

## Malévitch. La Puerta.

Marina Romero Contreras

Investigadora vinculada a la Universidad de Málaga

### RESUMEN

*Este texto estudia la obra y escritos de Malévitch desde el inicio de su carrera hasta 1913; analizamos cómo, desde muy pronto, buscó un nuevo modo de representación que rompiera con las normas establecidas y cómo lo alcanzó tras conocer a los poetas futuristas rusos. Después estudiamos su trabajo para la ópera *La victoria sobre el Sol* (1913) y la influencia que ésta ejerció en su propia producción y en el arte de la época.*

PALABRAS CLAVE: Poesía / Futurismo/ Suprematismo.

### *Malevitch. The Door.*

### ABSTRACT

*This text studies the work and writings of Malévitch from the beginning of his career until 1913; we analyse how he sought soon a new way of representation which broke with the established rules and how he achieved it after knowing the russian futurist poets. After that, we studied his work for the opera *La Victoire sur le Soleil* (1913) and the influence that it had on his own production and on the art of the time.*

KEY WORDS: Poetry/ Futurismo/ Suprematism.

*“Dijo Dios: Haya luz, y hubo luz.  
Vio Dios que la luz estaba bien, y  
apartó Dios la luz de la oscuridad; y  
llamó Dios a la luz día, y a la oscuridad  
la llamó noche”.*  
*Gen. 1: 3-5.*

Hay hombres que buscan y hombres que encuentran. Podría pensarse que los hombres que encuentran son más felices que los que buscan, pues hallan su felicidad en aquello que les viene dado, sin tener que persistir en la interminable práctica de la búsqueda. Por otro lado, los hombres que buscan nunca encuentran, pues su vida entera consiste en un eterno buscar siempre insatisfecho. Sin embargo, la curiosidad es un rasgo innato en el hombre y son los hombres que buscan los que acaban por escribir la historia. ¿De qué otra forma el hombre hubiera llegado a donde

\* ROMERO CONTRERAS, Marina: “Malevitch. La Puerta”, en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 285-298.

se encuentra ahora? ¿Cómo se habrían podido desarrollar la tecnología, la medicina o el arte en la manera en que lo han hecho si no es por la perseverancia de los que anhelan conseguir algo mejor que lo que ya tienen? A partir de estos pensamientos podemos llegar a la conclusión de que la felicidad, y la razón de ser de estos hombres, se encuentran precisamente en esa búsqueda.

Así, este texto no pretende ser sino más que un sencillo acto de agradecimiento a la vida de un buscador. Un hombre que durante toda su vida luchó por conseguir un medio de expresión mejor que el que imperaba en su época, allá por los convulsos años en los que se fraguaron las vanguardias artísticas del siglo XX; un medio de expresión mejor con el que poder crear un nuevo y mejorado mundo, más apacible que el que le había tocado vivir. Y es que lo que obsesionó a Kazimir Malévitch a lo largo de toda su vida fue el deseo de superación; ir más allá de la realidad establecida, más allá de los sistemas artísticos convencionales o vanguardistas, del lenguaje común, de sí mismo, más allá del cielo, hasta llegar a un lugar donde no existieran trabas o encorsetamientos y la libertad fuera la única consigna.

A pesar de que no hace ni un siglo que Malévitch realizara sus trabajos más comprometidos, la inmediatez y la falta de fe con que la sociedad actual aborda el planteamiento vital de este hombre, por otro lado, común al resto de los artistas de las vanguardias, tal vez banalicen en exceso esta forma de entender el arte, pues se tiende a pensar que las vanguardias contaban con una fuerte carga de ingenuidad muy cercana a la utopía. Hoy en día, su deseo de cambiar el mundo a través del arte nos resulta casi infantil, pero, ¿es que acaso no lo hicieron? En nuestra opinión, para conseguir un mundo mejor hay que empezar por cambiar nuestro propio mundo, el de cada día, y Malévitch lo consiguió. Después de años de búsqueda encontró el medio de expresión adecuado para poder crear un mundo nuevo. Con el lenguaje *transracional* los poetas futuristas rusos lograron liberar el sonido, que no es otra cosa que el elemento más básico del lenguaje, de la cárcel que son las letras y la propia razón y Malévitch, mediante el suprematismo, liberó a la pintura del lastre que supone la mimesis. La pintura se hace consciente de sí misma, se independiza de la realidad y se convierte en una pintura pura que ya no representa otra cosa más que a sí misma. Es en sí una realidad. Esto es lo que llamamos actualmente el giro lingüístico del arte contemporáneo y es a través de esta autonomía de la pintura por lo que Malévitch, como un dios creador, concibe un nuevo universo libre y puro:

“A partir de este momento, el camino del hombre se encuentra en el espacio [...]. Yo he penetrado en el blanco; camaradas pilotos, navegad conmigo en este espacio infinito. Delante de vosotros se extiende el mar del blanco”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> K. Malévitch en el catálogo de la *X Exposición estatal: Creatividad no-objetiva y suprematismo*. Moscú, 1919, cit. en AA. VV., *Vanguardias rusas*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, 2006, pág. 45.

Malévitch pronto se convirtió en uno de los líderes más importantes de la vanguardia rusa y a su alrededor se congregó un grupo de seguidores que defendieron el suprematismo a ultranza. Estos fieles discípulos del artista, a los que Ángel González califica como "la secta de los *supremáticos*"<sup>2</sup>, pensaban, actuaban e incluso hablaban de otro modo, en un idioma para iniciados. Por su parte, Malévitch, como ya sucedió a finales del siglo XIX con el 'Sâr' Joséphin Péladan y su Orden de los Rosacruces, se



1. *Manzanos en flor, 1904.*

convirtió en un auténtico gurú admirado por los hombres y deseado por las mujeres.

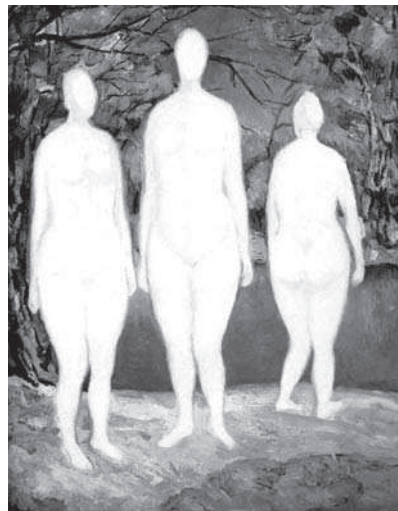
Gracias a la liberación de la pintura y tras un largo proceso analítico paralelo al realizado por los cubistas, Malévitch cambió su propio mundo, alterando de algún modo los parámetros del arte<sup>3</sup>. Es nuestra intención, sin embargo, hacer hincapié en que, prácticamente desde el comienzo de su carrera, el autor sintió un fuerte deseo de búsqueda, de ruptura con las normas establecidas. Desde el principio, Malévitch buscó el camino que lleva hasta la abstracción y será él mismo, a través de sus textos, quien nos indique el camino por el que se dirigía.

Malévitch nació en la ciudad ucraniana de Kiev en 1878, aunque poco tiempo después su familia se trasladó a Rusia. Por entonces la ciudad contaba con grandes extensiones de campo cultivable y algunas fábricas, conviviendo así el tradicional mundo rural con el mundo de la industria, símbolo de la mecanización y el progreso. Pero Malévitch, desde muy joven sintió una predilección especial por los campesinos, sobre todo por los trabajos artesanales que éstos realizaban para decorar sus viviendas o su indumentaria, y detestó el mundo industrial por considerarlo como algo frío, sin alma, incluso, peligroso<sup>4</sup>. Este interés por el arte tradicional típico de los campesinos le acompañará ya hasta el final de su vida, lo cual tendrá un reflejo evidente en su producción artística.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, A.: "Malevitch", en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid, Museo de BB. AA. de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pág. 111.

<sup>3</sup> Más información sobre la vida y la obra de K. Malévitch en FAUCHEREAU, S.: *Kazimir Malévitch*. Barcelona, Polígrafa, 1992, STACHELHAUS, H., *Kasimir Malevich. Un conflicto trágico*. Barcelona, Parsifal, 1991; GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *op. cit.*, págs. 111-119.

<sup>4</sup> Malévitch concebía las máquinas como seres monstruosos capaces de mutilar a los trabajadores o incluso de matarlos. Estas ideas harán posteriormente que el autor no se sienta especialmente atraído por el arte futurista, tan admirador del maquinismo. *Vid.* FAUCHEREAU, S.: *op. cit.*, pág. 9.



2. Estudio para un fresco, 1907.  
3. Bañistas, 1908?

En sus primeros años, Malévitch trabaja siguiendo un estilo naturalista, influencia del arte de los pintores ambulantes, pero en 1904 se marcha a Moscú donde toma contacto con las nuevas tendencias que por aquellos años seguía la pintura. Pronto comenzará a pintar con la técnica de los impresionistas y los neoimpresionistas [1], modo de hacer sobre el que comentará:

“Comprendí que en el impresionismo lo esencial no era pintar fenómenos u objetos con todos sus detalles, sino que *todo residía en una factura pictórica pura*, y en la relación de toda mi energía con los fenómenos, con la cualidad pictórica que contenían”<sup>5</sup>.

Aunque los escritos de Malévitch fueron realizados con posterioridad a esta primera etapa, observamos en la cita la inclinación que ya el artista sintió desde muy pronto por el estudio de los mecanismos lingüísticos propios de la pintura. La verosimilitud en la obra empezará a ser algo cada vez menos necesario para él y poco a poco se irá acercando a la abstracción, una abstracción que se hará más absoluta a cada paso.

Malévitch seguirá buscando su propio lenguaje y para ello estudia y trabaja siguiendo el estilo de prácticamente todos los movimientos de vanguardia. Así, pronto se acercó también al simbolismo, simbolismo que en Malévitch tendrá un carácter muy personal, carente del erotismo soterrado que caracteriza a estas pinturas. En las obras de este llamado “período místico” de Malévitch encontramos una forma de tra-

<sup>5</sup> MALÉVITCH, K.: *Écrits IV*. Lausana, 1981, pág. 167, cit. en *ibid*, pág. 12. La cursiva es nuestra.

bajar cercana al arte de los miniaturistas medievales o a los clásicos iconos rusos [2], aunque con un tratamiento del color mucho más saturado y brillante, rasgo éste que se convertirá en el sello característico de prácticamente toda su producción.

Poco tiempo después, y gracias al I Salón del Toisón de Oro (1908), nuestro artista conocerá el arte de los *Nabis* y el fauvismo, aunque lo que más le impresionará será la obra de Cézanne, al que admirará a partir de este momento durante toda su vida. Malévitch aprendió de este autor a pintar con libertad, pues comprendió que para Cézanne el 'tema' del cuadro no era sino un simple pretexto para trabajar lo puramente pictórico, descubrimiento éste que dejaría una profunda huella en el pintor [3].

En relación a este asunto, y con respecto a la obra de Cézanne, Malévitch afirmaba:

"Una deformación no significa que el artista deforme la forma del objeto *en nombre de su forma nueva*, sino que cambia la forma en nombre de la percepción en el objeto de los elementos pictóricos [...]. Para cada uno de nosotros es visible que ninguna figura está dibujada y está pintada como si estuviera viva, como tampoco un paisaje próximo. *Ninguna figuración es verídica*"<sup>6</sup>.

Como vemos, la inclinación de Malévitch hacia la supremacía de los elementos pictóricos sobre el tema del cuadro y la afirmación de que "ninguna figuración es verídica" le acercan ya, al menos teóricamente, a la abstracción.

Tras la influencia del arte de Cézanne y pasar posteriormente por una fase fauvista, Malévitch se decanta por un acercamiento al arte popular. Al igual que otros muchos pintores, nuestro artista comienza a trabajar el neoprimitivismo [4], tendencia que rechazaba el arte académico en favor de la espontaneidad y la libertad formal propias del arte popular, de los iconos o de los *luboki*<sup>7</sup> rusos. Otros artistas rusos, como M. Larionov y N. Goncharova, también realizaron obras neoprimitivistas pero, mientras que éstos optaron posteriormente por trabajar bajo las alas del futurismo, Malévitch prefirió hacer una fusión entre el arte popular ruso y el cubismo procedente de Europa. Su intención era la de crear un arte universal, bueno e inteligible para todos, y esto es lo que, a sus ojos, trataba de hacer el cubismo. Además, opinaba que el cubismo era el movimiento pictórico que más se aproximaba a una pintura pura y verdaderamente creativa, ya que se acerca a la figuración pero sólo teóricamente pues en sus obras no podemos identificar con claridad ninguno de los objetos representados. Para Malévitch, el futurismo no era más que un intento frustrado de creación de esta pintura pura. Así, expresaba:

"Sólo hay creación allí donde en los cuadros aparece la forma que no toma nada

<sup>6</sup> MALÉVITCH, K.: *Écrits III*, cap. 2, cit. en *ibidem.*, pág. 80. La segunda cursiva es nuestra.

<sup>7</sup> *Luboki* es el plural de *lubok*, grabado coloreado de raíz popular típicamente ruso de los siglos XVIII y XIX. Para saber más sobre el *lubok*, véase *ibidem.*, págs. 18 y 88; AA. VV.: *París Moscú 1900-1925. La deconstrucción de la forma*. Asturias, Galería de Arte Barbié y Museo de BB. AA. de Asturias, 2002, pág. 114.



4. *El jardinero*, 1911.

de lo que ha sido creado en la naturaleza, sino que procede de las masas pictóricas, sin repetir y sin modificar las formas primeras de los objetos de la naturaleza. El futurismo, al prohibir que se pinten los muslos femeninos, que se copien los retratos, se ha alejado también de la perspectiva [...] Pero el esfuerzo del futurismo por dar una plástica pictórica pura, en cuanto a tal, no se ha visto coronado por el éxito: no podía apartarse del lado figurativo en general y no hacía otra cosa que destruir los objetos en nombre de la obtención de la dinámica<sup>8</sup>.

De estas categóricas afirmaciones a la abstracción pura del suprematismo sólo habrá un paso y este paso lo dará Malévitch, curiosamente, de mano de los futuristas, aunque no serán los pintores del cubofuturismo<sup>9</sup> moscovita los que le conducirán por este camino, sino los poetas de San Petersburgo.

Por otra parte, aproximadamente entre 1911 y los primeros meses de 1913 Malévitch realiza una serie de telas de estilo cubista pero con temática rural, representando sobre todo a sus apreciados campesinos rusos [5]. En estas obras unirá lo puramente vernáculo con las ideas cubistas llegadas de fuera, si bien, muy poco tiempo después llevará esta unión al grado de lo absurdo. Es en este año, 1913, cuando Malévitch conoce a los poetas futuristas de San Petersburgo Kruchenij, Jlebnikov y Elena Guro, a Olga Rozanova (pintora) y a Matiuchin (músico y pintor), entre otros. Con ellos pasará un verano en la dacha de Matiuchin en Finlandia, momento a partir del cual Malévitch dejará de experimentar. Encuentra lo que llevaba tantos años buscando y deja de seguir a otros artistas para convertirse en líder del arte ruso más vanguardista. Gracias a estos escritores, pasó de ser un buscador para convertirse en el buscado, pues con ellos creó el suprematismo y casi un siglo después seguimos analizando el significado de su enigmático *Cuadrado negro* [6].

Estos poetas futuristas de San Petersburgo producían un tipo de poesía que llamaban transmental, transracional o alógica, es decir, que trascendía la mera razón. Abogaban por la autosuficiencia de las palabras como entes propios, más allá del sentido o significado de las mismas, o de las ideas morales o políticas con las que el lenguaje común las asocia; las palabras no tenían que describir objetos, sino

<sup>8</sup> MALÉVITCH, K.: *Écrits I*, pág. 38, cit. en FAUCHEREAU, S.: *op. cit.*, pág. 80.

<sup>9</sup> Nombre que se darán a sí mismos los pintores futuristas rusos para distinguirse del futurismo italiano de Marinetti.





5. *Mujer con cubos*, 1912.
6. *Cuadrado negro*, 1914-1915.

que debían adquirir su propio carácter objetual. Defendían lo que Maiakovski llamó la “palabra-como-fin-en-sí-misma”<sup>10</sup> y valoraban de ellas, especialmente, su sonido y su ritmo, relacionando de este modo la poesía con la música. Como decía Maiakovski, “la palabra poética no debe describir, sino expresar por sí misma. La palabra tiene su aroma, su color, su alma. La palabra es capaz de cadencias infinitas como una gama musical”<sup>11</sup>. Incluso, yendo aún más lejos, Jlebnikov llegará a afirmar que para que la poesía pueda desarrollar su verdadera función debe “seguir audazmente las huellas de la pintura”<sup>12</sup>.

La mayor parte de los poemas de estos autores estaban escritos en la lengua *zaum*, lengua “no objetiva” y “superior” basada en los sonidos de las palabras, que anticipa la experimentación de la poesía dadaísta y de la escritura automática de los surrealistas. Estos poetas renovaron, por tanto, el campo de las letras asociando la poesía con la pintura, creando lo que después se conocerá como “poemas-pintura”, también trabajados por los futuristas italianos y franceses. Sin embargo, el germen de estas innovaciones pictórico-poéticas debemos buscarlo unos años antes, en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*<sup>13</sup>, escrito por S. Mallarmé en 1897. En esta

<sup>10</sup> Vid. AMBROGIO, I.: “La noción de poesía en Maiakovski”, en *Ideologías y técnicas literarias*. Madrid, Akal, 1975, págs. 63 y ss.

<sup>11</sup> MAIAKOVSKI, cit. en *ibidem.*, pág. 63.

<sup>12</sup> JLEBNIKOV cit. en *idem.*

<sup>13</sup> La traducción literal del título de este poema es *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, aunque algunos autores traducen “dados” como “suerte”. Nosotros hemos optado por citar el título en el idioma original para que pueda entenderse bien el juego de sonidos que hace el autor con las palabras.



7. *Un inglés en Moscú, 1914.*

composición, realizada con métodos tomados de la música, como si se tratase de una partitura tipográfica, encontramos que el autor da una especial importancia al espacio en blanco del texto, considerándolo como parte fundamental del poema<sup>14</sup>. Con esta toma de conciencia del blanco por parte de Mallarmé, remitimos de nuevo a Malévitch.

Efectivamente, estas ideas de los poetas futuristas causaron una gran impresión en el artista plástico, de tal modo que a partir de este momento su carrera daría un giro radical. Entre 1913 y 1914 Malévitch lleva la transmentalidad poética a los lienzos, creando una serie de cuadros en los que el cubismo se mezcla con el *alogismo* propiamente ruso; sobre las composiciones cubistas aparecen una serie de elementos que introducen el absurdo y el humor, como una vaca sobre un violín, un tenedor o un pez sobre el retrato de una persona, un personaje con una cuchara en el sombrero [7], etc.

Con estas obras Malévitch juega con el hecho (ya totalmente consciente) de que una pintura no puede representar la realidad y sobre esta nueva razón, a la que consecuentemente había llegado gracias a los poetas futuristas, declaraba:

“Rechazamos la razón, porque otro tipo de razón ha nacido en nosotros, y que, en comparación con la que hemos alcanzado, puede ser denominada

<sup>14</sup> Vid. NÉRET, G.: *Kasimir Malevich: 1878-1935 y el suprematismo*. Barcelona, Taschen, 2003, pág. 44 y MALLARMÉ, S.: *Antología*. Madrid, Visor, 1991, págs. 117-135.



*zaumnyi*, 'más allá de la razón', la cual tiene una ley, construcción y sentido; y sólo aprendiendo esto podemos construir la obra basada en la ley de la verdad de la [nueva] razón [...]. Hemos llegado al *zaumnyi* [...], empiezo a entender que en este 'más allá de la razón' hay una ley estricta que lleva a la pintura a su derecho de existir, y que ni una sola línea puede ser dibujada sin la conciencia de esta ley"<sup>15</sup>.

Como queda claro con estas palabras, Malévitch traslada a la pintura el concepto de la autonomía del lenguaje dentro de la literatura.

Por otra parte, aunque Malévitch realizó varios trabajos en común con los poetas de San Petersburgo, como la ejecución de un manifiesto a favor de la unión entre la poesía y las artes plásticas, carteles o algunos libros ilustrados, la obra más importante fruto de este hermanamiento es la ópera futurista *La victoria sobre el Sol* (1913). Este espectáculo marca un antes y un después dentro de la historia del arte del siglo XX, pues fue la primera obra teatral totalmente futurista realizada hasta ese momento, así como "el primer espectáculo escénico cubista del mundo"<sup>16</sup>. Al igual que *El ferrocarril* de Maiakovski y *El cuento de Navidad* de Jlebnikov, *La victoria sobre el Sol* pretendía romper con el lenguaje tradicional, con la lógica y con el buen sentido, intentando renovar así la escena rusa de forma definitiva.

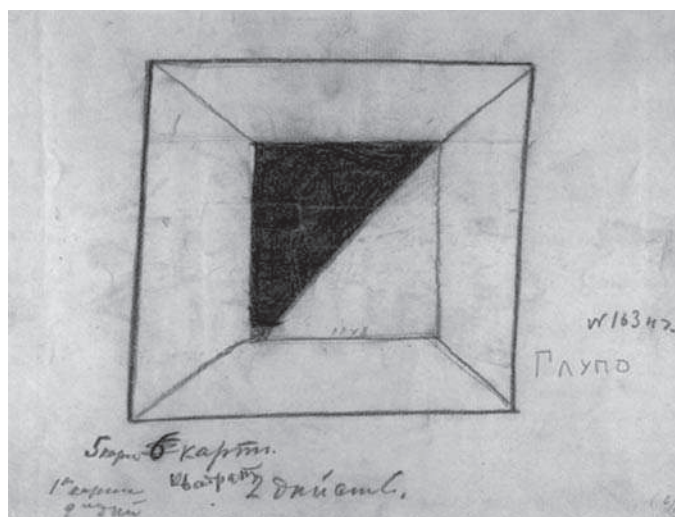
Los autores que participaron en este espectáculo fueron: Matiuchin (música), Jlebnikov (prólogo), Kruchenij (libreto *alógico*) y Malévitch (decorados y vestuarios). La obra se estrenó en dos sesiones, el tres y el cinco de diciembre de 1913, en el Teatro Luna-Park de San Petersburgo y tuvo una gran afluencia de público. El tema de la ópera era la lucha de los llamados "hombres del futuro" contra el Sol, viejo símbolo de vida, finalmente eliminado. Las escenas se iban sucediendo sin ningún hilo argumental, una tras otra, representándose la llegada del aviador y del "pájaro de hierro", la puesta del Sol, su funeral y la victoria final del "hombre fuerte" sobre el astro rey.

Observamos, por tanto, que en esta obra nada sigue las reglas habituales. La música de Matiuchin no era una melodía, estaba compuesta a base de tonos dodecafónicos y con octavas y se oían además cañonazos y unos fuertes ruidos durante la representación.

Los decorados de Malévitch fueron pintados usando sólo el color blanco y el negro, sin perspectiva y en un lenguaje cubista, tomando el cuadrado como forma base en cada uno de ellos. Quizás, el más provocador de todos fue el decorado de la escena cinco del acto segundo [8]. Consistía en un cuadrado negro y blanco dividido en dos por una diagonal, enmarcado por un cuadrado mayor de vértices fugados hacia el menor que, con esta aparente simpleza, generaba un sugerente juego

<sup>15</sup> MALÉVITCH, K.: cit. en AA. VV.: *Vanguardias rusas... op. cit.*, pág. 48.

<sup>16</sup> Peter Lufft cit. en MARCADÉ, J. C.: "La Victoire sur le Soleil", en *Malévitch*. París, Nouvelles Éditions Françaises, 1990, pág. 109. Habría que recordar aquí que el ballet cubista de Picasso, *Parade*, se estrenó cuatro años más tarde, en 1917. La mayor parte de la información que damos a continuación sobre esta ópera la hemos encontrado en *ibid*, págs. 108-115. Para saber más, véase también STACHELHAUS, H.: *op. cit.*, págs. 71 y ss.

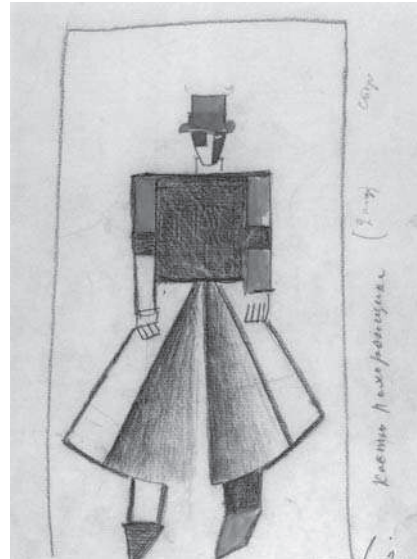
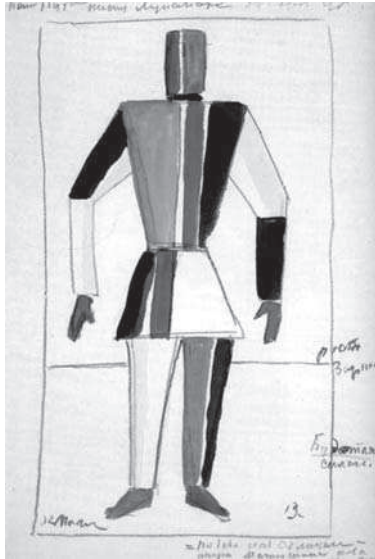


8. Estudio para el decorado de la ópera *La victoria sobre el Sol*, escena cinco, acto segundo, 1913.

de profundidades en el que cada línea tiene su propia identidad. Una suerte de *yin y yang* o más formalmente, una puerta a medio cerrar (¿o a medio abrir?).

Los actores no parecían seres reales. Salían a escena gritando palabras inconexas con unos extraños trajes de enormes dimensiones de estilo cubofuturista. Malévitch, además, direccionaba los focos del escenario, cortando los cuerpos de los actores para hacer visibles, alternativamente, los brazos, las piernas o la cabeza, de manera que estos personajes aparecían como abstracciones móviles sobre la escena. Es en el vestuario de estos seres robotizados donde podemos encontrar el brillante colorido característico de la obra de Malévitch, en evidente contraposición con el blanco y negro de los decorados [9]. Sin embargo, la geometría sigue siendo una constante también en los trajes, hasta el punto de que podemos encontrar un cuadrado, esta vez entero negro, cubriendo el pecho a modo de escudo del personaje llamado el “sepulturero” [10]. Este hecho resulta especialmente interesante, pues este personaje es el que porta el cadáver del Sol, como símbolo de la victoria sobre “una de las imágenes míticas y simbólicas más poderosas, de las más universales a través de los siglos y las culturas, de las más características del pensamiento figurativo”<sup>17</sup>. El “sepulturero” cruza así la puerta que da muerte a la tradición, pero que abre

<sup>17</sup> MARCADÉ, J. C.: *op. cit.*, pág. 113.

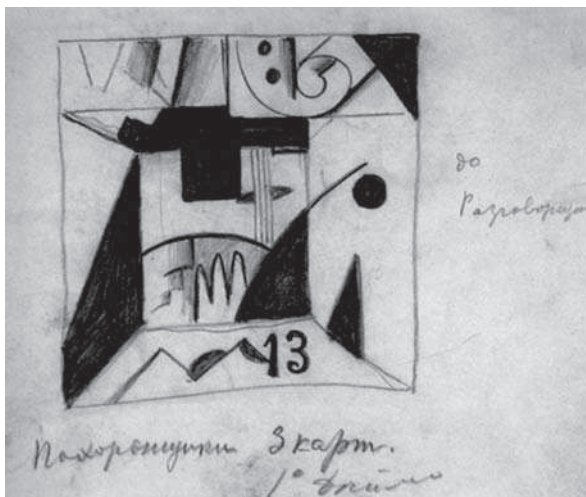


9. Estudio para el vestuario del "atleta del futuro". *La victoria sobre el Sol*, 1913.  
 10. Estudio para el vestuario del "sepulturero". *La victoria sobre el Sol*, 1913.

el camino hacia ese nuevo mundo tan deseado por Malévitch, al que se accede llevando el cuadrado negro en el pecho.

A todo esto hay que añadir que, debido a la falta de presupuesto, no pudo contratarse a auténticos profesionales para la obra, por lo que la mayor parte de los actores y de los miembros del coro no eran cantantes experimentados. Tampoco contaban con una orquesta propiamente dicha, sino sólo con un triste piano conseguido a última hora. Si unimos todas estas circunstancias al hecho de que la representación sólo se ensayó un par de veces antes del estreno, podemos comprender las similitudes que existen entre este montaje y los *happenings* o a las *performances* que aparecerán en la segunda mitad del siglo XX.

Por otro lado, la mayoría de los autores que estudian la ópera *La victoria sobre el Sol* se centran en analizar el hecho de que fue aquí donde Malévitch concibió el *Cuadrado negro*, pues incluso el propio artista fecha los inicios del suprematismo en 1913, a pesar de que los primeros cuadros suprematistas no aparecieron hasta 1915. No obstante, nosotros creemos que esta obra puede significar más cosas, y es que, como hemos visto, en el trabajo que Malévitch realizó para esta ópera se encuentra el germen de lo que habría de llegar después, pero todavía persiste en su obra cierta influencia de sus etapas anteriores, del arte finisecular.



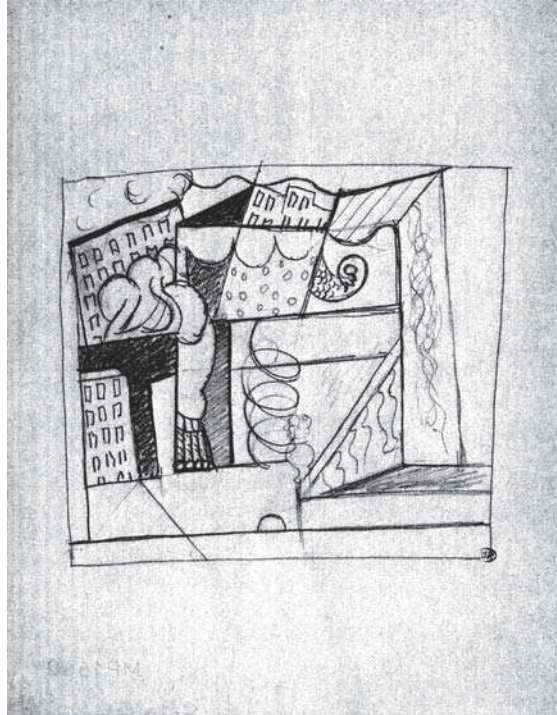
**11.** Estudio para el decorado de la ópera *La victoria sobre el Sol*, escena tres, acto primero, 1913.

El estreno de esta representación no fue, en absoluto, del agrado del público, sin embargo, hay un testimonio que habría que resaltar. Livchits, al ver la ópera, afirmó que “era un *zaum* pictórico”<sup>18</sup>, es decir, los poetas futuristas, siguiendo “las huellas de la pintura”, crearon el *zaum* y los poemas-pintura y Malévitch recoge en esta obra las ideas y conceptos de los poemas *zaum* y las traslada a la pintura, creando el suprematismo. Esto nos lleva a preguntarnos si no podría tener el *Cuadrado negro* alguna relación con lo que hoy conocemos como poesía visual, muy trabajada durante el siglo XX.

Asimismo, en el boceto para el decorado de *La victoria sobre el Sol* que hemos comentado, uno de los antecedentes más inmediatos del *Cuadrado negro*, podemos descubrir además de la rotundidad del inmediato suprematismo un halo de misterio, una sugerencia propia de la pintura y la poesía del siglo XIX, como si el autor tratara de desvelarnos un secreto más allá de las líneas, las luces y las sombras que conforman la imagen.

Pero, por otra parte, ¿qué supuso realmente esta ópera para las artes escénicas? Y lo que es más, ¿influyó posteriormente en otros autores? Se puede decir que todo en *La victoria sobre el Sol* resulta ser un rechazo absoluto a las convenciones y los modos de hacer tradicionales, tanto en pintura y en música, como en la propia concepción poética y teatral. La obra no cuenta ninguna historia de forma lineal, sino que cada escena comienza y acaba en sí misma, al margen de las demás, y los protagonistas de la obra son meros personajes ‘tipo’ sin ninguna progresión dramática, que se expresan mediante frases en principio inconexas y palabras ‘absurdas’. Sin embargo, y a pesar del enorme escándalo que trajo consigo, esta obra ayudó en cierta

<sup>18</sup> LIVCHITS: cit. en AA. VV.: *op. cit.*, pág. 51.



**12.** PABLO PICASSO. *Estudio para el decorado del ballet Parade*, 1917.

medida, junto con otras que aparecerían poco tiempo después, a reformar definitivamente la representación escénica, pues, como afirma Jean Claude Marcadé, “*La victoria sobre el Sol* marca una ruptura total con las convenciones teatrales dominantes”<sup>19</sup>.

En cuanto a la cuestión de si esta ópera influyó o no en otros autores, sería lógico afirmar que sí, cuando menos en lo que respecta al hallazgo de Malévitch, de cómo con simples elementos conceptuales, trazos muy concretos, y el adecuado uso compositivo del lleno y el vacío, de la masa y el aire, es decir, de las luces y las sombras, se pueden generar o sugerir atmósferas, sensaciones, espacios, en definitiva escenas de gran entidad no sólo conceptual. Además, desde una perspectiva más inmediata y formalista, podemos decir, por el momento, que hemos encontrado algunos paralelismos entre el decorado del acto primero, escena tres de esta obra [11] y uno de los decorados que Picasso realizó para *Parade* en 1917 [12], donde los juegos de ciertas líneas y curvas compositivas llegan a tener semejanzas incluso formales, al igual que el trazado de algunas diagonales en busca de profundidad en la escena, si bien, conviene aclarar que no sabemos si Picasso llegó realmente a conocer esta obra.

<sup>19</sup> MARCADÉ, J. C.: *op. cit.*, pág. 111.

Podría decirse que *La victoria sobre el Sol* simboliza el primer día de la creación del nuevo mundo de Malévitch. Después vendrá el acercamiento a la sociedad, la revolución, los experimentos arquitectónicos... pero ésas serán ya otras búsquedas, otros caminos que recorrer que harán que Malévitch se convierta en uno de los referentes plásticos más destacados de las vanguardias artísticas del siglo XX, dejando una huella que llega hasta la actualidad. Porque, como dijo Lissitzky en 1920: "Después del viejo testamento vino el nuevo. Después del nuevo el comunista. Y después del comunista viene finalmente el testamento del suprematismo"<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> El Lissitzky, 1920 cit. en FAUCHEREAU, S., *op. cit.*, pág. 162.