

Rusia, autocracia, guerra y revolución

Una mirada sobre las vanguardias literarias*

Carlos Schwartz

(Abril 2013)

La irrupción del capitalismo en Rusia en el siglo XIX trajo consigo la aparición del proletariado urbano, agudizó las tensiones sociales en el país y generó un movimiento democrático limitado entre la pequeña burguesía. El desarrollo de los movimientos artísticos y de las vanguardias estuvo profundamente engastado en este proceso, al cual acompañó. Las corrientes y movimientos literarios se alinearon durante el desarrollo de una profunda crisis social de determinada manera. Incluso aquellos que pretendieron mantenerse al margen de ella de hecho adoptaron una posición ante los acontecimientos políticos. Los movimientos que se alinearon frente a la revolución de octubre ya en el siglo XX, en algunos casos lo hicieron de forma diametralmente opuesta a las posiciones que defendieron en otras naciones. Las vicisitudes de la sociedad en esos años de guerra y revolución desembocaron en una significativa ebullición en los círculos intelectuales. La efervescencia se mantuvo hasta el final de la década de 1920. Tras la derrota de la revolución alemana y la muerte de Lenin el encumbramiento de Stalin señaló el fin de este proceso.

Rusia vivió desde mediados del siglo 19 en un estado de permanente efervescencia intelectual. Este era resultado de un conjunto de fenómenos tales como las inclinaciones liberales dentro de sectores de la propia nobleza, las corrientes paneslavistas que veían en el campesinado al sujeto histórico de la transformación social, los círculos autóctonos del socialismo utópico, la presencia de revolucionarios anarquistas como Bakunin o el príncipe Kropotkin, amén de una corriente de la burguesía ilustrada con aspiraciones democráticas. Sin embargo, pese a las tensiones sociales vinculadas a la explotación de los campesinos pobres,

* Una versión anterior más reducida de este texto se publicó en *Letra Internacional*, verano de 2009, nº 103, 55-63.

Rusia se destacó durante el siglo XIX por la ausencia de estallidos revolucionarios que por el contrario abundaron en Europa. Derrotado el levantamiento de los oficiales “Decembristas” en 1823, tensión social y conspiración política no coincidieron en estallidos revolucionarios.¹

La emancipación de los siervos por parte del zar Alejandro II en 1861 no hizo más que agudizar las tensiones soterradas. Veinte años después, el 1 de marzo, los terroristas narodniki (populistas de Narodnaya Volia -La voluntad del Pueblo-) asesinaron a Alejandro II. Le sucedió su hijo, Alejandro III. En este contexto de crisis social latente, el nuevo zar pretendió impulsar el desarrollo capitalista de Rusia eliminando los restos feudales, tarea en la que había fracasado su antecesor. El esfuerzo modernizador de la mano del ministro de economía Serguei Witte supuso en la última década del siglo 19 la entrada masiva de capital extranjero para el desarrollo de los planes de infraestructuras y la industria pesada que trajeron aparejada la irrupción del proletariado urbano. El ciclo de acelerado desarrollo capitalista se sostiene en la alianza franco rusa, y en la penetración de los capitales europeos ávidos de desarrollar un país atrasado en el que estaba todo por hacer desde este punto de vista.²

En el país bullía desde finales del siglo XVIII una “*intelligentsia*” cuyo sesgo político era marcadamente opuesto a la autocracia zarista, pero estaba mayormente inspirada en la reivindicación confusa del colectivismo campesino y socialismo primitivo en una amalgama que fue el fermento de los movimientos populistas. En cierta medida el concepto de eslavismo y la reivindicación de lo autóctono se oponían a las pretensiones europeizantes de la autocracia zarista.

Dentro de esta *intelligentsia* existía además un fuerte peso del pensamiento místico como el de Vladimir Solovyev, un filósofo que tras diversos derroteros se convirtió en promotor de la idea ecuménica de la reconciliación entre ortodoxos y católicos.

El pensamiento de Solovyev fue el fermento de una religión sincrética basada en el paganismo griego, el cabalismo judío, el budismo y el agnosticismo. El pensador marcó más de una generación de intelectuales y artistas, rusos y del resto de Europa.

Su ideario que calzaba inicialmente a la perfección en el sentimiento de un paganismo eslavo esencial, y con el concepto del populismo, se fue distanciando de

1 E.H.Carr, “Las raíces de la revolución” en *De Napoleón a Stalin*, Crítica 1983.

2 V.Lenin “El desarrollo del capitalismo en Rusia”, Editorial Progreso 1975.

estas corrientes con su evolución ecuménica. Esta corriente de pensamiento no dejaba de ser una forma de disidencia respecto de la religión ortodoxa oficial, y tuvo mucho peso sobre escritores como Dostoievsky y León Tolstoi.

El correlato en la esfera política de este movimiento de la cultura fue la cristalización de una corriente que buscó la fusión de los intelectuales con el pueblo -específicamente bajo la forma de campesinado- con la consigna de Tierra y Libertad como estandarte, y armada con los métodos del terrorismo individual del anarquismo ruso. El fracaso de esta pretendida fusión entre intelectuales y pueblo para un proceso revolucionario dio paso a comienzos del siglo XX a una nueva fórmula del populismo bajo la especie del Partido Socialista Revolucionario, los denominados eseristas. Ese partido es en cierta forma una herencia actualizada en el siglo XX del movimiento Narodnaia Volia.

Dentro del movimiento artístico el pensamiento místico de Soloviev, sumado a las corrientes pan eslavistas, al socialismo utópico ruso, y la consideración del campesinado como agente revolucionario, fueron algunas de las vertientes de mayor peso entre finales del S.XIX y comienzos del S. XX en el desarrollo de las corrientes dentro de las vanguardias, no solo las literarias, sino también las de la plástica y la música. La otra corriente, más “*aggiornada*” surgió más tardíamente y se vinculó con el surgimiento de la oposición marxista a la autocracia y estuvo relacionada con los movimientos sociales más próximos a la agitación del proletariado. El desarrollo del marxismo fue en cierta medida externo, en tanto su afianzamiento comenzó dentro de las filas de los exiliados políticos rusos cuyo retorno paulatino contribuyó a su consolidación interior. La influencia del marxismo vinculado al Partido Obrero Social Demócrata Ruso (POSDR) se hizo sentir más tardíamente y en cierta forma paralela a la creciente influencia de la corriente entre las masas rusas. Aun débil en la revolución de 1905 adquiere su proyección decisiva a partir de la revolución de febrero de 1917. En cualquier caso son estas las grandes influencias que pesaron de una u otra forma en las vanguardias rusas, y que se reflejaron claramente en el mundo literario. La historia más intensa de estas vanguardias se desarrolló en las postrimerías del siglo 19 y hasta 1930. En 1894, a la muerte del zar Alejandro III, el trono fue ocupado por el último de los Romanov, Nicolás Alexandrovich , Nicolás II. Este abdicó en marzo de 1917 tras la revolución de febrero que llevó al poder al gobierno revolucionario de Kerensky.

Las vanguardias literarias

El movimiento de las vanguardias literarias en Rusia se dibuja sobre el telón de fondo de las convulsiones sociales que sacuden al país entre finales del siglo XIX y la revolución social con su nuevo régimen político.

El arco que este proceso describe, y que fue acompañado por el surgimiento de simbolistas, ego futuristas y cubo futuristas, en oleadas sucesivas, se cierra simbólicamente con el suicidio del poeta Vladimiro Maiakovsky el 14 de abril de 1930.

Los movimientos vanguardistas literarios se concentraron esencialmente en la poesía y en el teatro. Moscú y San Petersburgo eran los calderos en los que se cocía este proceso, aunque la estela de los vapores llegaba hasta ciudades de provincias más lejanas como Tibilisi en Georgia donde Boris Pasternak buscara resguardo en algún momento.

Uno de los elementos objetivos de este proceso fue la intensidad de la presencia de las vanguardias en Rusia. En general durante los periodos de grandes crisis sociales las corrientes artísticas actúan como cámara de resonancia de estos procesos, y lejos de retirarse al limbo de la meditación, entran en ebullición. En épocas de guerra y revolución la efervescencia de la sociedad se manifiesta intensamente en el mundo de la cultura.

Este no ha sido un fenómeno privativo de esta nación eslava. Basta mirar hacia la Europa inmediatamente anterior a la primera guerra mundial o a los Estados Unidos de entre guerras para apreciar los contornos de fenómenos similares.

Sin embargo, y como es lógico, las condiciones históricas, culturales, sociales y políticas de cada nación determinan en buena medida la naturaleza propia de cada fenómeno. Y Rusia, con su “ensayo general” de revolución social con el Sóviet de San Petersburgo de 1905 y su posterior revolución triunfante en octubre de 1917 supone un laboratorio sin precedentes de efervescencias vanguardistas que acabaron disipándose en la década de 1930.

La misma existencia del vanguardismo en la literatura dentro de la Rusia de los zares primero y su extensión dentro de la era revolucionaria más tarde, no parece sin embargo haber gozado del amplio conocimiento público de otras manifestaciones culturales. Aunque no es menos cierto que a las vanguardias no literarias y de mayor difusión les tocó al final el mismo sórdido destino que a las

primeras.

Es probable que la menor difusión de la existencia de la intensa vida literaria por contraposición a la repercusión de, por ejemplo, pintores y músicos tenga una explicación bastante sencilla. La pintura y la música, no necesitan de traductores. Se imponen tal cual son por su propia materia. La presencia de Vassily Kandinsky en Munich, su pertenencia transitoria al movimiento de la Bauhaus y la creación junto a Paul Klee y Franz Marc del movimiento El jinete azul hicieron de este artista una figura destacada en la Europa de entre 1908 y 1914. Sin embargo, en la raíz de su propia difusión está la materia misma de su obra: la forma y el color. Otra cosa es la palabra. En esos años desfilaron por Berlín escritores como Máximo Gorki o la muy joven poetisa Marina Tsvetaieva, sin que de ello quedara registro alguno más que entre amigos. La universalidad de la pintura y la música es instantánea, la de la literatura esta necesariamente mediada por la lengua.

Las corrientes

A caballo entre el siglo 19 y el 20 los simbolistas rusos dominan la escena literaria. Sus posiciones teóricas son tributarias de los conceptos de la corriente de los filólogos seguidores de Alexander Potebnia, cuyas investigaciones en torno a la filosofía del lenguaje y las raíces de la lengua eslava ponían a la orden del día el concepto de que “El arte es el pensamiento por imágenes” y de donde se desprende que “El arte es ante todo creador de símbolos”.³ El desarrollo de las polémicas en torno a la lengua entre las diversas corrientes poéticas de la época fue un debate intenso. Esa discusión no se limitó al terreno de las corrientes literarias, sino que se adentró en la academia una vez consolidado el régimen soviético para ser finalmente zanjada aunque muy tardíamente, cuando no, por la intervención del propio Stalin.⁴

En la última década del siglo 19 el simbolismo en Rusia era esencialmente un ramillete de teorías generadas en torno a Potebnia y su núcleo académico. Pero el verdadero surgimiento de la corriente literaria como tal data de 1895 con la aparición del primer libro del poeta Alexander Dobrolyubov quien pronto abandonó la poesía por las peregrinaciones religiosas.

El siguiente autor con talento que se plegó a esta corriente fue Iván Konevskoy,

3 Viktor Shklovsky *El arte como artificio*, 1917 Antología del formalismo ruso Centro Editor de América Latina, 1971.

4 Gadet, Gayman, Mignot, Roudinesco, *Les maîtres de la langue*, François Maspero 1979.

cuya prematura muerte dejó al movimiento sin portavoz. La aparición del talentoso Valery Briusov a finales de la década supuso el verdadero lanzamiento del simbolismo de la primera generación. A él se le sumaron nombres como Konstantin Balmont y Fiodor Sologub. Es probable que la figura clave de esta primera ola de simbolistas haya sido la de Innokenty Annensky, quien logró transmitir en lengua rusa la calidad, el clima y la entonación de los simbolistas franceses. Sin embargo la trascendencia real de estos precursores fue limitada habida cuenta de la medianía de su producción con alguna excepción.

El simbolismo ruso no adquirirá una verdadera dimensión internacional hasta la irrupción posterior de sus dos más grandes figuras: Alexander Blok y Andrei Biely. El primero fue uno de los grandes poetas a caballo entre el imperio en derrumbe y el sóviet naciente. Su caso es especialmente relevante no sólo por la calidad de su obra, sino además por lo que sus posiciones insinúan respecto de los acontecimientos sociales que le tocó vivir.

El salto de la obra de Blok del intimismo a la presencia del conflicto social es un ejemplo del despertar del arte a la irrupción de la realidad externa al sujeto. El poeta surgió como un producto de su época, bajo el influjo de la filosofía de Soloviev y en las alas de influencias vernáculas de otros poetas poco difundidos como Fiodor Tiutchev y Afanasi Fet. Blok tenía una facilidad y una liviandad para el verso que daba un carácter etéreo a sus poemas rimados con la suficiente perfección como para que la rima no hiciera obstáculo, fuese más bien compañía de su texto sin superponerse a él. Del intimismo de la primera época (Poemas de la bella dama), de su focalización en los asuntos subjetivos, lentamente fue virando hacia una imagen épica de la vida. Trasladó paulatinamente la carga mesiánica de su obra desde el sujeto a la sociedad y a los grandes movimientos colectivos de la convulsa Rusia (Los doce, 1918). Al mismo tiempo su rima se modificó, y su obra incorporó ritmos desconocidos e innovaciones melódicas más próximas a la música contemporánea que al clasicismo que caracterizó su periodo anterior.

Un vástago de la nobleza, de una familia con fuerte raigambre intelectual, acogió con simpatía la revolución de 1917. Uno de sus poemas más famosos es Los doce. Una obra con visos épicos en el que 12 soldados del Ejército rojo marchan por las calles como los doce apóstoles tras Cristo.

La conversión de Blok es un paradigma del peso que el fenómeno revolucionario tuvo sobre los intelectuales y la vanguardia artística rusa. Su ejemplo no es desde luego único, el clima revolucionario iniciado en febrero de 1917 es la

señal para que los intelectuales exiliados regresen a la patria.

“En julio de 1917, a sugerencia de Briusov, vino a buscarme Ehrenburg. Conocí entonces a este escritor inteligente, hombre activo, versátil, completamente opuesto a mi. Eran los primeros tiempos de la gran afluencia de quienes regresaban a la patria, emigrados políticos, personas a las que la guerra había sorprendido en tierra extranjera y sufrieron el internamiento, y aun el de otros más. De Suiza llegó Andrei Biely. También volvió Ehrenburg”, cuenta Boris Pasternak en unas notas a modo de memoria que acompañan la edición de sus poemas por Feltrinelli en 1963.

Por su parte Biely es el autor de novelas como *La paloma de plata* y *Petersburgo*, y un escritor a quien Vladimir Nabokov adjudicó una talla dentro de la literatura del siglo veinte similar a la de James Joyce.

Los simbolistas de esta segunda generación tuvieron un impacto muy fuerte sobre los poetas del movimiento posterior, denominado Acmeista, que surgió precisamente como una reacción “neo-clásica” en contra de los simbolistas. En las filas acmeistas se encontraban nombres como la poetisa Ana Ajmatova y el poeta Osip Mandelstam, quienes son los que más deben al vuelo poético de Blok. Desde el punto de vista político, el acmeismo se presenta como una reacción de oposición al deslizamiento de Blok y algún otro miembro del simbolismo a las filas de la revolución de la cual sin embargo mantuvieron cierta distancia. El encastillamiento neo clasicista tiene una lectura de disidencia política y rechazo a las circunstancias del mundo social que les rodea.

Los futuristas

El futurismo surgió en Rusia como movimiento en los primeros años del siglo XX y fue la corriente que representó la ruptura estética más radical en el concierto de las crisis revolucionarias de esos años de profunda transformación en el país. Supuso una separación definitiva con los movimientos de inspiración eslava nacionalista y los abrevaderos de vertientes místicas, y puso una distancia definitiva respecto del “arte viejo” dentro del cual no sólo consideraban incluida figuras como la de Tólstoi sino también a los simbolistas y sus continuadores neo clásicos, los acmeistas, y todos sus predecesores a quienes acusaban genéricamente de “aferrarse al pasado”.

Es significativo que mientras el movimiento futurista en Italia, con Marinetti

como su promotor y principal estandarte, acabaron plegados al fascismo, los futuristas rusos acogían la revolución como su principio motriz. La importancia de esta diferencia radica por sobre todo en lo que se puede deducir de ella. El sentido político divergente entre el futurismo italiano y el ruso desnuda el hecho que una expresión artística no es una formación política aunque sus representantes puedan servir a una u otra por adscripción. Pero esta adscripción no está signada por los principios estéticos, sino por las influencias políticas y sociales de los artistas que las componen.

Está fuera de los límites de este artículo historiar (en el sentido de ubicar las circunstancias históricas concretas y las influencias de ellas en un hecho) de forma detallada la evolución de cada movimiento. Algo por cierto que está ausente en el análisis que debiera haber servido de marco de referencia al concepto de interiorización de la dominación en la Escuela de Fráncfort. Concepto que suple la historia concreta de la derrota de las luchas sociales en Alemania, el encumbramiento del régimen nazi y el papel histórico concreto de los partidos que se arrogaban la representación del movimiento obrero. A falta de este detalle del desarrollo histórico concreto de las corrientes de la vanguardia no se puede obviar sin embargo que la única lectura posible respecto de la polarización de las corrientes es que aquella fue resultado del peso de las condiciones revolucionarias en la Rusia de aquel momento. La fundación del Partido Obrero Social Demócrata de Rusia (POSDR) en un congreso en 1898 estuvo acompañada por el surgimiento de la lucha política en su interior, lucha que se fue acrecentando en la medida que la crisis social en el país se aceleraba a partir de 1901 incorporando a capas cada vez más amplias de la sociedad. Esta movilización de la sociedad en todo caso coincide de lleno con la entrada masiva de inversión extranjera en el país, no solo para el desarrollo de las grandes infraestructuras sino además de la industria, la banca y el comercio desde mediados del XIX. Esa movilización de la sociedad fue coronada por una ola de luchas que se cerró con el soviet de San Petersburgo en 1905.

El poeta Vladimiro Maiakovsky tuvo una participación sistemática en los acontecimientos posteriores a la revolución de 1905 que tuvieron una gravitación decisiva sobre su vida. Se plegó a poco de llegar a Moscú en 1906, a los 14 años de edad, a las luchas sociales. Las reverberaciones de la revolución de 1905 y del sóviet de Petersburgo aun vibraban en el aire. Su vitalidad, y su pertenencia al partido bolchevique tras un año de cárcel (1909) en sus épocas de estudiante en la

Academia de Bellas Artes hicieron que unos años más tarde su militancia decidida empujara desde la neutralidad hasta el apoyo incondicional a un grupo nutrido de intelectuales que giraban en la órbita futurista.⁵ No es fácil tener la verdadera dimensión de los cambios en aquel gigantesco país anclado en Europa de un lado y en Asia del otro. Las profundas transformaciones no sólo abarcaron el surgimiento del proletariado industrial a fines del XIX. La irrupción capitalista tuvo un impacto altísimo, en medio de una pobreza extrema del pueblo. Una anécdota relatada por Pasternak da cuenta de la envergadura que tuvo este proceso hoy muy desdibujado.

La Escuela de Bellas Artes, de la cual era profesor el padre de Boris Pasternak, padecía las consecuencias del creciente déficit público de la “era Witte”, los recortes presupuestarios. Para resolver la asfixia financiera las autoridades de la escuela pergeñaron una operación de financiación heterodoxa. Los amplios predios de la Escuela fueron cedidos a inversores capitalistas para la construcción de edificios de renta. Las rentas en parte resarcían a los inversores y en parte brindaban ingresos a Bellas Artes. “Recuerdo que al iniciarse el nuevo siglo, mi mente infantil lo vio todo cambiado, como si hubiera sido tocado por una varita mágica. Moscú quedó poseído por el frenesí de los negocios, como las grandes capitales del mundo. La idea de un beneficio rápido impulsó a las empresas inmobiliarias a construir casas de alquiler, tan altas que daban vértigo. En cada calle elevábanse a los cielos, casi sin que nos diéramos cuenta, gigantes de ladrillo. Con ellos, Moscú superaba a Petersburgo, dando comienzo al nuevo arte ruso, el arte de la gran ciudad, un arte joven, moderno y nuevo”, afirma Pasternak en su nota biográfica.

Inicialmente el futurismo “autóctono” nació bajo el influjo de la irrupción en Rusia de la sociedad moderna de la mano del capital financiero, que inició la transformación del pasado campesino del país. El movimiento, un poco al estilo del Altazor de Vicente Huidobro, cantó a estos nuevos tiempos. A la promesa del progreso, a un futuro en el que el hombre se vería emancipado por la máquina. A la industrialización, a la técnica y a la ciencia. Entretanto, la sociedad que estaba destinada a romper con el pasado se mostraba incapaz de superarlo. A poco de andar por este camino se topó con los elementos que nacidos de este progreso eran al mismo tiempo antagónicos al surgimiento capitalista. La presencia de una izquierda revolucionaria capaz de progresar en el seno de los conflictos sociales de la Rusia zarista hasta convertirla en una república soviética abrió para los futuristas

5 Viktor Shklovsky, V. Maiakovsky y su círculo

otra perspectiva, la posibilidad de un mundo nuevo en el que la técnica sí emanciparía al hombre.

En este proceso muchos de los intelectuales y artistas más destacados dieron su apoyo inicial a la revolución. Lo cual también dio pie a excesos. Maiakovsky publicó en el órgano oficial de la sección de las artes plásticas de la Comisaría de la Cultura, El arte de la comuna, su poema “Es demasiado pronto para alegrarse” en el que llamaba a destruir todo vestigio del arte burgués y de la academia. El Comisario de Cultura, Anatoli Lunacharsky -un protector de Maiakovsky- debió intervenir para poner al poeta en su lugar. En un artículo propio y en todo un debate posterior explicó que el arte del pasado era una parte inalienable del proceso de la cultura en la sociedad y que su destrucción sería inevitablemente reprochada por las generaciones futuras. En una obra posterior, quita contenido político al suicidio del poeta y choca con las consideraciones de León Trotsky sobre este asunto.⁶

El incidente no impidió que el mismo Maiakovsky, junto a los pintores futuristas Burliuk y Kamensky firmaran una “Orden número 1 a los ejércitos del arte” en la cual se convocaba a los pintores a iluminar las grises paredes de las ciudades rusas. El resultado fue que pintores como Chagall, Casimir Malevich, Schteremberg, Exter o Altman, se lanzaron a las calles y decoraron no sólo las paredes sino por ejemplo los vagones de los tranvías y ferrocarriles en una inaudita muestra de pintura de vanguardia. Éste era el clima pos revolucionario.

Son estas experiencias las que ilustran la inserción de las vanguardias en la vida social de las masas como hecho concreto en los primeros años de la revolución de octubre. Pero es la propia naturaleza de la actividad creadora de los artistas, en ausencia de un mercado del arte, lo que ofrece la posibilidad de revolucionar su papel en la sociedad aunque no a la sociedad en sí. Bajo el capitalismo entre la obra de arte y la sociedad se interpone el mercado que la transforma en mercancía y como tal la sujeta a la apropiación privada. Va de suyo que los movimientos de las vanguardias pueden sortear este obstáculo si se proponen mantener un lazo con la sociedad que sea exterior a esa conversión en mercancía, es decir al mercado del arte.

Pero dicha presencia parece condenada a acabar absorbida por la avidez capitalista ya que la actividad de la vanguardia no puede en sí misma saltar por encima de la estructura de la sociedad fundada en la propiedad privada de los

6 <http://www.marxists.org/archive/lunachar/1931/mayakovsky.htm>

medios de producción. La manifestación independiente de los movimientos de las vanguardias acabará como un reclamo publicitario de las mercancías que salgan de las manos de sus artistas. Es decir que lo determinante en la naturaleza del lazo entre vanguardia y sociedad es la naturaleza misma de la sociedad. Lo cual no resta valor en ningún caso al apoyo por parte de los movimientos artísticos al sujeto histórico de la transformación de la sociedad. Es oportuno volver a reparar en ello ahora, cuando hace ya mucho que el capitalismo ha convertido a las vanguardias en objeto mercantil y el mercado privado del arte se ha mundializado como cualquier otro.

El sentido de oportunidad se ha reforzado en esta época en que el capitalismo ha vuelto a mostrar que su tendencia al derrumbe no ha sido archivada por las habilidades propias de sus gestores contemporáneos, contra todo lo que se ha dicho en el pasado reciente. Las fuerzas destructivas una vez más han excedido a las habilidades reguladoras de los gestores y dirigentes. Esa labilidad de lo que se consideraba monolítico, hace pensar que el eclipse, el olvido, de aquellas vanguardias tiene no poco que ver con la caída de los ideales que ocasionó la descomposición burocrática de la URSS cuyo fin dio pie a las consideraciones al uso acerca del fin de la historia. Algo contra lo que el propio presente como historia se rebela con creciente violencia. Y es en esta violencia en donde renace la lectura del papel del Estado en la preservación de un régimen de producción cuyo rasgo determinante es la apropiación por parte de los propietarios de los medios de producción del trabajo socialmente necesario, de los recursos naturales de la humanidad y del inmenso desarrollo colectivo de la ciencia y la técnica.

Volviendo al movimiento artístico, en la especificidad histórica de cada nación se puede hacer una lectura acerca de los caminos antagónicos entre el movimiento de Marinetti y los futuristas rusos. A principios de 1914 el italiano visita Rusia para una serie de conferencias en Moscú y Petersburgo. Aparentemente Marinetti quería ver de primera mano el auge que el movimiento que él había proclamado con su manifiesto había alcanzado en ese país distante. Los artistas rusos defendieron su independencia respecto de Marinetti apuntando que el “futurismo proletario” nada tenía que ver con los “decadentes y burgueses” movimientos de la vanguardia que habían aparecido en Europa impulsados por el poeta italiano. Marinetti sufrió el sabotaje futurista a su segunda conferencia en Petersburgo y el de su intervención en Moscú, esta última repudiada de cuerpo presente por Burliuk y Maiakovsky.

Cruce de caminos

Pese a las disputas entre los movimientos en el seno de las vanguardias rusas, afirmar que los bandos no mantenían un diálogo sería faltar a la verdad. En 1913 el poeta Osip Mandelstam publicó el manifiesto *El momento del Acmeísmo* en el que da sus definiciones de una cultura universal y universalista a la que se debe unir la producción literaria rusa. En ese mismo 1913 los cubofuturistas -a quienes se podría definir como la izquierda del movimiento- disponen de un local, *La linterna roja*, decorado con profusión de dibujos absurdos (testimonio de Benjamín Goriely). El local sumamente amplio convocaba a una concurrencia nutrida y en él los poetas del movimiento declamaban con regularidad sus obras y desarrollaban acciones culturales diversas, entre ellas algunos intentos teatrales destinados a la provocación del público. Este fue el escenario de la primera incursión de Maiakovsky como dramaturgo. De más está decir que *La linterna roja* era lugar de encuentro de corrientes antagónicas y de debate a la salida...y a veces no solo de debate...

“En el verano de 1914, en un café del Arbat, había de tener efecto el encuentro de los dos grupos literarios. Por nuestra parte (dice Pasternak) éramos Bobrov y yo. Por parte de ellos además estarían Tretiakov y Shershenevich, quienes llevaron consigo a Maiakovsky...Cuando conocí más de cerca a

Maiakovsky, descubrimos imprevistas coincidencias técnicas, afinidad en la construcción de imágenes, analogías en el modo de rimar...Maiakovsky tenía vecinos, en poesía no estaba solo, no era un desierto. Antes de la revolución, su rival en la escena era Igor Severianin, y en la arena de la revolución popular y en el corazón de la gente, Sergei Esenin”⁷. Eran épocas en que los poetas eran héroes populares.

Poco después llegó la revolución, pero ella no impidió que el entrecruzamiento de destinos y vocaciones continuara. Valga el breve testimonio del futurista Víctor Sklovsky: “Blok veía, oía la música de su tiempo. Se había alejado de los amigos: decía “Quizá la mayoría de la humanidad está compuesta de socialistas revolucionarios de derechas”. Era de esa humanidad de la que se había separado para escribir *Los doce*. Con motivo de la muerte de Blok, Maiakovsky señala que aquél “fue un glorioso maestro del simbolismo, que ejerció enorme influencia en

7 *Vida y Poesía*, Boris Pasternak, Feltrineli 1963.

nuestra poesía actual...Recuerdo cuando lo vi en los primeros días de la revolución, al lado de unas hogueras junto al Palacio Imperial, muy delgado, algo encorvado, con un capote de soldado Alguien me llamó. Era Block.”

“En el ondulado paseo Kronwerk había una casa construida antes de la guerra en estilo nórdico, sueco-finés. En la planta baja había una tienda de antigüedades en la que no entraba nunca nadie. Se llamaba Alegre indígena. Se entraba por una escalera de servicio; a través de la cocina se entraba a la casa de Gorki (el escritor Máximo Gorki). El apartamento era grande...hacía poco que Volodia (Maiakovsky) era asiduo de Gorki...Éste jugaba a cartas con los Brik (Osip y Lili)...La casa de Gorki era frecuentada por mucha gente” cuenta Sklovsky.⁸

Vanguardia y teoría

El núcleo no académico de la teoría en torno a la literatura se desarrolló en el seno del movimiento futurista ruso como reacción a la corriente académica preponderante desarrollada por Alexander Potebnia y que constituyó el fundamento teórico de los simbolistas. Muy sucintamente, el teórico de marras consideraba a la imagen como un predicado intercambiable que acompaña a un sujeto constante. En esta concepción el arte se presenta como un método para la formación del pensamiento. En la interpretación de los futuristas esta concepción era caduca y había degenerado en la “doctrina de Sumkov según la cual el arte es el recuerdo de una antigua lengua poética”. En particular Sklovsky, que era el principal teórico del grupo, acusaba a los discípulos de Potebnia de haber injertado a los conceptos de aquél maestro las teorías de Ernst Mach y Avenarius de la “economía de las fuerzas vitales”, según la cual la obra poética “era el resultado de la aplicación de un método para una apropiación más adecuada de la realidad...”, “la poesía sería el camino más corto hacia la vida”.

Los miembros del movimiento futurista crearon, junto con otros teóricos luego alineados dentro de la corriente denominada “formalismo ruso” como Jakubinski y de la cual formó parte Roman Jakobson, el agrupamiento denominado por sus siglas OPOIAZ, por Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética con sede en Petersburgo. En Moscú el agrupamiento se denominó Círculo Lingüístico y funcionaba en la vivienda de Maiakovsky.

Según el relato de Sklovski la primera reunión de la OPOIAZ se hizo en la

8 Maiakovski, Vikto Sklovski, Anagrama, Ediciones de Bolsillo, sin fecha

cocina de un apartamento abandonado de la calle Zukovski. “Nos calentábamos quemando libros, pero es que hacía frío...” En el grupo los más asiduos eran el mencionado Sklovski autor de diversos estudios críticos sobre la lengua poética, Ossip Brik quien fue además director del Arte de la Comuna el órgano periodístico de la sección de las artes plásticas de la Comisaría de la Cultura, y el propio Maiakovsky, aunque este último en general tenía sus propias consideraciones sobre poética, y ocasionalmente el poeta Víctor Jlebnikov. Sklovski desarrolló una literatura crítica abundante sobre Potebnia y sus discípulos al mismo tiempo que reivindicaba al teórico ya desaparecido en aquellos años Alexander Veselovsky quien en esencia tenía una apreciación etnográfica sobre el origen del género poético.

Brik por su parte, había desarrollado un complejo tratado sobre versificación y rimas rusas que según los datos aportados por Sklovsky se mantuvo inédito.

La OPOIAZ se inscribió en el grupo más amplio del denominado formalismo ruso que tuvo una gran proyección posteriormente en el desarrollo del pensamiento estructuralista en torno a la lengua, que no fue ajeno al Círculo de Praga y al posterior exilio de buena parte de sus miembros. El formalismo tuvo un peso decisivo entre los años de 1910 y 1930 en Rusia.

El debate trascendió ampliamente a la OPOIAZ y finalmente se centró en la concepción marxista del lenguaje. La historia de esta batalla ideológica es una historia sangrienta puesto que muchos de sus personajes acabaron ante el pelotón de fusilamiento. Otros escaparon a tiempo, como Jakobson. Se destacan los nombres de Valentín Voloshinov autor de *El signo ideológico* y la filosofía del lenguaje, un crítico del lingüista Ferdinand de Saussure que desaparece en el Gulag a mediados de la década de 1930. Los otros dos son el adalid del estalinismo Nicolai Marr, quien muere de muerte natural rodeado de honores hasta que en 1953 Stalin lo destrona en forma póstuma por razones de conveniencia política. Y finalmente Eugueni Polivanov, autor de una *Introducción a la lingüística*, hombre multifacético de militancia bolchevique desde 1919, funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores y experto en lenguas orientales. En 1931 Polivanov logra editar *Por una lingüística marxista*. La reacción de las huestes de Marr no se hace esperar. Estos califican a la publicación como “una liberalidad criminal de los responsables de la edición”. El último texto impreso de su autoría editado en vida de Polivanov fue enviado por él a Praga a Román Jakobson.

Marr y su escuela desarrollan la teoría de la existencia de una lengua troncal

única y arcaica por oposición a las concepciones sobre la lengua Indoeuropea y sus ramificaciones no reversibles. Esta lengua única sería recuperable en un futuro comunista mundial mediante la generación una vez más de una lengua universal. Curiosamente Marr, hijo de un escocés y una georgiana, era un experto en la lengua de Georgia y compartía nacionalidad de hecho con Stalin. La escuela de Marr afirmaba que la lengua era una superestructura.

Como señala Elisabeth Roudinesco⁹ “El ataque de Marr a los indo europeístas... se produce sobre la cuestión de la lengua madre (que no materna); reprocha a los gramáticos fabricar con el indo europeo una lengua artificial y de hacerla funcionar como si ella hubiese sido una realidad histórica hablada por los sujetos. Fue incapaz de ver que se trataba de una herramienta conceptual y no una lengua real. Marr acusa a sus adversarios de hacer lo que él mismo hacía, proyecta sobre ellos su propia dirección de marcha. La lengua materna es la lengua imaginaria del teórico; si uno se pone a creer en su existencia, más allá de su concepto, uno se puede volver loco. La posición de Marr es delirante porque toma el concepto de lengua madre por una realidad material a la que él le opone una lengua originaria con la que explica su surgimiento y coloca al hombre en la senda de la comunicación. Marr reemplaza un concepto por una herramienta fantasmática y cree que el hombre dispone de los medios para dominar su lengua y las lenguas como se construye un puente”.

El final

La crisis en el seno del partido bolchevique por la sucesión de Lenin a partir de su enfermedad y hasta su muerte en 1924 desató una batalla de la que salió triunfante Stalin frente a Trotsky. La guerra por la sucesión con alzas y bajas se mantuvo hasta 1928 cuando Stalin consiguió afianzar su control del aparato previa represión y regimentación de la vieja guardia del partido, aunque sin llegar a las depuraciones sangrientas de la década de 1930. Entre 1924 y 1926 los núcleos de la llamada ala izquierda del partido perdieron una batalla tras otra y la desesperanza cundió con el aplazamiento de la esperada revolución alemana destinada a sacar a la URSS de la socialización de la miseria y abrir el curso de la “verdadera revolución mundial”. Los viejos bolcheviques eran conscientes de que el aislamiento operaría en contra del socialismo en la URSS.

9 Marr, Staline, Polivanov, Elisabeth Roudinesco, en *Les maîtres de la langue*, Ed. François Maspero 1979

El proceso se reflejó en el mundo de la “intelligentzia” soviética y de los intelectuales en general. En 1923 Maiakovsky junto con Aseiiev, Brik, Tretiakov, Chuzhak y algunos otros futuristas y artistas sin bando estético había fundado el Frente de Izquierda de las artes (LEF). El frente estaba destinado a aportar el apoyo de los artistas a la causa de la revolución. LEF publicó su revista entre 1923 y 1925, y posteriormente entre 1927 y 1928 publicó Novi Lef. En 1929 Lef se reorganizó en REF, Frente Revolucionario de las Artes. El REF dejó de existir en 1930 con la adhesión de Maiakovsky al RAPP un frente denominado Asociación Rusa de Escritores Proletarios. El RAPP decidió excluir a todos los escritores sospechosos de no responder a la revolución (es decir a los dictados de Stalin) y en 1930 definió como único tema literario para los autores de la URSS “el nuevo Plan Quinquenal”.

Maiakovsky se une al RAPP. Es decir acata la estatización de la creación artística. El proceso es contrario a sus principios de combate ideológico, y su oposición a las imposiciones policiales. Pero no resiste la operación estaliniana y el 14 de abril de 1930 se quita la vida.

El hecho de haber llevado una vida amorosa torturada, y haber dejado una carta póstuma en la que afirma que “la barca del amor se estrelló contra la vida cotidiana” ha llevado a más de uno a suponer que su infortunado amor por Lili Brik estaba en la raíz del suicidio. Esta es la opinión de Anatoli Lunacharsky. Es curioso que un hombre que había sentido el “encargo social” de denunciar el suicidio de Serguei Esenin como una cobardía, “para apartar de la soga y el revólver” -según sus propias palabras- a los jóvenes tentados de seguir el paso del gran poeta campesino optara finalmente por matarse.

Pensar que un luchador como Maiakovsky se mató por un mal de amores, en el contexto que hemos intentado dar a ver, parece una ingenuidad.

Lo cierto es que a partir de 1930 la “construcción” de un arte fundado en el “realismo socialista” no sólo excluyó a los artistas tibios respecto del socialismo, sino que liquidó definitivamente el desarrollo público de las vanguardias en la Rusia soviética.