones de la ciencia y de la tecnología. Una primera etapa de su trabajo correspondería a la época triunfal de la burguesía y del pensamiento positivista, con novelas como *Cinq Semaines en Ballon* (1863), *Vingt Mille Lieues Sous les Mers* (1870) y *L'île Mystérieuse* (1874). Como recuerda Pere Sanyer Martín:

“Las máquinas que aparecen en esta primera parte, no amenazan al hombre ni a la naturaleza. Son máquinas semejantes a las que diseñaba Leonardo da Vinci, inocentes, que muchas veces forman parte del paisaje confundiendo en él. Las máquinas emulan a la Naturaleza y la perfeccionan. No producen plusvalía, no penetran en la dinámica capitalista. Son artefactos que facilitan al hombre sus actividades, haciéndole más cómoda su existencia”<sup>10</sup>.

La segunda etapa de su obra, en cambio, se desarrollaría a partir de la publicación en 1879 de *Les Cinq Cents Millions de la Begüm*<sup>11</sup>. En la novela la herencia de la Begüm se destina a la construcción de dos ciudades. Por un lado *France-Ville*, utopía humanista construida sobre bases rigurosamente científicas, la “ciudad de la salud y del bienestar”, habitada por “las honradas familias expulsadas de los países superpoblados por la pobreza y la falta de trabajo”<sup>12</sup>. Por el otro *Stahlstadt*, “la Ciudad del Acero”, ciudad-fábrica modelo, distopía belicista construida por Herr Schultze “el mayor fundidor de cañones del mundo”<sup>13</sup>.

Tal como representan las ciudades de *France-Ville* y *Stahlstadt*, para Verne el futuro de la ciencia se encontraba en frente de una encrucijada, por un lado la tecnología podía servir a la humanidad con fines benéficos, por otro podría ser dirigida hacia su destrucción. Sus obras posteriores reflejarán estos tintes más pesimistas, la ciencia ya no será algo que el hombre sea siempre capaz de controlar, aparecerán máquinas gigantes y ciudades distópicas como *Milliard City*<sup>14</sup>, habitadas por los dueños del mundo, y *Blackland*<sup>15</sup>, la ciudad secreta.

Los *Voyages extraordinaires* de Verne reflejan un cambio de actitud hacia la ciencia y la tecnología que se puede detectar en otras publicaciones de las dos últimas décadas del siglo XIX. Aunque no se pueda hablar de una desaparición de los planteamientos positivos y “utopistas”, desde las visiones de Albert Robida, de H.G.Wells y la visión industrial y socialista de Edward Bellamy, una concepción más y más negativa del futuro de la humanidad empieza a afirmarse en la literatura de ficción. Todas las visiones terroríficas del futuro parecen producirse en esta época: el miedo a la explosión demográfica y a las tensiones raciales, el estallido de revoluciones, la alienación y la pobreza producida por la “edad de la máquina”, los conflictos entre potencias que alimentan el filón de la *Future War*. Este complejo de miedos generó una vasta literatura que proponía reconstrucciones ecológicas y socialistas, nostálgicas vueltas a los orígenes, pero también reacciones racistas, populistas y belicistas.

Dentro de este complejo de miedos, uno se desarrolló directamente relacionado con la realización de los programas “utópicos” de principio del siglo XX, programas que tenían que ver con la injerencia de la ciencia en todas las esferas de la vida de las personas, hasta llegar al control total de sus vidas. Se trataba del perfeccionamiento de los programas de construcción del “hombre del futuro”, cuya realización pasaba por la eugenesia, el higienismo, la tendencia deshumanizadora de la ciencia y en cuya estrategia la arquitectura adquiriría el valor de herramienta de control y orden.

---

con *L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac*.

10Sanyer, 1988.

11Verne, 1879.

12Ibíd., p.63.

13Ibíd., p.89.

14Verne, 1895.

15Verne, 1919.

Como recordaba Berdiaeff en la célebre cita que A. Huxley utilizó en las primeras páginas de *Brave New World*, las utopías empezaban a ser proyectos realizables, más de lo que nunca habían sido, el mundo marchaba hacia su realización: “Y nosotros nos encontramos frente a una cuestión mucho más angustiosa: ¿Cómo evitar su realización definitiva?”<sup>16</sup>.

Una de las líneas que la distopía moderna desarrolló fue la que utilizó el formato literario de la utopía para criticarla por su tendencia hacia la perfección y su esencia autoritaria. Una de las definiciones de “distopía” más habitualmente utilizada es aquella que la relaciona directamente con una degeneración totalitaria de un gobierno o poder político. Según Francisco Fernandez Buey:

“Generalmente se entiende por distopía una obra de anticipación en la que se describe una sociedad opresiva y cerrada sobre sí misma bajo el control de algún tipo de estado, institución o gobierno autoritario. En este sentido la distopía se contrapone a la utopía: es el lugar malo”<sup>17</sup>

El primer ejemplo de distopía o antiutopía moderna<sup>18</sup> apareció en la Rusia posrevolucionaria de los años veinte, obra de un escritor e ingeniero naval, antiguo simpatizante de los bolcheviques, de nombre Yevgueni Zamiatin. Su título es *Nosotros*<sup>19</sup> y, como reconocen varios autores, dos de las obras más importantes del género guardan con ella profundas relaciones: *Brave New World* (1932) de A. Huxley<sup>20</sup> y *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell.

## Zamiatin y la distopía moderna

Según la reconstrucción de Alex M. Shane, *Nosotros* fue escrita entre 1920 y 1922<sup>21</sup> y publicada por primera vez en 1924 en Nueva York, traducida al inglés por Gregory Zilboorg<sup>22</sup>. Su autor, Yevgueni Zamiatin, era un intelectual ruso nacido en 1884 en la pequeña ciudad de Lebedjan, en la Rusia sudoccidental. Se había sumado a los bolcheviques “motivado más por su espíritu rebelde y en búsqueda de emociones que por consideraciones propiamente políticas”<sup>23</sup>. Detenido en 1905 después de una redada policial en el cuartel general revolucionario, acabó en la cárcel de Špalernaja donde pasó varios meses en aislamiento. Después de haber sido liberado, trabajó como ingeniero naval, viajando varias veces por la Rusia Europea y en 1916 fue comisionado de la supervisión en Gran Bretaña para la construcción de las naves rompehielos, misión que interrumpió para volver a Rusia poco antes de la Revolución.

A partir de 1917 Zamiatin empezó progresivamente a ocupar una posición más destacada en la Literatura rusa, ejerciendo una influencia relevante en la generación de escritores más jóvenes<sup>24</sup>. Entre el 1917 y el 1921 escribió una novela, una pieza teatral y dos cuentos, además de varios artículos y fábulas. A pesar de sus cualidades literarias, su trabajo fue repetidamente censurado por la crítica soviética bajo la acusación de ser un “escritor burgués que había rechazado la Revolución de Octubre”<sup>25</sup>. En 1922 fue detenido y acusado, junto a otros 160 intelectuales, por sus actividades críticas con el régimen soviético. Mientras a muchos de los detenidos fue concedido

---

16Huxley, 1932, p.7.

17Buey, 2007, p. 217.

18Trousson, 1995, p. 311. Shane, 1968, p. 140.

19Zamiatin, 1920.

20Mientras el conocimiento de la obra del escritor ruso de parte de Orwell es más claro, ya que este fue autor de una reseña para el Tribune en el enero del 1946, la supuesta relación con Huxley parece ser más cuestionable. Huxley sostuvo no haber nunca leído la novela de Zamiatin antes del 1932, fecha de publicación de *Brave New World*. Shane, 1968, p. 140.

21Shane, 1968, p. 38.

22Ibíd., p.71.

23Ibíd., p.9.

24Ibíd., p.16.

25Ibíd., p.55.

un pasaporte y el permiso para salir al extranjero, Zamiatin fue indultado gracias a la intervención de algunos amigos, algo de lo que el escritor pronto se arrepintió. Siguió viviendo en Rusia, escribiendo, pero sus trabajos fueron sistemáticamente ignorados por la crítica. Después de varios años de censuras y presiones, consiguió un visado para expatriar gracias a Gorki, y en 1931 se mudó a Francia donde moriría 6 años después.

Su obra más importante, *Nosotros* fue censurada y nunca fue publicada en la Unión Soviética hasta el 1988, junto a *1984* de G. Orwell. La novela, bajo la forma del diario de un ingeniero llamado D-503, empeñado en la construcción de la nave espacial “Integral” un “grandioso ballet mecánico”<sup>26</sup>, describía un mundo futuro donde todos los habitantes se llamaban con números, se alimentaban con nafta, vivían una existencia regulada rígidamente por una “Tablas de las Horas” y veneraban un libro llamado “Guía de ferrocarriles”: “el más importante de los monumentos literarios que ha llegado a nosotros”<sup>27</sup>. El régimen instaurado por el “Estado Único” tenía como objetivo la felicidad colectiva, conseguida a través de la supresión del libre albedrío, de los sentimientos, y sometiendo los habitantes de la única ciudad existente a unas reglas férreas cuyo respeto era asegurado por los “Guardianes” y por un dictador benévolo llamado “Bienhechor”.

*Nosotros* es una antiutopía construida mediante la distorsión de muchos elementos de naturaleza autoritaria diseminados en la cadena de novelas utópicas. En el futuro se ha conseguido una “vida matemáticamente perfecta”<sup>28</sup> gracias a la supresión de la libertad, que los ciudadanos-números consideran un “estado salvaje no organizado”<sup>29</sup>. Libertad y felicidad son incompatibles, de aquí:

“La libertad y el crimen están tan íntimamente relacionados entre sí como..., como el movimiento del avión y su velocidad: si la velocidad del avión = 0, éste no se mueve; si la libertad del ser humano = 0, éste deja de cometer crímenes. Es evidente. El único medio para liberar al hombre de la criminalidad consiste en privarlo de la libertad”<sup>30</sup>.

Este estado de perfección se protege mediante la figura de los “Guardianes”, que recupera la clase especial que aparece en *La República* de Platón con la función de salvaguardar al Estado. Wells había llamado a esta categoría los “Samuráis” en *A Modern Utopia* (1905)<sup>31</sup>. Es bastante común encontrar en la literatura utópica determinadas clases o castas con la función de conservar un orden de cosas que se considera inalterable, ya que la utopía es normalmente estática.

El estricto control de la población se consigue gracias a la estricta regulación de las actividades de sus habitantes, por el aislamiento de la ciudad gracias al “Muro verde” y por la naturaleza de su arquitectura, integralmente transparente. Los ciudadanos del Estado Único tienen una vida rígidamente organizada por reglas que eliminan de su existencia cualquier decisión libre. Sus acciones son (casi) sincrónicas, y buscan una perfección “taylorista”:

“Cada mañana, con la exactitud de las seis ruedas a la misma hora y en el mismo instante, nosotros, millones, nos levantamos como un sólo número. A la misma hora, nosotros, millones de personas, empezamos a trabajar y acabamos de trabajar juntos. Y fusionados en un único cuerpo con millones de manos, nos llevamos la cuchara a la boca en el instante estipulado por la Tabla de las Leyes; salimos de paseo a la misma hora, vamos al auditorio, a la sala de los ejercicios de Taylor, nos dejamos vencer por el sueño...”<sup>32</sup>.

Se trata de una clara referencia al mundo sofocante de la utopía. La ciudad es ordenada y lineal como la que descubre el protagonista de *Voyage en Icarie* (1840) de E. Cabet, que al mirar el magnífico plano de Icaria no puede más que expresar su estupor: “¡Es de una regularidad

---

26Zamiatin, 1922, p. 11.

27Ibíd., p.18.

28Ibíd., p.10.

29Ibíd., p.19.

30Ibíd., p.42.

31Wells, 1905.

32Zamiatin, 1922, p. 19.

perfecta!”<sup>33</sup>. La ciudad de Icaria es casi circular, racionalmente dibujada, “todas las calles rectas y anchas”, muchos jardines y edificios públicos, y cada calle con 16 casas por lado, un edificio público en el medio y todas exteriormente iguales. Pero, más allá de las costumbres organizativas urbanas, es en la organización del tiempo y en la restricción de la libertad que Icaria, como recuerda R. Trousson, “asfixia”<sup>34</sup>. Todo es tan racional que hay un comité que discute y delibera sobre el número de las comidas, así como sobre su tiempo y duración. Los horarios de las comidas están marcados para todos los ciudadanos-trabajadores: bocado a las seis de la mañana, almuerzo a las nueve, comida colectiva a las dos de la tarde y cena en familia entre las nueve y las diez: “En todas estas comidas, el primer brindis es a la gloria del buen Icar, bienhechor de los obreros, bienhechor de las familias, bienhechor de los ciudadanos”<sup>35</sup>. Icar es el “Bienhechor” de los icarianos, exactamente como el apodo del líder de los ciudadanos del Estado Único, y la estricta reglamentación de las comidas anticipa la “Tabla de las horas” de Zamiatin<sup>36</sup>.

También la vestimenta de los habitantes de *Nosotros* y de *Viaje a Icaria* está prescrita. Todos los icarianos, para evitar envidia y coquetería, usan los mismos vestidos y respetan una serie de prohibiciones, como por ejemplo no emplear flores hasta una cierta edad<sup>37</sup>. Hasta la decoración de las casas está impuesta según las reglas de lo “útil”, de lo “necesario” y de lo agradable”. De esta manera hasta los cuadros, como todo el mobiliario de la casa, asumen una función utilitaria, ya que contienen “no pinturas, sino impresiones instructivas y magníficas, acerca de los conocimientos de utilidad diaria”<sup>38</sup>. En época de obsesión higienista, estas mismas recomendaciones llegarán hasta la prohibición del uso de alfombras y de papel pintado en la ciudad ideal de Verne<sup>39</sup>, o en el minucioso diseño para la “máquina de habitar” que hará el movimiento moderno. La idea de fondo es que cualquier decisión, hasta la más sencilla, puede ser tomada siguiendo una lógica “científica”, o de tal manera que sea responsabilidad de una entidad superior, una comisión, un comité, unas leyes.

## La construcción del hombre del futuro

La sátira de Zamiatin no tenía como objetivo tanto la ciencia como la manera en que ésta estaba penetrando en la vida cotidiana de las personas. Su distopía avisaba de los peligros del alejamiento de la naturaleza, de la estetización de la tecnología, de la construcción de un mundo hiperindustrializado donde “tan sólo es hermoso lo racional y lo útil: las máquinas, las botas, las fórmulas, los alimentos, etcétera”<sup>40</sup>. Las referencias a los intelectuales soviéticos son claras. En Rusia, donde operaban unas vanguardias fascinadas por el progreso tecnológico (constructivistas, productivistas, cineastas como Vertov), se especulaba sobre la unión entre hombre y máquina.

A principio de la década de los veinte la utopía caracteriza esta relación entre obrero y producción robotizada, la “taylorización” se convierte en lírica de la fuerza-trabajo: “El universo de los objetos, que en el sistema burgués es fuente de angustia, condición alienante, en el sistema socialista es reconducido a funciones humanas, a una positiva e inédita síntesis hombre-máquina”<sup>41</sup>.

Cuando en 1920 se funda en la Unión Soviética el *Instituto Central del Trabajo* (*Tsentralnyi*

---

33Cabet, 1985, vol. I, pág. 53.

34Trousson, 1995, p. 250.

35Cabet, 1985, vol. I, p. 81.

36 “50 movimientos de mandíbula son los prescritos por la ley para cada bocado”. Zamiatin, 1922, p. 109.

37Ibíd., p. 85.

38Ibíd., p. 93.

39Verne, 1879, p. 178.

40Zamiatin, 1922, p. 54.

41Tafari, 2005, p. 172.

*Institut Truda*), que tenía que difundir las técnicas de Taylor en el país, se eligió para dirigirlo a un poeta como Aleksei Gastev<sup>42</sup>. Se buscaba implantar en la producción industrial no solamente las técnicas de optimización del trabajo de los obreros, si no también fusionar el movimiento de sus cuerpos con el arte y con la danza. Esta transformación tenía su propia estética, su propia poesía. Para Mayakovski también los poetas eran obreros, sus corazones motores, su alma fuerza motriz, y él mismo una fábrica<sup>43</sup>. También en el mundo de Zamiatin la poesía sigue los ritmos de la fábrica:

“Nuestros poetas ya no viven en el Empíreo: han bajado a la Tierra; caminan junto a nosotros siguiendo el compás del himno severo y mecánico de la Fabrica Musical. Su lira es el cotidiano susurro de los cepillos de dientes eléctricos, el ruido terrible de las chispas de la Máquina del Bienhechor, el íntimo murmullo de los recipientes de noche de cristal brillante, de las cortinas que caen y las alegres voces del libro de cocina más reciente y el leve susurro de las membranas callejeras”<sup>44</sup>.

La mitificación de las máquinas, de la velocidad y del dinamismo de la sociedad industrial, habían sido temas corrientes de vanguardias como el futurismo. En el teatro futurista la máquina era estetizada y celebrada por su belleza, como en el *Ballo meccanico futurista* de Palladini y Pannaggi, que en 1922 ponía en escena en Roma una “polifonía rítmica de motores” obtenida gracias a dos motocicletas en el palco<sup>45</sup>. En la Unión Soviética la máquina era celebrada, además que por su estética, por su capacidad de servir a la revolución. El constructivismo buscaba la “construcción” de la sociedad del futuro, y el arte era considerado una herramienta para transformar la sociedad. Gabo y Pevsner asimilaban la labor de los nuevos artistas a la del ingeniero que construye puentes y a la del matemático que elabora las fórmulas de las órbitas<sup>46</sup>.

Frente a este mundo que ensalzaba la ciencia y la técnica, el hombre era visto con todas sus imperfecciones, sobre todo enfrentado a una máquina incapaz de equivocarse. La fantasía podía ser una debilidad y, según las palabras de Nicolas Assév, el *LEF (Frente de Izquierda de las Artes)* tenía que declarar la guerra a la invención y a “cualquier aproximación “artística” que disfrace y deforme los hechos”<sup>47</sup>. La cultura del futuro habría tenido que transmitir la realidad, relatar los hechos, sin mistificaciones y, sobre todo, entrar en la vida cotidiana para transformarla.

El constructivismo buscaba intervenir en la vida de las personas. En el teatro esta fusión hombre-máquina era representada por la búsqueda de su función utilitaria y social: enseñar a los trabajadores a controlar sus cuerpos<sup>48</sup>. *El Magnífico Cornudo* de Fernand Crommelynck fue la obra que llevó al teatro los principios del constructivismo y de la “biomecánica”. La escenografía había eliminado los clásicos decorados y había una única gran máquina inventada por Liubov Popova. El aparato tenían unas enormes ruedas que recordaban los engranajes de una cadena de montaje. Los actores salían a la escena sin maquillaje, todos llevando unos mismos uniformes, y recorrían rampas, escaleras, puentes y plataformas, poniendo en movimiento la máquina. Por otro lado Vsévolod Meyerhold, director y teórico teatral, con esta pieza reveló al público los principios de la “biomecánica”, un sistema que permitiría al actor controlar a la perfección los movimientos de su cuerpo gracias a una serie de ejercicios y al uso del “ritmo”. Si el cuerpo humano tenía que parecerse a una máquina, el hombre tenía que aprender a controlarlo: “en la escena, el actor tiene que convertirse en un autómatas, un mecanismo, una máquina”<sup>49</sup> decía en un artículo H. Sokolov.

También en el cine soviético se celebraban el dinamismo de la civilización industrial y su camino

---

42Buck-Morss, 2004, p. 126.

43Mayakovski, V. El poeta es un obrero. 1918 (edición it. *Poesie*. Roma: Newton, 1994, p. 55.)

44Zamiatin, 1922, p. 74.

45Castronuovo, 2007, p. 101.

46De Micheli, 1977, p.396.

47Rudnitski, 1988, p. 89.

48Ibíd., p. 90.

49Ibíd., p. 93.



hacia la realización de la utopía maquinista. Dziga Vertov en *Nosotros* (variante del Manifiesto) decía sentir vergüenza por los hombres “desordenados” frente a las máquinas “infallibles”. Una vez enterrada la vieja cultura, las emociones podrían ser provocadas por la electricidad y por la “danza de las sierras”:

“Nosotros no queremos por ahora filmar al hombre porque no sabe dirigir sus movimientos,

A través de la poesía de la máquina, vamos del ciudadano atrasado al hombre eléctrico perfecto.

Descubriendo el alma de la máquina, enamorando al obrero de su herramienta, a la campesina de su tractor, al maquinista de su locomotora.

Introducimos la alegría creadora en cada trabajo mecánico, asimilamos los hombres a las máquinas, educamos hombres nuevos”<sup>50</sup>.

Todos estos elementos aparecen en el mundo de *Nosotros*, cuya sociedad está ya casi totalmente “taylorizada”. La crítica de Zamiatin hacia el hombre-máquina, sin sentimientos y emociones, era el resultado de una concepción pesimista de la ciencia, no tanto como disciplina como en cuanto herramienta que estaba penetrando y transformando profundamente la vida cotidiana de las personas. Este discurso antiutópico, crítico con la utopía de progreso, tenía muchas similitudes con las reflexiones presentes en *Memorias del subsuelo*<sup>51</sup>. Dostoievski<sup>52</sup> consideraba que la “conciencia” del hombre, o sea su tendencia hacia la racionalización de cada acto y aspecto de su vida, de fijar categorías, estaba “matando la vida”<sup>53</sup>. La ciencia, en su búsqueda de las leyes naturales, invadiría todos los campos de la existencia, llegando hasta la esfera sentimental y algún día “sería imposible desear algo que no tenga sentido para la razón”<sup>54</sup>.

La investigación de las leyes naturales por parte del hombre “positivo” estaba activando en la humanidad un proceso de desresponsabilización que miraba a simplificar lo máximo posible su vida:

“Por consiguiente le bastará al hombre con descubrir esas leyes de la Naturaleza para dejar de responsabilizarse de sus actos y para que la vida se le presente entonces extraordinariamente fácil. Entonces todos los actos humanos se codificarán conforme a estas leyes, es decir, conforme a las matemáticas, al estilo de las tablas de logaritmos, hasta el 108.000, y se reflejarán en los calendarios; o lo que sería aun mejor, saldrán ediciones bienintencionadas, similares a los actuales diccionarios enciclopédicos, en los que todo aparecerá tan bien calculado y anotado, que ya no habrá en el mundo lugar para las aventuras ni para actos individuales.”<sup>55</sup>

El mundo del Estado Único, con sus normas recogidas en la “Tabla de las Leyes”, es el mundo “extraordinariamente fácil” que había imaginado Dostoievski. Para Zamiatin todo era susceptible de ser sistematizado, ordenado, para perseguir la realización final de un organismo único, perfecto<sup>56</sup>. En la antiutopía de *Nosotros* hasta el coito está regulado para que no haya desviaciones románticas o tendencias contrarias al espíritu colectivo del Estado Único.

Este exceso de control podía llevar a la rebelión individual. Para Dostoievski no sería extraño que algún día surgiera un caballero, “con una fisionomía vulgar, o mejor dicho, con aspecto retrógrado

---

50Romaguera i Ramió, 2010, p.38-39.

51Dostoievski, 1864, p.90.

52Sobre las influencias de Dostoevski sobre *Nosotros*: Shane, 1968, p. 141-144.

53Sobre el concepto de “conciencia como enfermedad del hombre civilizado” se vea Bela Martinova in: Dostoievski, 1864, p. 21-22.

54Dostoievski, 1864, p.91.

55Ibíd., p.89.

56En realidad el Estado Único reconoce no haber conseguido totalmente controlar el tiempo de sus habitantes, y por consiguiente la felicidad no es total. Hay un reducto de tiempo no controlado llamado las *Horas Personales*, durante las cuales el organismo unitario creado por el Estado se vuelve a dividir en células individuales, y es posible un poco de intimidad echando las cortinas durante estos 86.400 segundos cada día. Zamiatin, 1922, p. 19.

y burlón”<sup>57</sup> que cruzara los brazos y enviara al demonio tantos logaritmos para vivir conforme a su propia voluntad, algo que sería secundado cada vez por más individuos. Y lo haría por una razón fútil, porque:

“El hombre siempre y en todo lugar, siendo él quien fuere, ha gustado de actuar a su modo, y no tal y como le indican la cordura y la ventaja. (...) Porque el deseo propio, voluntario y libre de uno, el capricho, aunque sea el más salvaje de todos, la fantasía exasperada y llevada hasta la locura, forma parte de aquella ventaja que se omitió y que resulta ser la más ventajosa de todas (...). El hombre únicamente necesita de una voluntad autónoma, le cueste ésta lo que le cueste, y le traiga las consecuencias que le traiga.”<sup>58</sup>

Para Dostoievski y Zamiatin la rebelión era posible, probablemente inevitable, ya que la humanidad tenía una tendencia natural hacia una “voluntad autónoma”, la libertad. La rebelión es un hecho natural, la lógica consecuencia de un mundo donde lo racional y lo irracional han sido separados. En *Nosotros* estas dos esferas tienen su localización espacial, ya que después del conflicto entre ciudad-campo, racional-irracional, artificial-natural, han sido separadas. La razón, con sus excesos, gobierna la ciudad transparente del Estado Único, mientras más allá del “Muro Verde” ha quedado la naturaleza, lo irracional, la fantasía, y allí viven los hombres libres, los “mefis”.

A pesar de estas consideraciones, Zamiatin no renunciaba al valor de la ciencia, como Dostoievski más bien advertía de dos peligros que amenazaban la humanidad: “el poder hipertrófico de las máquinas y el poder hipertrófico del Estado”<sup>59</sup>. Contra la falsa consideración de una ciencia infalible e indiscutible, el mundo necesitaba la “herejía”, para quebrantar lo que falsamente se considera cierto. El papel del hereje era romper con el dogmatismo, descubrir nuevos horizontes para la ciencia, el arte y la vida social: “Solamente los herejes, rechazando el hoy en nombre del mañana, son el eterno fermento de la vida y aseguran su interminable movimiento hacia adelante”<sup>60</sup>.

G. Orwell escribió en una reseña para el *Tribune* en 1946 que Zamiatin no podía sospechar de la llegada de la dictadura estalinista. Las condiciones de la Rusia posrevolucionaria no eran tales como para un planteamiento tan negativo, o por lo menos era posible que el régimen comunista no fuera el único objetivo de su sátira. Consecuentemente *Nosotros*: “Es más bien el estudio de la máquina, el genio que el hombre ha insensatamente dejado escapar de la botella y que ahora no puede volver a meter dentro”<sup>61</sup>. Para Orwell, entonces, más allá de la crítica a un régimen, *Nosotros* contenía unas consideraciones generales sobre las tendencias de la sociedad industrial. Esta lectura es la que parte de la crítica ha trasladado también a *1984*. Mientras *Animal Farm* era un ataque directo en contra de quien había traicionado la revolución, en forma de sátira, *1984* contenía reflexiones que iban más allá del estalinismo, sobre la naturaleza del poder y sobre unas tendencias de alcance cada vez más mundial<sup>62</sup>.

Pero aunque consideráramos que Zamiatin quisiera representar un fenómeno global y la inclinación hacia la deshumanización de la ciencia, en su novela es muy reconocible el régimen colectivista que la Revolución estaba instaurando, así como el lenguaje iconoclasta de las vanguardias. Y si es verdad que la “construcción de la utopía de masas fue el sueño del siglo XX”<sup>63</sup>, tanto en la cultura capitalista como en la socialista, en el caso de la Unión Soviética de los años veinte la construcción de una nueva sociedad representó un intento real de ejecución de esta utopía, una aceleración de este proyecto.

---

57Dostoievski, 2008, p.90.

58Ibíd., p.90.

59Shane, 1968, p.145.

60Ibíd., p.46.

61Orwell, 1946.

62Kumar, 1987, p. 170.

63Buck-Morss, 2004, p. 13.

Rusia, en la década de los veinte, era un país mucho más atrasado desde el punto de vista tecnológico que los otros países industrializados. Con Estados Unidos había una relación cultural particular, un fenómeno de fascinación que aparecería desde el siglo XIX, precedería la Revolución y cuyo conjunto de representaciones es llamado *Amerikanizm*<sup>64</sup>. Tal idealización se plasmaba alrededor de las figuras mitificadas de Taylor y de Ford.

En el campo de la arquitectura, como recuerda Jean-Louis Cohen, el *americanizm* significaba “maquinismo”, una cierta estética urbana y de las grandes obras de ingenierías, y más en general una enorme atracción por la modernidad de los EEUU sobre los intelectuales soviéticos. Mayakovski, después de su viaje en EEUU en 1925, escribía:

“El futurismo de la tecnología desnuda, del impresionismo superficial de los humos y los cables, cuya gran misión ha sido revolucionar la mentalidad conformista, desde ahora arrancada de los poblados. Este futurismo es el que ha sido finalmente confirmado por América”<sup>65</sup>.

América, que había sido el lugar que muchos reformadores, “utopistas”, habían elegido para construir sus sociedades alternativas, había adelantado a Europa en la modernidad, era más dinámica, más veloz. Mayakovski hablaba en sus notas de una América como lugar de realización de los sueños del futurismo, pero también del carácter provinciano de su arquitectura, de la desorganización de Nueva York, de su carácter infantil, de la ridícula ornamentación de sus rascacielos: “Cuando Rusia llegue a la edad industrial, será diferente, será planificada, será consciente”<sup>66</sup>.

En 1924 Mosei Ginzburg, en la revista *Arkitektura*, reprochaba a América que, a pesar de su dinamismo y de su mecanización, siguiera demasiado dependiente de “la estética y del romanticismo europeos”<sup>67</sup>. En 1926 Nicolai Ladovski, en las páginas de la revista *Isvestia Asnova*, defendía que la arquitectura soviética no escondería la estructura, como la americana, sino que sería “sincera”<sup>68</sup>. La mirada desde la Unión Soviética hacia la sociedad americana era de fascinación por el gigantismo de la ingeniería y por los logros tecnológicos del capitalismo, pero también irradiaba de parte de las vanguardias la confianza en que la arquitectura soviética habría sido capaz de superarla, habría vencido lo inútil y lo superfluo para realizar, por fin, construcciones “limpias, atentas, terminadas y tan modernas como una dinamo”<sup>69</sup>.

Con su vocabulario rompedor, las vanguardias soviéticas se habían marcado como objetivo la creación de una nueva cultura proletaria. El “futuro” era percibido como algo en proceso de construcción, donde todo sería posible. Y en una sociedad nueva proyectada en el futuro era lógico que la literatura de ciencia ficción asumiera un papel destacado. Así, durante los años veinte, más de 150 obras de este género fueron publicadas en la URSS<sup>70</sup>.

En 1923 Alekséi Nikoláyevich Tolstói publicaba *Aelita*, una novela sobre la historia de amor entre una princesa marciana y un ingeniero soviético, miembro de una expedición en el planeta Marte donde estallaría una revolución. Yakov Protazanov volvió del extranjero para dirigir su adaptación cinematográfica en 1924, con decorados vanguardistas y vestuario diseñado por Aleksandra Ekster e Isaak Rabinovich<sup>71</sup>. Marte representaba en este tipo de literatura, volcada a reflexionar sobre la Revolución, una “anti-Tierra”<sup>72</sup>, recurso para analizar las relaciones de clase y políticas entre

---

64Cohen, 1990, p.89.

65Ibíd., p.91.

66Ibíd., p.92.

67Ibíd., p.102.

68Ibíd., p.99.

69Ibíd., p.92.

70Bliznakov, 1990, p. 145.

71Sánchez, 2007, p. 40.

72Bogdanov, 2010, p. 16.

países. Era algo parecido a lo que había hecho H.G.Wells en *La Guerra de los Mundos*, en 1898, donde la civilización marciana representaba, con su superioridad tecnológica y su falta de escrúpulos en el momento de exterminar a los humanos, la capacidad destructiva de las grandes potencias coloniales sobre los pueblos menos desarrollados tecnológicamente<sup>73</sup>.

Alexander Bogdánov, uno de los fundadores del movimiento *Proletkult*, además de científico y filósofo escribió en 1908 *Estrella Roja*, una novela de ciencia ficción que describía la realización del socialismo en el Planeta Marte, desarrollando la narración a partir del encuentro de la civilización alienígena con la terrestre. El protagonista Leonid, terrestre, cruza el espacio sobre la máquina voladora *Eteronef* para visitar Marte y conocer su forma de vida. En Marte descubrirá que ha sido instaurado el comunismo, eliminado el dinero, el trabajo convertido en una actividad de libre elección y el individualismo considerado como una forma atávica.

La sociedad comunista marciana era el espejo futuro en que podía reflejarse el proletariado soviético. En *Estrella roja*, cuando el protagonista visita una fabrica marciana, la descripción está muy alejada del recuerdo de las miserias de la Revolución industrial. Así el aire es “limpio y transparente”, las máquinas “iluminadas por una luz sobria pero intensa”, y el trabajo crea una sinfonía de sonidos (“corteaban, y aserraban, y golpeaban, y soldaban...”) que es definido como “melodioso”<sup>74</sup>. Las concepciones de los marcianos son similares a la fascinación de las vanguardias por el maquinismo. Talleres y fábricas no necesitan decoración ya que “...la estética de los poderosos engranajes y sus movimientos nos resultan agradables por sí mismos”<sup>75</sup>.

## La ciudad del futuro

En el vocabulario de las vanguardias las expresiones que exhortan a la destrucción son recurrentes. En 1911 el futurismo italiano alababa la guerra como “única higiene para el mundo”<sup>76</sup>, pero también el *Manifiesto Realista*, que publicaron en el 1920 Naum Gabo y Antoine Pevsner, hablaba de la guerra y de la revolución como “tormentas purificadoras de una era que se abre”<sup>77</sup>. Si la vanguardia soviética había declarado la guerra al arte<sup>78</sup>, en el campo de la arquitectura, en el libro *El Constructivismo*, Alekséi Gan proponía “desmantelar la ciudad burguesa”<sup>79</sup>.

La obsesión higienista del movimiento moderno, simbolizada por un Le Corbusier que reivindicaba la función terapéutica de la arquitectura, consiguió ganar su protagonismo en los discursos de los urbanistas soviéticos. Moiséi Guínzburg, fundador en 1925 de la *Obchestvo Sovremioneh Arhitektorov (Sociedad de Arquitectos Contemporáneos)*, consideraba urbanismo y arquitectura como un cierto tipo de medicina preventiva para la ciudadanía. Frente al sistema dual capitalista, que condenaba a los trabajadores a la enfermedad causada por una vida urbana ruidosa y malsana, para después buscar su recuperación en centros de vacaciones en el campo, la solución socialista tenía que ser la profilaxis, que en el mundo soviético significaba destruir la ciudad y reconstruirla de tal manera que se solucionaran a la vez los problemas del trabajo, del descanso y de la cultura en un único proceso continuo de estilo de vida socialista<sup>80</sup>. Guínzburg le decía en un a carta a Le Corbusier: “Hacemos un diagnóstico de la ciudad contemporánea; decimos: está enferma, mortalmente enferma, pero no queremos curarla. Preferimos destruirla, creando un nuevo modo de distribución de la población sobre el territorio, desvinculado de todas las

---

73Wells, 2005, pág. 14.

74Bogdanov, 2010, p. 106.

75Ibíd.,p. 128.

76García et al., 2009, p.141.

77Ibíd.,p.301.

78Primer Grupo de Constructivistas en Acción, 1920. Gan, 1922, p. 3.

79Gan, 1922, p. 64.

80Brumfield, 1990, p. 164.

contradicciones internas y al que podremos calificar de socialistas”<sup>81</sup>.

De alguna manera, en el futuro imaginado por Zamiatin, una guerra había “higienizado” el mundo. El conflicto planteado en la novela es llamado “Guerra de los Doscientos Años”<sup>82</sup> y los dos combatientes son la ciudad y el campo. Los dos adversarios simbolizan también dos maneras de ser, si los campesinos son los salvajes que se aferran obstinados al “pan” (algo en el futuro destinado a olvidarse), la ciudad es el mundo racional, destinado a la supervivencia gracias a haber aprendido a alimentarse de la nafta. En la novela, el resultado de la guerra es la supervivencia del 0,2% de la población, los que pueden vivir en la ciudad de cristal y gozar de la felicidad del Estado.

Esta idea de conflicto entre ciudad y campo era el resultado del desarrollo capitalista del país. En Rusia, antes de las campañas estalinistas en contra de los *kulakos*, la población campesina había sido objeto de un proceso de disgregación y cambios radicales se habían sucedido en el mundo rural<sup>83</sup>. A los campesinos no les quedaban más alternativas que aceptar el cambio y emigrar a la ciudad, para ser absorbidos como mano de obra para la industria o bien buscar nuevos territorios para colonizar. Los que elegían la ciudad se enfrentaban a graves problemas de pobreza, de paro y de acceso a la vivienda debido a su número creciente. Moscú, por ejemplo, había pasado de tener 1 millón de habitantes en 1897 a tener 1 y medio en 1910 y casi 2 en 1917. A finales de los años treinta contaba con 4 millones. La población urbana de la URSS pasó del 15% en 1920 al 23% en 1933<sup>84</sup>.

Además de un reflejo de la situación de los campesinos rusos, la división del espacio en dos partes, una racional – artificial, otra irracional – natural, apuntaba a una tendencia social y cultural hacia la deshumanización. Entre estos dos mundos se estaba erigiendo una barrera, que en *Nosotros* es representada por el “Muro verde” que rodea la ciudad:

“Del océano verde invisible que se extendía detrás del Muro, una ola salvaje de raíces, flores, rama, hojas llegaba hasta mí; iba a alcanzarme, iba a aplastarme y mi mecanismo preciso iba a convertirse en...”

Pero, por fortuna, el Muro Verde me separaba de ese océano verde salvaje. ¡Oh, cuán grande e inmensa es la sabiduría constructora de barreras, de muros! Es probablemente el mayor de los inventos. El ser humano dejó de ser un animal salvaje solamente cuando levantó el primer muro. El ser humano dejó de ser un animal salvaje cuando levantamos el Muro Verde, cuando mediante el Muro aislamos nuestro mundo perfecto y mecanizado del mundo racional de los árboles, los pájaros, los animales...”<sup>85</sup>.

La independencia del hombre de la naturaleza, junto a su capacidad gracias a la ciencia de solucionar sus problemas de alimentación, era algo sobre lo que había fantaseado la literatura desde hacía mucho tiempo. La nueva época marca el culto a lo artificial, a lo sintético y, sobre todo, las propuestas más atrevidas dejan intuir que lo imposible podría ser perfectamente realizable en el futuro. A pesar de que los proyectos que presentaron en la década de los veinte Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Iván Leonidov y Konstantón Mélnikov pudieran parecer fantasías, y que fueran a veces acusados de formalismo y de alejamiento de la práctica, estas propuestas se inscribían en un proceso creativo que confiaba en las capacidades de la tecnología y, sobre todo, de la revolución<sup>86</sup>.

La ciudad del futuro podía construirse más allá de la Tierra, quizá por encima de ella. Gueorgui Krútkov, arquitecto que habría elaborado propuestas para la ciudad-comuna de Avtostrói y participado en los concursos para el monumento a Colón en Santo Domingo (1929) y para el

---

81Ceccarelli, 1970, p. 83.

82Zamiatin, 1922, p. 27.

83Ceccarelli, 1970, p. IX.

84Ibíd.,p. XII.

85Zamiatin, 1922, p. 99-100.

86Jan-Magomédiv, 2015, p.69.

Palacio de los Sóviets (1931-1933), presentó para su licenciatura en 1928 el proyecto conocido como *La ciudad voladora*, llamada por su autor *La ciudad del futuro*<sup>87</sup>. La propuesta preveía un proceso de colonización del cielo por parte de los humanos, mientras la Tierra se habría dedicado a la producción industrial. Krútkov hablaba de una parte vertical (residencial) y una parte horizontal (industrial), las dos inseparablemente ligadas. En la parte residencial, cuya forma era un paraboloide invertido, se situaban las residencias, y el tráfico se realizaba en el espacio aéreo, mediante cabinas individuales que servían también como espacios habitables. El objetivo era despejar el espacio horizontal para su uso productivo, aunque las dos partes siguieran conectadas. El proyecto incluía también propuestas para viviendas “estáticas”, de tres tipos diferentes, que quedaban suspendidas en el aire. Como observa Jan-Magómedov, en estas propuestas el papel de la tecnología era secundario, más bien lo que interesaba a Krútkov eran las cuestiones sociales y arquitectónicas:

“En lugar del caos de la línea en la superficie caótica de la Tierra, una organización armoniosa en el libre espacio tridimensional de la atmósfera. El caos de la línea y la perfección del círculo como contraposición espacial en correspondencia con: el primero, el mundo anarco-individualista del capitalismo y, el segundo, el socialismo”<sup>88</sup>

Uno de los rasgos de la ideología burguesa había sido la identidad individual, que comenzó su acentuación y difusión en el siglo XIX<sup>89</sup>. En este periodo la separación entre vida privada y vida pública había sido una característica fundamental de la sociedad y un privilegio de clase. La burguesía, en sus mansiones, podía construir muros para defender su vida privada, mientras la clase trabajadora vivía a menudo en ambientes únicos<sup>90</sup>. Este espacio íntimo, que había sido una conquista de la burguesía y que acompañaba la ideología individualista, era un aspecto del pasado que la Revolución socialista podía subvertir.

La ciudad transparente de Zamiatin ha derribado los muros y la visibilidad es total. Se describe la lucha en contra del amor, librada por el Estado Único inmediatamente después de haber vencido el hambre. En una sociedad hiperracional también los actos sexuales han sido normatizados a través de la *Ley sexualis*, según la cual “cada número tiene derecho sobre otro número con fines sexuales”<sup>91</sup>. El coito está regulado por laboratorios específicos que analizan la sangre, compilan tablas y organizan las parejas emitiendo talonarios rosas. “Echar las cortinas” de sus casas transparentes es el único residuo de intimidad que les queda a los habitantes de la ciudad de cristal, un derecho que hay que reclamar al administrador de la vivienda en determinados “días sexuales”<sup>92</sup>.

S. Buck-Morss habla de “ascetismo-sexual” a propósito de la vanguardia soviética, algo que tenía su repercusión política en la famosa frase de Alejandra Kollontai de que el sexo no era más que un sorbo de agua<sup>93</sup>. A pesar de todo, podría también hablarse de una “utopía de la sensualidad” en el bolchevismo: “En el contexto cotidiano de días oscuros y de intenso frío, de epidemias, de enfermedades y de dolor por los tiempos de guerra en la Unión Soviética, todos los atributos de la “vida” (*zhisn*) orgánica – luz, movimiento, sol, aire, agua – tenían un atractivo utópico”<sup>94</sup>. Una utopía de la luz y una utopía higienista.

---

87Ibíd., p.71.

88Krútkov en *Tesis para el trabajo La ciudad del futuro (Evolución de los principios arquitectónicos del urbanismo y la organización residencial)*, Jan-Magómedov, 2015, p.85.

89Sobre el proceso de difusión de la noción de individuo se vea: Ariés, Duby, 1989, Vol.4, p. 425-507.

90Sobre las fronteras entre vida pública y privada se vea: PROST, Antoine. *Fronteras y espacios privados*. Ariés, Duby, 1989, Vol.5.

91Zamjatin, 2005, p. 28.

92Ibíd.,p. 26.

93Buck-Morss, 2004, p. 139 y p.213.

94Ibíd., p. 139.

El debate privacidad-colectividad en la vida cotidiana estaba ligado también a la *kommunalka*, la práctica soviética de compartir los pisos disponibles entre varias familias. Este sistema conllevaba la pérdida de intimidad para todos sus componentes y funcionaba también como instrumento de control social. Los vecinos, las personas con las que se compartía el apartamento, podían observar constantemente y recíprocamente acciones y emitir informes a la autoridad en caso de comportamientos anómalos<sup>95</sup>. El sistema funcionaba, evidentemente, gracias a la automatización de la conducta y a la autocensura en público.

Este planteamiento ideológico de un espacio domestico compartido caracteriza las investigaciones sobre la vivienda colectiva, uno de los ejes de los *condensadores sociales* de Ginzburg, para los cuales se elaboraron proyectos que llegaron a proponer una colectivización casi completa de la vida familiar<sup>96</sup>. Estas investigaciones precedieron en muchos años a las propuestas del movimiento moderno a partir de los años 40<sup>97</sup>.

Esta tendencia hacia la supresión de la privacidad representada por la vivienda colectiva y sus implicaciones de control social es la base de la ciudad de Zamiatin. La arquitectura completamente transparente es una de sus intuiciones más interesantes, es el triunfo del *Panopticon*, del sistema de control perfecto que se ejerce sobre toda la sociedad y garantiza el funcionamiento del sistema. Anticipa las pantallas y los micrófonos del Gran Hermano de Orwell y materializa una de las tendencias del movimiento moderno, el vidrio como material de construcción del futuro. En la ciudad de cristal la transparencia es total, no solamente limitada a algunos elementos arquitectónicos:

“Vivimos siempre a la vista de todos, eternamente bañados por la luz. No tenemos nada que ocultarnos. Además ello facilita la difícil e importante labor de los Guardianes. De no ser así, ¡podrían suceder muchas cosas! Es posible que las extrañas viviendas no transparentes de nuestros antepasados fuesen la causa de su miserable psicología celular. “Mi (¡sic!) casa es mi fortaleza”. ¡Era de esperar!”<sup>98</sup>

El movimiento moderno había identificado en el vidrio uno de los materiales con el que se habría edificado una nueva arquitectura y una nueva sociedad. Desde la defensa de una nueva época bañada por la luz en *Glasmarchitektur* de Scheerbar<sup>99</sup>, pasando por los proyectos de los años 20 de Mies Van der Rohe para el rascacielos de la Friedrichstrasse de Berlín, los edificios de cristal de los años 30 de G. F. Keck y Fritz Pautz, las casas Farnsworth de Mies y la *Glass House* de Philip Johnson en los 40, la transparencia con su juego de “ver-ser visto” es uno de los elementos más importantes de la experimentación. Para B. Colomina: “No sería exagerado decir que toda la arquitectura del siglo XX es una cuestión de vigilancia: desde las polémicas ventanas de Loos y de Le Corbusier hasta la arquitectura de cristal de mediados de siglo o los experimentos recientes con vídeo y la vigilancia informática”<sup>100</sup>.

En la antiutopía de Zamiatin la transparencia es el elemento fundamental del aparato de control del Estado Único, el triunfo del *Panopticon* de Jeremy Bentham<sup>101</sup>. Más allá de la función de control de los “Guardianes”, cuya labor represiva la transparencia permite y optimiza, el objetivo de la arquitectura de vidrio es automatizar este mecanismo, interiorizarlo y inducir al observado la modificación de su comportamiento<sup>102</sup>. En este sentido la arquitectura se convierte en un agente de transformación de los individuos, y asume función policial y moralizadora. Para M. Foucault se trataba del sueño *rousseauiano* que había animado a los revolucionarios y que Bentham realizaba

---

95Ibíd.,p. 223.

96Benevolo, 1994, p. 544.

97Ibíd., p.554.

98Zamiatin, 1922, p. 26.

99Scheerbart, 1914

100 Colomina, 2006, p. 148.

101 Bentham, 1989.

102 Foucault, 1979.

a través de la arquitectura, persiguiendo:

“... una sociedad transparente, visible y legible a la vez en cada una de sus partes; que no existan zonas oscuras, zonas ordenadas por los privilegios del poder real o por las prerrogativas de tal o tal cuerpo, o incluso por el desorden; que cada uno, desde el lugar que ocupa, pueda ver el conjunto de la sociedad; que los corazones se comuniquen unos con otros, que las miradas no encuentren ya obstáculos, que la opinión reine, la de cada uno sobre cada uno”<sup>103</sup>.

¿Era esta la sociedad que la revolución quería realizar? En *Estrella roja* Bogdanov imaginaba la arquitectura de la civilización alienígena, superior a la terrestre, caracterizada por la luz y la transparencia:

“El elemento más original de la arquitectura marciana eran los techos transparentes, compuestos a partir de varias láminas de cristal azulado. (...) Los marcianos se pasaban las horas libres debajo de aquella luz celeste debido a su efecto tranquilizador, sin importarles el desagradable tinte que sus pieles adquirirían bajo la misma”<sup>104</sup>

“Pero no solamente los techos de las casas marcianas son transparentes, en la descripción de una fábrica se explica que el diseño del edificio es el de un “arco de cristal apoyado sobre varias columnas” y que las paredes eran formadas por “láminas de vidrio, transparentes y también opacas”<sup>105</sup>.

En el campo de la arquitectura, los edificios proyectados por los constructivistas se levantan a gran altura en el cielo y sus planos horizontales “vuelan” como el *Sistema de Rascacielos Horizontales* (1925) de El Lissitzky. Las ciudades del futuro, como la de Krútkov, ocupan el espacio aéreo. Hasta a los obreros se les concede la posibilidad de volar gracias a máquinas como el *Letatlin*, medio de transporte volador, pensado en clave ecologista para liberar el suelo del tráfico y las ciudades de la contaminación<sup>106</sup>.

En muchos de los proyectos de las vanguardias soviéticas la arquitectura tiene la función de transmitir información, es el caso de las torres de comunicaciones y de los aparatos de difusión ideológica, como los quioscos de A. Gan. Los edificios se levantan en el cielo, con fachadas acristaladas y estructuras mínimas, como en el proyecto de A. Vesnin para el concurso de la *Leningradskaja Pravda* (1924). La tribuna que diseñó Časnik en 1920 parece lanzar al orador sobre los espectadores, un efecto amplificado por el fotomontaje realizado por El Lisitzki en 1924, con Lenin hablando a las masas desde la cima de la estructura.

En estos edificios domina la sensación que se trate de dispositivos ópticos, arquitecturas pensadas no solamente como herramientas de difusión de información, gracias a las pantallas y a las antenas de radio, sino también como edificios proyectados para ver y ser vistos. El proyecto más representativo de estas funciones fue, sin duda, el *Monumento a la Tercera Internacional*, cuya maqueta de 7 metros de altura Tatlin presentó en San Petersburgo en 1920. En el interior de la estructura reticular se encontraban cuatro edificios completamente acristalados y en movimiento. El cilindro inferior efectuaba una rotación completa de un año y daba cabida a las reuniones del poder legislativo. La sala piramidal, el poder ejecutivo, efectuaba un giro en un mes, mientras el cilindro superior con los centros de información efectuaba un giro completo al día. En la parte superior, un último cuerpo habría alojado posiblemente una emisora radio<sup>107</sup>. El edificio de Tatlin era una gigantesca máquina observadora, que habría permitido al poder legislativo, ejecutivo y al aparato de información controlar el país y a la vez emitir comunicaciones.

---

103 Foucault. El ojo del poder. In: Bentham, 1989, p.15.

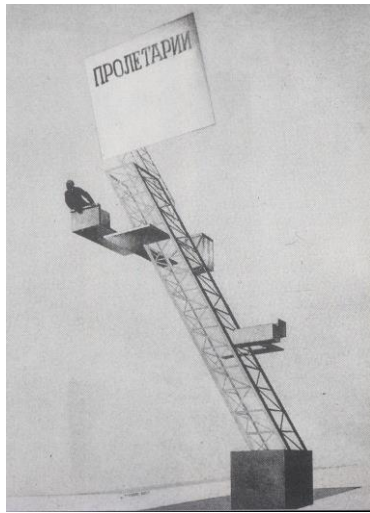
104 Bogdanov, 2010, p. 99.

105 *Ibid.*, p. 105.

106 Ray, 1992, p. 112.

107 *Ibid.*, p. 89.





**Figura 1. El Lisitzki. Tribuna de Lenin.**  
Fuente: Ray, 1992, p. 85.



**Figura 2. Tatlin. Monumento a la Tercera Internacional.** Fuente: Ray, 1992, p. 87.

## El Palacio de Cristal

Los años veinte fueron para la Unión Soviética un periodo de intensa experimentación que involucró a todos los campos de la cultura: cine, teatro, arquitectura, pintura. Todos los medios concurrían en la creación de una nueva sociedad que habría superado las imperfecciones del hombre gracias al ejemplo de la máquina. Se trató de uno de los más importantes proyectos de realización de la utopía en la historia de la humanidad.

El discurso antiutópico de *Nosotros*, no solamente vinculado al maquinismo de las vanguardias soviéticas, mostraba cuáles eran los peligros que escondía un mundo exclusivamente dominado por la ciencia y la racionalidad: la represión de los sentimientos, la deshumanización y la tendencia hacia el control totalitario de la vida de las personas. La arquitectura, en este diseño de perfección, habría asumido un rol fundamental de instrumento de control y de educación de las personas. Este análisis superaba las fronteras del mundo soviético al reflexionar sobre fenómenos cada vez más globales.

Si para Zamiatin la utopía del progreso estaba representada por una ciudad de cristal, para Dostoievski esta tendencia hacia un dominio absoluto de la razón, utopía de un mundo matemáticamente exacto, estaba representada por el Palacio de Cristal:

“Ustedes creen en un Palacio de Cristal eternamente indestructible, es decir, en aquel Palacio al que no se le podría sacar la lengua a escondidas, ni hacerle un corte de mangas a hurtadillas. Ahora bien, quizás yo le tenga miedo a ese edificio porque es de cristal, y porque es eternamente indestructible, y porque ni a escondidas se le puede sacar la lengua”<sup>108</sup>.

## Bibliografía

ARIÉS, Philippe, DUBY, Georges (dir.). *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1989.

BALLARD, J.G. *Back to the Heady Future. A User's Guide to the Millennium*. 1996 (edición it. Milano: Baldini & Castoldi, 1996).

BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza, 1994.

<sup>108</sup> Dostoievski, 2008, p. 100.

- BENTHAM, Jeremias. *El Panóptico / Jeremías Bentham. El ojo del poder / Michel Foucault. Bentham en España / María Jesús Miranda*. Madrid : Ediciones de la Piqueta, 1989.
- BOGDANOV, Alexander. *Estrella roja*. Madrid: Nevsky Prospects, 2010.
- BLIZNAKOV, Milka. Western Technology and Soviet Avant-garde Architecture. In BRUMFIELD, William C. (ed.). *Reshaping Russian architecture. Western technology, utopian dreams*. Cambridge University Press, 1990, p.145-175.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- BUEY, Francisco Fernández. *Utopías e ilusiones naturales*. Barcelona: El Viejo Topo, 2007.
- CABET, Etienne. *Viaje por Icaria*. 1842 (edición cast. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985).
- CASTRONUOVO, Antonio. *Macchine fantastiche. Manuale di stramberie e astuzie elettromeccaniche*. Viterbo: Stampa Alternativa, 2007.
- CECCARELLI, Paolo. *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1970.
- CLAYES, Gregory. *Utopía. Historia de una idea*. Madrid: Siruela, 2011.
- COHEN, Jean-Louis, COOKE, Catherine, STRIGALEV, Anatoli Anatolevich, TAFURI, Manfredo. *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1990.
- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006.
- DAVIS, Mike. *Ciudad de cuarzo. Arqueología del futuro en Los Ángeles*. Lengua de Trapo, 2003.
- DE MICHELI, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 1977.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Memorias del subsuelo*. 1864 (edición cast. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008).
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*. Madrid : Siglo XXI, 1979.
- GAN, Alekséi. *El constructivismo*. 1922 (edición cast. Barcelona: Tenov, 2014).
- GARCÍA, Ángel González; SERRALLER, Francisco Calvo y FIZ, Simón Marchán. *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- GINZBURG, Moisei. *Escritos : 1923-1930 / Moisei Gínzburg*. Madrid : El Croquis, 2007.
- HARVEY, David. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2000.
- HUXLEY, Aldous. *Un mundo feliz*. 1932 (edición cast. Barcelona: Plaza & Janes editores, 1969).
- JAMESON, Friedric. *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*. London: Verso Books, 2007.
- JAN-MAGOMÉDOV, S. O. Gueorgui Krútikov. *La ciudad voladora, utopía y realidad*. Barcelona: Tenov, 2015.
- KUMAR, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987 (Ed. it. Raffaella Bocolini y Lucia Gunella, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*. Ravenna:

- Longo Editore Ravenna, 1995).
- MUMFORD, Lewis. *Historia de las utopías*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2013.
- ORWELL, George. Review by George Orwell of *We* by E.I.Zamyatin. *Tribune*, 4 de enero de 1946.
- 1984. 1949 (edición cast. Barcelona: Destino, 2003).
- QUILICI, Vieri. *Ciudad rusa y ciudad soviética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.
- QUINTANA DE UÑA, Javier. *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa, 1900-1939*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- RAY, Michele. *Tatlin e la cultura del Vechutemas. 1885-1953. 1920-1930*. Roma: Officina Edizioni, 1992.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. THEVENET, Homero Alsina. *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- RUDNITSKI, Konstantin. *Theatre Russe et Sovietique*. Londres: Editions du Regard, 1988.
- SANCHEZ, Sergi. *Películas clave del cine de ciencia-ficción*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.
- SARGENT, Lyman Tower. The Intersection of Utopianism and Communitarianism. In VIERA, Fátima, FREITAS, Marinella. *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts*. Oporto: Editora da Universidade do Porto, 2005, p. 109-18.
- SCHEEBART, Paul. *La Arquitectura de cristal*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (Librería yerba), Cajamurcia, 1998.
- SHANE, Alex M. *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. Berkley y Los Angeles: University of California Press, 1968.
- SUNYER, Pere Martín. *Literatura y ciencia en el siglo XIX: los Viajes Extraordinarios de Jules Verne*. Geo Crítica: cuadernos críticos de geografía humana. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, julio de 1988, Año XIII, nº 76. <<http://www.ub.edu/geocrit/geo76.htm>>. [8 de marzo de 2016]. ISSN: 0210-0754.
- TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. *Architettura contemporanea*. Milano: Electa, 2005.
- TROUSSON, Raymond. *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*. Barcelona: Ediciones Península, 1995.
- VERNE, Jules. *Les cinq cents millions de la Begum*. 1879 (edición cast. Madrid: Alianza Editorial, 2005).
- VERNE, Jules. *L'Ile à helice*. 1895 (edición cast. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997)
- VERNE, Jules. *L'Étonnante Aventure de la mission Barsac*. 1919 (edición cast. Barcelona: Círculo de Lectores, 1998)
- WELLS, Herbert George. *The War of the Worlds* (edición cast. Madrid: Alianza Editorial, 2005)
- WELLS, Herbert George. *A Modern Utopia*, 1905 (edición cast. Barcelona: Ed. Abraxas, 2000).
- ZAMIATIN, Yevgueni, *Nosotros*, 1924 (edición cast. Zaragoza: Prames, 2005).