

# **LA ESTÉTICA DE LA ANARQUÍA**

**Arte e ideología en la primera vanguardia rusa**



**Nina Gurianova**

Este libro ofrece una nueva perspectiva académica que difiere de interpretaciones anteriores de la vanguardia rusa en el arte y la literatura.

Se considera a la vanguardia rusa temprana de 1910–18 como un desarrollo autónomo, completo con una ideología estética propia, que denominamos la estética de la anarquía. Esta ideología, a su vez, dio forma al estilo, la técnica, la metodología y la filosofía únicos del movimiento.

La primera vanguardia rusa creó una estética acorde tanto con la teoría anarquista de la “destrucción creativa” de Mikhail Bakunin como con la filosofía antiutópica de las *Notas del subsuelo* de Dostoievski.

El golpe de Estado de Octubre y la posterior consolidación del poder político en manos del partido de Lenin en 1918 fueron clave para la marginación de los principios anarquistas de autonomía y de “resistencia”, características innatas de las primeras vanguardias que se oponían a la totalización ideológica o estética.

**THE AESTHETICS OF ANARCHY | NINA GURIANOVA**



**ART AND IDEOLOGY IN THE EARLY RUSSIAN AVANT-GARDE**

Nina Gurianova

**LA ESTÉTICA DE LA ANARQUÍA**

Arte e ideología en la primera vanguardia rusa

LA FUNDACIÓN AHMANSON ha dotado esta impronta para honrar la memoria de FRANKLIN D. MURPHY quien durante medio siglo sirvió a las artes y las letras, a la belleza y al aprendizaje, en igual medida.

Título original: *The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*

Nina Gurianova

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

[http://www.solidaridadobrera.org/ateneo\\_nacho/biblioteca.html](http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html)

# ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN. La vanguardia rusa y la estética de la anarquía

## PARTE PRIMERA. MOVIMIENTOS E IDEAS

1. La Estética de la Anarquía: Definiciones
2. Ideas: Bakunin, Tolstoi y los anarquistas rusos
3. Movimientos: futurismos y el principio de libertad

## SEGUNDA PARTE. POÉTICA

4. Un juego en el infierno: la poética del azar y el juego
5. Victoria sobre el Sol y el Teatro del Alogismo
6. Deconstruyendo el canon: libros futuristas rusos

## PARTE TRES. LA POSICIÓN SOCIAL DE LA VANGUARDIA

7. La “prueba social”: la vanguardia y la gran guerra
8. El Partido Suprematista

## CUARTA PARTE. POLÍTICA

9. Arte, Creatividad y *Anarkhiia*
10. La Última Revuelta
11. Vanguardia e ideología

Conclusión. Paradigma Histórico: Vanguardias y revolución

Agradecimientos

# INTRODUCCIÓN

## La vanguardia rusa y la estética de la anarquía

Este libro ofrece una nueva perspectiva académica que difiere de las interpretaciones anteriores de la vanguardia rusa en el arte y la literatura y va en contra de los axiomas predeterminados de la teoría *whiggish*<sup>1</sup>. Veo la vanguardia rusa temprana de 1910–18 como un desarrollo autónomo, completo con una ideología estética propia, que llamo la estética de la anarquía. Esta ideología, a su vez, dio forma al estilo, la técnica, la metodología y la filosofía únicos del movimiento.

---

1 La historiografía *whig* realiza una interpretación del pasado como la sucesión de eventos que necesariamente han conducido al presente, lo cual lleva a una historia compendiada, que incluye solo aquellos acontecimientos que el historiador considera relevantes para explicar la actualidad. Al emprender el estudio histórico tomando como referente sus propios valores, el historiador *whig* resuelve quiénes son los héroes y los villanos de la historia lo cual nos divorcia del pasado, pues evita que podamos realmente comprender por qué la gente del pasado actuó de la manera en que lo hizo. [N. d. t.]

La literatura actual define tradicionalmente este período como una etapa preliminar que conduce directamente al Frente de Izquierda de las Artes (LEF), al Constructivismo de la década de 1920 y, en ocasiones, incluso al Realismo Socialista<sup>2</sup>. Por el contrario, sostengo que la primera vanguardia rusa fue una etapa autónoma con características distintivas y su propia estética, que no necesariamente tuvo que conducir a los movimientos artísticos y literarios del período soviético. Esta revisión no niega desde el principio las conexiones históricas y estéticas entre la etapa de desarrollo prerrevolucionaria y el primer período soviético. Siempre se pueden encontrar vínculos en la historia de la cultura, no solo “tradiciones de continuidad” sino también “tradiciones de discontinuidad”. Sin embargo, las continuidades entre la estética temprana de la anarquía y las sucesivas reconfiguraciones politizadas e inspiradas en el marxismo se han exagerado en la mayoría de los tratamientos: buscamos contar una historia diferente.

La primera vanguardia rusa creó una estética acorde tanto con la teoría anarquista de la “destrucción creativa” de Mikhail Bakunin como con la filosofía antiutópica de las Notas del subsuelo de Dostoievski<sup>3</sup>.

---

2 Véase, por ejemplo, Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, trad. Charles Rougle (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

3 Para una discusión general, véase John Carroll, *Break-Out from the Crystal Palace: The Anarcho-Psychological Critique: Stirner, Nietzsche,*

Una poderosa ola de antibenthamismo giró sobre la obra de Dostoievski en Rusia, lo que provocó muchas discusiones anarquistas. La rebelión del hombre clandestino contra el utilitarismo y el determinismo cautivó a los contemporáneos y tuvo un impacto crucial en las ideas intelectuales y estéticas de Rusia. Para las primeras vanguardias rusas, la “poética de la clandestinidad” se oponía a la creación de ideas o absolutos fijos o inmutables tanto en la filosofía social como en la estética.

Aunque el shock value<sup>4</sup> desempeñó un papel en las primeras vanguardias rusas, ese no era el objetivo principal de su anticanonicidad anárquica, cuyo propósito era, más bien, expandir conscientemente el espacio artístico mediante la deconstrucción de los clichés estéticos de “lo ideal” y la “belleza.” Las aspiraciones ideológicas y las tendencias estéticas de las primeras vanguardias se reflejan en la falta de uniformidad de sus movimientos artísticos y literarios, y en la diversidad de grupos y tendencias que convivieron en ella y se impulsaron entre sí, neoprimitivismo, Cubo–Futurismo, Ego–Futurismo, Rayismo, Organicismo y Suprematismo entre ellos. Esta multiplicidad de prácticas artísticas y conceptos teóricos,

---

Dostoevsky (1974; Nueva York: Routledge, 2010).

4 El valor de shock es el potencial de una imagen, texto, acción u otra forma de comunicación, como un *performance*, para provocar una reacción aguda de asco, shock, ira, miedo u otras emociones negativas similares. [N. d. t.]

comprimidos en menos de una década, presenta un desafío para los estudiosos de la vanguardia rusa. Sólo hay un rasgo que se puede aplicar a todos por igual: un deseo antiteleológico de libertad de conciencia artística, no limitada por ningún objetivo político, social o estético pragmático.

Tan pronto como se produjo el cierre metodológico o epistemológico, esta esencia del movimiento se perdió. Paradójicamente, entonces, las características importantes de las primeras poéticas de vanguardia no han sido reconocidas en la literatura histórica porque no encajan en ninguno de los esquemas metodológicos que priorizan las definiciones totalizadoras de estilo sobre la filosofía de la práctica artística. La estética de la anarquía, tal como la veo, se basa en una nueva interpretación del arte y la creatividad humana: un arte sin reglas. Esta estética se revela en la energía creativa de los artistas a medida que transforman las prácticas literarias, teatrales y escénicas, erosionando los límites tradicionales de las artes visuales y desafiando las convenciones de su época.

Este estudio se centra en las cuestiones teóricas, los conceptos y la poética de la vanguardia rusa entre 1910 y 1918. Mi preocupación central es la interrelación de la estética y la política del mundo del arte, el arte y la ideología. No interpreto la ideología en términos puramente marxistas, sino que la veo como cualquier

“sistema de ideas” abstracto<sup>5</sup>. La ideología en el arte es el sistema de ideas que surge cuando el arte se define a sí mismo como una actividad humana creadora en relación con los aspectos sociales, filosóficos y políticos de la realidad y, en consecuencia, con el público que asimila este arte.

La interacción entre pintor y espectador, poeta y público, siempre ha sido un tema particularmente agudo en la cultura rusa, y este fue también el caso de la vanguardia rusa. Planteado en términos contundentes e intransigentes, sirvió como una especie de prueba de fuego por la cual varios grupos se identificaron. La insistencia del medio predominantemente simbolista y decadente en el arte por

---

5 En la terminología actual de las ciencias políticas y filosóficas, el concepto de “ideología” se define ampliamente como cualquier sistema de ideas y puntos de vista que, en primer lugar, subyace a la percepción y evaluación de la relación del individuo con la realidad y, en segundo lugar, articula posibles cursos de acción destinada a reforzar, desarrollar o cambiar esa relación. Por ejemplo, Karl Mannheim, al definir el concepto de ideología en su influyente estudio *Ideologie und Utopie*, publicado por primera vez en 1929, argumenta: “Para comprender la situación actual del pensamiento, es necesario comenzar con el problema de la 'ideología'. Para la mayoría de la gente, el término 'ideología' está íntimamente relacionado con el marxismo, y sus reacciones al término están determinadas en gran medida por la asociación. Por lo tanto, primero es necesario señalar que si bien el marxismo contribuyó mucho al planteamiento original del problema, tanto la palabra como su significado se remontan más atrás en la historia que el marxismo, y desde su época han surgido nuevos significados de la palabra, que han tomado forma independientemente de él” (Karl Mannheim, *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*, trad. Louis Wirth y Edward Shils [Nueva York: Harvcest/HBJ, 19661, 55).

el arte dio paso así a llamados al “arte para la vida y la vida para el arte” por parte del futurismo y el neoprimitivismo tempranos, preocupados como estaban, en parte bajo la influencia tolstoiana, con una infección mutua entre los modos de existencia estéticos y sociales. Futuristas y neoprimitivistas luchaban por superar los límites que se pensaba definían el arte y por cerrar la brecha tradicional entre un artista y su público reinventando la ética y la filosofía del arte. En esto se diferenciaron de la vanguardia posrevolucionaria, que se dedicó a buscar cómo se puede utilizar el arte en la vida cotidiana y cuál debe ser la posición del artista en la nueva jerarquía social. Los constructivistas, los produccionistas y la LEF abogaban por la implementación material del arte “en la vida”, lo que significa una “unión práctica del artista y la fábrica”, según Osip Brik, el principal teórico de estos movimientos<sup>6</sup>.

La aspiración original de las corrientes de vanguardia rusas de la década de 1910 de unificar la filosofía y la praxis artística estaba dirigida a “borrar fronteras” en todos los niveles culturales, sociales y políticos posibles, y el “gesto” estético de vanguardia se extendió como una provocación al *statu quo* de la civilización occidental, que a principios del

---

6 “No hay lugar para el cuadro de caballete en esta conciencia. Su fuerza y significado residen en su extrautilitarismo, en el hecho de que no sirve para otro fin que deleitar, 'acariciar', el ojo” (Osip Brik, “From Pictures to Textile Prints” [1924], en *Russian Art of the Avant–Garde: Theory and Criticism, 1902–1934*, editado y traducido por John Bowlt [Nueva York: Thames & Hudson, 1988], 249, 245).

siglo XX se entendía que había dividido y limitado rígidamente las diversas áreas de la actividad humana. Al investigar la formación de la ideología detrás de los criterios estéticos en constante cambio, mis fuentes y materiales principales son, ante todo, los escritos de artistas y poetas y obras visuales o poéticas seleccionadas, incluidos los manifiestos. También considero la crítica polémica, los textos teóricos y la correspondencia.

No es mi intención en este libro tratar la vanguardia literaria y artística de la década soviética de 1920 con fines comparativos, y me refiero a algunas obras de arte y conceptos de ese período únicamente. Dado que la mayoría de los estudios dedicados a la vanguardia rusa se centran en el período soviético, cuando la hegemonía cultural comunista estaba en ascenso, el período que estoy examinando todavía no es tratado con el rigor crítico que merece<sup>7</sup>. Este desfase distorsiona nuestra interpretación y comprensión de la vanguardia rusa, ya que aspectos habitualmente configurados como genéricos en realidad no

---

7 *El constructivismo ruso* de Christine Lodder (New Haven, CT: Yale University Press, 1985) ya se ha convertido en un clásico de su tipo, pero hay muchas investigaciones sólidas publicadas recientemente sobre este último período; véase, por ejemplo, Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1998); Maria Gough: *Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005); y Christina Kiaer, *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

estaban presentes durante el período inicial. Se desarrollaron más tarde, en la década de 1920.

De hecho, la práctica artística de las primeras vanguardias rusas estuvo esencialmente basado en una ideología antiteleológica manifestada, por ejemplo, en el rechazo de los absolutos evaluativos en el arte y “el principio de libre creación”<sup>8</sup>. Si buscamos comparaciones, está mucho más cerca del movimiento anárquico dadaísta que de la didáctica marxista y la estética productiva del constructivismo y el futurismo tardío de la LEF<sup>9</sup>.

La narrativa que configuró el desarrollo progresivo del arte y la literatura rusos como una marcha predeterminada hacia la revolución bolchevique de octubre fue facilitada y reforzada en primera instancia por las políticas culturales estatistas de finales de los años veinte y principios de los

---

8 Este concepto principal, anunciado por Voldemars Matvejs (Vladimir Markov) en su ensayo teórico “Los principios del arte nuevo” (1912), se analiza con más detalle en el capítulo 1.

9 En su ensayo “La vaca y el violín: hacia una historia del dadá ruso”, John Bowlt sugiere que “muchos de los gestos de la vanguardia rusa merecen el epíteto de 'dadá'. De hecho, en un grado sorprendente, son paralelos a las aspiraciones, tics y logros del fenómeno dadaísta tal como se manifestó en Zúrich, Hannover, Nueva York y otros centros occidentales durante y después de la Primera Guerra Mundial” (*The Eastern Dada Orbit: Rusia, Georgia, Ucrania, Europa Central & Japón*, editados por Gerald Janecek y Toshiharu Omuka [Nueva York: GK Hall, 1998], 137). Sobre la vanguardia rusa y el dadaísmo, véase también *Zaumnyi futurizm i dadaizm v russkoi kul'ture*, ed. Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri y Daniella Rizzi (Nueva York: Peter Lang, 1991).

treinta. En esa coyuntura, la historia de la vanguardia rusa se reescribió en una versión extremadamente cuestionable. Se decía que los movimientos de vanguardia del período presoviético se habían “purificado” y “perfeccionado” lentamente, evolucionando naturalmente hacia la “etapa madura” de la LEF, el constructivismo y otros grupos artísticos políticamente comprometidos y que se habían configurado en torno a los valores marxistas en el contexto soviético.

Aleksandr Rodchenko, Vladimir Mayakovsky, algunos otros futuristas y miembros de la LEF contribuyeron a esta historia revisionista. Primero, ante el acoso creciente a todo lo relacionado con la vanguardia prerrevolucionaria, se vieron obligados a reinventarse, y con ello a “justificar” un pasado artístico incompatible con la nueva ideología hegemónica. En segundo lugar, la falsa pretensión de una continuidad histórica lineal en el movimiento futurista, que desde el principio había sido resueltamente ahistórico, ofrecía una ilusión de legitimidad “académica” que servía a fines estratégicos en las amargas luchas de los futuristas por la supervivencia con los influyentes recién llegados. Se establecieron agrupaciones marxistas como la RAPP (-Asociación Revolucionaria de Escritores Proletarios) y la AKhRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria). De hecho, los objetivos ideológicos, las concepciones estéticas y los dispositivos formales de las tendencias posrevolucionarias de vanguardia, incluida la LEF, ya no

tenían mucho en común con los del futurismo temprano y, a menudo, eran diametralmente opuestos.

La naturaleza multidisciplinar de mi tema ha definido la forma en que está organizado este libro. Sus cuatro partes abordan el pensamiento que dio forma al primer movimiento de vanguardia ruso; su poética; el rol social emergente de los artistas de vanguardia; y el impacto político en el mundo del arte en la Rusia revolucionaria. Comienzo con una investigación epistemológica de las primeras vanguardias rusas y los fundamentos filosóficos de su estética en la parte I, “Movimientos e ideas”. Algunas definiciones necesarias se proporcionan en el capítulo introductorio, junto con una descripción general conceptual de las ideas que dieron forma a la estética de la anarquía. Si consideramos la anarquía como un proceso dialéctico activo, podemos suponer que cualquier proceso creativo es de raíz anárquica, ya que transforma intensamente la “materia formal” de un objeto, su naturaleza “cosal”, en un intento de revelar su esencia. Esta transformación se convierte en el principio teórico en ciertos “momentos” históricos de la vanguardia en los que la interacción de palabras, objetos y acciones ya no puede organizarse en ningún esquema común. Así, mientras que los simbolistas de principios de siglo habían buscado reconstruir la vida como una obra de arte, los futuristas se volvieron hacia el proceso de la vida “como tal”, sometiendo su arte a las leyes del movimiento ilimitado y evasivo de la materia y el

tiempo. Esta cosmovisión llevó al uso de dispositivos estéticos que despleaban elementos cognitivos inconscientes e intuitivos, junto con reconstituciones racionales y analíticas de la realidad en la obra de arte: la poética del juego, el absurdo y el alogismo (Kazimir Malevich)<sup>10</sup>, la aceptación del azar en la creación de arte (Voldemars Matvejs, Nikolai Burliuk), y la valorización de lo fragmentario y lo “inesperado” (Aleksei Kruchenykh). La poesía transracional de Kruchenykh y Khlebnikov, o *zaum*<sup>11</sup>, que pretende enfatizar las cualidades poéticas del lenguaje sobre sus funciones receptoras o comunicativas, muestra esta fascinación por la disonancia y los errores deliberados y accidentales.

La discusión de estos temas sirve como puente a la parte II del libro, “Poética”, donde examino los fundamentos ideológicos y teóricos de las prácticas de vanguardia de antes de la guerra que cambiaron la interrelación entre el artista y su público. Se estudian en detalle los libros y el

---

10 En 1913, Kazimir Malevich introdujo su concepto de alogismo en el arte, que refuta la lógica y el sentido común para involucrar la intuición y el inconsciente, y corresponde ampliamente al juego de disonancia y desplazamiento (o el cambio futurista, como lo define Aleksei Kruchenykh en 1912).

11 El término ruso *zaum* “ha sido traducido de diversas formas como lenguaje 'trans-mental', 'transracional', 'trans-sentido', 'metalológico' o 'sin sentido'. Quizás la interpretación más inteligente y mejor es *beyonsense de Paul Schmidt*” (Gerald Janecek, *Zaum* [San Diego, CA: San Diego State University Press, 1996], 1).

teatro futuristas y otros fenómenos sintéticos “fronterizos”. La noción de “mundo al revés”, inventada en el libro futurista del mismo título (*Mirskontsa* en el original ruso) por Kruchenykh y Khlebnikov en 1912, es, sostengo, una estrategia anárquica para deconstruir la concepción del tiempo lineal y la percepción racional del mundo como estructura ordenada. Esta nueva interpretación de la temporalidad, que otorgaba una mayor relevancia a la memoria cultural, se convirtió en una característica importante de las teorías estéticas y filosóficas de principios del siglo XX en Rusia. Al mismo tiempo, dio lugar a la negación del eurocentrismo en la cultura rusa y al concepto vanguardista del “todo” teorizado por Mikhail Le Dantu, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov e Ilya Zdanevich<sup>12</sup>. Este concepto afirmaba la relatividad de los valores estéticos establecidos. Por lo tanto, sus defensores alentaron la libre elección de cualquier tradición histórica, popular o nacional, desde el arte neolítico hasta la caligrafía china y el futurismo italiano, declarando que tanto el eclecticismo filosófico como el estilístico son una expresión de la “libertad total del arte” y una “fuente regenerativa”, como dijo Larionov. Insistían en que cualquier cosa podía

---

12 Véase Mikhail Le Dantiu, “The Painting of the Everythingists” (ca. 1914), en *Russian and Soviet Views of Modern Western Art, 1890s to Mid-1930s*, ed. Iliia Dorontchenkov y Nina Gurianova, trad. Charles Rougle (Berkeley: University of California Press, 2009), 180–84. El término “todo” deriva del neologismo ruso vsechestvo, supuestamente inventado por Zdanevich; a veces también se traduce al inglés como “everythingism” (todismo).

servir como material para el arte, ya fueran dibujos infantiles ingenuos u obscenos grafiti de vallas. La estética anárquica de la apertura y el “todo” de las primeras vanguardias sólo puede definirse plenamente acercándose a ella meticulosamente, desde su propio discurso, y a través de lecturas e interpretaciones atentas.

Los estudiosos de la literatura y el arte tradicionalmente han prestado poca atención al tema de la Gran Guerra en el modernismo y la vanguardia rusa. Esto es sorprendente, dada la atención que los temas relacionados con la guerra han generado entre los estudiosos del modernismo angloamericano o italiano a partir de la década de 1920. Sin embargo, en el contexto ruso, la guerra se ha considerado en gran medida un prelude de la revolución.

En la parte III, “Ubicando la Postura Social de la Vanguardia”, reformulo esta trayectoria. La Primera Guerra Mundial y su resultado dieron lugar a una seria reconsideración de la función del arte, su propia esfera de influencia y el papel del artista en la sociedad.

En la parte IV, “Política”, exploro la relación compleja y paradójica entre las ideas sociales, políticas y estéticas durante la era revolucionaria: la revolución de febrero de 1917, que condujo a la abdicación del zar, fue seguida por la toma del poder bolchevique en octubre de ese mismo

año<sup>13</sup>. Estos trastornos marcan la transición de la historia temprana de la vanguardia rusa a su etapa posterior; de la estética de la anarquía a una “lucha por la utopía” politizada cuando el arte se fusionó directamente con la política. La colaboración de algunos vanguardistas en el diario anarquista *Anarkhiia* (1917–18) y la “última revuelta” del sindicato de trabajadores de los vanguardistas contra el control estatal de las artes, sostengo, concluyen el período inicial de la vanguardia rusa. El último capítulo del libro, “La vanguardia y la ideología”, vuelve a los temas planteados por primera vez aquí en la Introducción y examina los modelos históricos de coexistencia entre la ideología artística de la vanguardia y la ideología política dominante del Estado. Anatolii Lunacharsky, el primer comisario bolchevique de educación, llamó a este proceso “adaptación del arte”, afirmando que “la Revolución no solo podía influir en el arte, sino que también necesitaba del arte. El arte es un arma poderosa de agitación, y la Revolución aspiraba a adaptar el arte a sus objetivos agitadores”<sup>14</sup>. Mi análisis rastrea los procesos internos y externos que operan en la relación entre los sistemas ideológicos del vanguardismo y el Estado marxista, que, en

---

13 Existe una discrepancia entre la cronología rusa y la occidental: según el calendario juliano, que se usó oficialmente en Rusia hasta 1918, la revolución bolchevique tuvo lugar el 25 de octubre, que es el 7 de noviembre en el calendario gregoriano.

14 Anatolii Lunacharsky, “Revolución y arte”, en *Arte ruso de la vanguardia*, ed. y trans. Bowl, 194.

la Rusia de 1920, resultó en una “politización de la estética” similar al concepto de Walter Benjamin de ese fenómeno<sup>15</sup>.

Mi estudio es de naturaleza interdisciplinaria y, por lo tanto, se cruza con una variedad de cuestiones metodológicas e históricas. Considero que la vanguardia rusa es un ala importante del movimiento de la vanguardia europea, y uno de mis objetivos es comprometerme con acercamientos a otros ejemplos de formación de vanguardia. La vanguardia rusa abre una ventana a cuestiones teóricas genéricas de otros movimientos artísticos radicales. Durante el transcurso del desarrollo de este libro, mi alcance se ha ampliado desde un enfoque en las obras fundamentales y *dramatis personae* de la vanguardia rusa para abarcar los problemas teóricos que informaron los movimientos culturales más allá de Rusia. Un fuerte sentido de identidad nacional y autonomía cultural no impidió que los primeros vanguardistas rusos se reconocieran a sí mismos como parte de una tendencia de vanguardia internacional en Europa<sup>16</sup>. Por lo tanto, podemos considerar la vanguardia rusa temprana como

---

15 La terminología de Benjamin se refiere al arte ruso posrevolucionario en su ensayo de 1936 “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica” (en *Walter Benjamin, Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn [Nueva York: Schocken Books, 1968]).

16 Sobre estos temas, véase la investigación de primer nivel de Jane Ashton Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

anclada firmemente dentro de un contexto europeo general. Invito a los lectores a comparar los principales temas teóricos y críticos de las primeras vanguardias rusas con los que informan movimientos europeos como el cubismo francés, el futurismo italiano, el expresionismo alemán y el vorticismismo británico.

En algunos aspectos, el primer período de la vanguardia rusa fue como el Dadá de Zúrich o la vanguardia estadounidense de la década de 1950, una era en la que se desafiaron todas las reglas.

Yo argumentaría que la estética de la anarquía en las primeras vanguardias rusas también está estrechamente relacionada con algunos aspectos de la práctica situacionista posmodernista y el conceptualismo radical (por ejemplo, el Process Art, el trabajo de John Cage y de grupos como Fluxus)<sup>17</sup>. La primera fase de la vanguardia rusa fue ontológicamente anarquista<sup>18</sup>. Esta variante del anarquismo no se inspiró en una noción de utopía social, que inevitablemente exige un “cierre” temporal y epocal,

---

17 Para una discusión relacionada con estos movimientos posmodernos en el arte occidental, véase Andre Reszler, *L'esthétique anarchiste* (Paris: Presses universitaires de France, 1973), 87–100.

18 Estoy aplicando a la estética el concepto filosófico de anarquía ontológica desarrollado por Reiner Schurmann en su interpretación original de las ideas heideggerianas en *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy* (Bloomington: Indiana University Press, 1986), discutido con más detalle en el capítulo 1.

sino más bien en otro subproducto del anarquismo filosófico, a saber, la distopía, con su paradójica mezcla de nihilismo y “apertura”.

La interrelación entre los conceptos de cultura y política, y entre estética y anarquía, ha experimentado un desarrollo sumamente complejo e interesante durante el último siglo. Las primeras aplicaciones del término “vanguardia” en relación con la cultura fueron bastante directas y políticamente cargadas (después de todo, originalmente era un término militar), pero en el siglo XX había adquirido un significado autónomo nuevo y estable, sin referencia directa a movimientos políticos. (Irónicamente, el término “an-archy” experimenta una metamorfosis similar cuando se aplica al arte.) Donald Egbert encuentra que “la aplicación del término 'vanguardia' a los artistas, así como a los líderes de un movimiento social, ocurrió por primera vez dentro de los primeros años del socialismo francés”<sup>19</sup>. Aunque los términos “vanguardia” y “modernismo” a

---

19 Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (Nueva York: Knopf, 1970), 61, 62. Matei Calinescu confirma el relato de Egbert de que “la noción cultural de vanguardia” se introdujo en 1825, bajo la influencia de la filosofía utópica de Henri de Saint-Simon. Calinescu está convencido de que, aunque la palabra desarrolló “un significado figurativo por lo menos ya en el Renacimiento”, “la metáfora” de la vanguardia, “que expresa una posición conscientemente avanzada en la política, la literatura y el arte, la religión, etc., no se empleó con ninguna consistencia antes del siglo XIX” (Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post modernism* [Durham, NC: Duke University Press, 1987], 97).

menudo se toman como sinónimos, las vanguardias rusa y europea de principios del siglo XX no eran solo versiones más agresivas y radicales del modernismo<sup>20</sup>. A diferencia del modernismo, según las interpretaciones críticas más recientes, presuponen una conciencia histórica del futuro.

Antoine Compagnon señala que existen “dos elementos contradictorios en cualquier vanguardia: destrucción y construcción, negación y afirmación, nihilismo y futurismo”<sup>21</sup>.

Paradójicamente, esta antinomia estructural se refleja en la naturaleza de “destrucción creativa” del anarquismo. La aspiración a la armonía, utópica en su esencia, se convirtió en un rasgo distintivo de la particular vena de la estética modernista, interesada en los principios constructivos. Otra línea se desarrolló en una dirección muy diferente, luchando por la falta de armonía, la disonancia y el absurdo. Los rasgos distópicos y nihilistas que cultivó dejaron su huella en la decadencia y en movimientos tan “no constructivos” de las primeras vanguardias como el futurismo y el dadaísmo. Teniendo en cuenta la inmensa influencia de Nietzsche en la cultura rusa de este período y

---

20 Véase la discusión relacionada a lo largo de Raymond Williams, “The Politics of the Avant-Garde,” en id., *The Politics of Modernism: Against New Conformists* (Londres: Verso, 1989), 49–63.

21 Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad* (Nueva York: Columbia University Press, 1994), 32.

en el modernismo en general, es tentador definir estas dos tendencias como apolíneas y dionisiacas, pero hacerlo llevaría a una simplificación y confusión excesivas, ya que en la práctica artística nunca están claramente definidas y no son opuestas entre sí<sup>22</sup>. Coexisten, a veces en la teoría de un mismo grupo o artista o poeta individual –Mayakovsky y Malevich son buenos ejemplos– y una tendencia puede prevalecer sobre la otra en ciertos períodos. El principal criterio ideológico que los separa es su relación con la utopía social, política y estética y, en consecuencia, el modelo elegido de interconexión y responsabilidad mutua entre artista y público. Este rechazo de la utopía determina el impulso anti–teleológico en la cultura vanguardista temprana, y esto, sugiero, es la diferencia crucial entre los primeros períodos “anárquicos” y el período “estatista” tardío de la vanguardia rusa.

Desde esta perspectiva, parece demasiado simplista argumentar, como lo hacen algunos críticos (p. ej., Theodor Adorno y Peter Burger), que el estatus radical de la vanguardia cultural dependía directamente de la política, y atribuir cambios en el pensamiento estético directamente a causas sociales o políticas<sup>23</sup>. El patrón de la relación entre

---

22 Para conocer la influencia de Nietzsche en la cultura rusa de este período, véase Bernice Glatzer Rosenthal, *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism* (University Park: Pennsylvania University Press, 2002), § 1, “The Seed–Time: The Russianification of Nietzsche, 1890–1917”.

23 Véase Peter Burger, *Theory of the Avant–Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), y *Aesthetics and Politics*: Ernst

arte y política es mucho más profundo, más abstracto y complejo. Al mismo tiempo, es difícil no estar de acuerdo con la crítica de Matei Calinescu a la noción de “divorcio de las dos vanguardias [política y estética]” que, según Renato Poggioli, tuvo lugar en la década de 1880<sup>24</sup>. Calinescu argumenta que “la vanguardia histórica” estuvo más de una vez inspirada políticamente, y “si los movimientos que la representaron nunca lograron por completo unirse a los movimientos políticos radicales más o menos paralelos, sería inexacto decir que las dos vanguardias estaban separadas por una brecha infranqueable”<sup>25</sup>.

Herbert Read fue uno de los autores críticos, interesados en estos temas, que cambiaron el enfoque del cuadro general a la interconexión particular entre el arte modernista y de vanguardia y la filosofía política del anarquismo. Numerosos libros abordan la relación entre la estética y el anarquismo en la Europa occidental de los siglos XIX y XX, incluidos clásicos como *The Banquet Years* (1958) de Roger Shattuck, *Social Radicalism and the Arts* (1970) de Donald Drew Egbert y *L'esthétique anarchiste de Andre Reszler* (1973)<sup>26</sup>. Estos estudios han sido fuentes

---

Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Thedor Adorno, ed. Ronald Taylor, con un epílogo de Fredric Jameson (Londres: Verso, 1977).

24 Véase Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968).

25 Calinescu, *Cinco caras*, 113.

26 Roger Shattuck, *Los años del banquete: las artes en Francia*,

valiosas para investigaciones posteriores de académicos como Richard D. Sonn, Mark Antliff, Gerald Bruns, Patricia Leighton, Alexander Varias, David Weir y otros. El trabajo de Reszler, que rastrea varias décadas de práctica de vanguardia radical, es particularmente importante para los estudios anarquistas, ya que fue el primero en desarrollar una metodología que considera la estética de vanguardia como “anarquista”, en oposición a las tendencias marxistas en el arte. Uno de sus críticos recientes, Ali Nematollahy, enfatiza que la interpretación de Reszler “elude la problemática de la crítica marxista, dividida para siempre entre el arte por el arte versus el arte político o comprometido”<sup>27</sup>. Allan Antliff amplía este marco al campo de los estudios estadounidenses y define el “modernismo anarquista” como una entidad autoconstituida<sup>28</sup>. En un

---

1885–1918. *Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire* (Nueva York: Harcourt, Brace, 1958); Egbert, *El radicalismo Social y las Artes*; Reszler, *La estética anarquista*.

27 “Mientras que el marxismo busca politizar el arte, afirmó Reszler, el anarquismo, por el contrario, logra superar la dicotomía de la estética y la política al afirmar la obra de arte del individuo único. Subraya la revuelta, la ruptura y el pecado.

28 Allan Antliff argumenta que la política anarquista “infundió” el movimiento artístico, que “trastornó la hegemonía cultural del sistema académico a través de exhibiciones alternativas, nuevas metodologías de enseñanza y experimentación artística”, creando así “un modernismo que cumple con el significado original de vanguardia –la conjunción de tendencias sociales y políticas revolucionarias con metas artísticas” (Antliff, *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-garde* [Chicago: University of Chicago Press, 2001], 2).

estudio revisionista, *Anarchism and the Crisis of Representation* (2006), Jesse S. Cohn vuelve a abordar el tema de la interpretación académica –o mala interpretación– del anarquismo en la estética y ofrece su perspectiva teórica sobre la estética y el anarquismo<sup>29</sup>.

Según la mayoría de los estudiosos del modernismo europeo en el arte y la literatura, la filosofía política y social radical del anarquismo en la Francia de fin de siglo penetró prácticamente en todas las esferas de la actividad humana y se convirtió en un lugar común en la narrativa cultural de la época. Algunos investigadores recientes, sin embargo, advierten que “no se debe exagerar esta noción del anarquismo como moda artística”<sup>30</sup>. Calinescu está convencido de que muchos escritores y artistas en Europa estaban involucrados con grupos anarquistas, pero por regla general tendían gradualmente a superar la participación política directa y a transferir las ideas anarquistas a su dominio estético más familiar: “Esta

---

29 Jesse S. Cohn, *Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics, Politics* (Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, 2006).

30 “Si bien es cierto que muchos consideraban el anarquismo no como una causa política sino como una mercancía cultural, también es cierto que la mayoría de los lectores de Jean Grave [editor del periódico *La Revolte de Kropotkin*] eran trabajadores y artesanos que difícilmente pueden ser identificados. acusado del pecado de los barrios marginales políticos” (David Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism* [Amherst: University of Massachusetts Press, 1997], 123).

transferencia no involucró a los artistas en 'el sometimiento a una filosofía política' o su conversión en meros propagandistas. La propaganda, para ser eficiente, tiene que recurrir a las formas de discurso más tradicionales, esquemáticas e incluso simplistas. Pero lo que los artistas de la nueva vanguardia estaban interesados en hacer, sin importar cuán simpatizantes [o no] hacia la política radical fueran, era derrocar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar de la estimulante libertad de explorar completamente nuevos horizontes de creatividad, previamente prohibidos”<sup>31</sup>.

Desafortunadamente, ninguna de estas obras trata las tendencias anarquistas del material ruso, al margen de un capítulo general en *Social Radicalism and the Arts* de Egbert sobre el período posterior a 1917 y dos capítulos profundos sobre el arte visual de la vanguardia rusa en *Anarchy and Art* de Allan Antliff (2007)<sup>32</sup>.

Las ideas políticas y sociales de los círculos de vanguardia rusos prerrevolucionarios eran extremadamente eclécticas, por lo que era imposible decir mucho sobre su orientación política real. Sus puntos de vista podrían resumirse más bien como “la política de lo apolítico”, un fenómeno de amplio alcance ingeniosamente formulado por Herbert Read en sus

---

31 Calinescu, *Cinco caras*, 112.

32 Allan Antliff, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007).

críticas a la cultura contemporánea<sup>33</sup>. No es sorprendente que antes de la revolución ninguno de los vanguardistas rusos estuviera directamente involucrado en política, aparte de Mayakovsky y Vasilii Kamensky, quienes en su adolescencia tenían conexiones con grupos revolucionarios radicales<sup>34</sup>. Esto no significa, sin embargo, que la primera cultura de la vanguardia en Rusia fuera completamente apolítica, o que los poetas y artistas no estuvieran preocupados por las cuestiones sociales. Existe una tradición de larga data de una estrecha interconexión entre la estética y la ética en la sociedad civil rusa, y la vanguardia no podía dejar de ser parte de ella. Existía, además, una conexión histórica entre los practicantes de la anarquía ontológica y el anarquismo político, en particular el anarcoindividualismo. En 1918, Aleksei Gan, Kazimir Malevich, Aleksandr Rodchenko, Olga Rozanova y otros, que en ese momento se autodenominaban anarco-futuristas, publicaban regularmente artículos sobre arte y literatura en *Anarkhiia*, el semanario de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú. Esta fue una fase de corta duración (en julio de 1918, cuando el gobierno llevó a cabo una feroz

---

33 Herbert Read, “The Politics of the Unlytic”, en id., *To Hell with Culture* (Londres: Routledge Classics, 2002), 37–47.

34 Retrospectivamente, sin embargo, algunos de ellos intentaron establecer un vínculo entre ellos y los movimientos revolucionarios. Para una discusión relacionada, véase mi ensayo “Za sem'iu pechatiami slova”, en *Pamiat' teper' mnogoe razvorachivaet: Iz liter–aturnogo naslediiia Kruchenykh*, ed. Nina Gurianova (Berkeley, CA: Especialidades eslavas de Berkeley, 1999), 311–39.

campaña de represión contra todas las fracciones anarquistas, los bolcheviques clausuraron *Anarkhiia*) pero, no obstante, extremadamente productiva; retrospectivamente, se puede decir que dicho cierre marcó el eclipse del anarquismo estético de la vanguardia.

La Revolución de Octubre y la posterior consolidación del poder político en manos del partido de Lenin en 1918 fueron clave para la marginación de los principios anarquistas de autonomía y de “resistencia” innata de las primeras vanguardias que se oponían a la totalización ideológica o estética. Ideología artística e ideología política no son sinónimas: incluso si asumimos que el arte tiene su dimensión ideológica, esto no significa que la creatividad esté invariablemente politizada. Pero en el contexto histórico posrevolucionario, “la imaginación social” del recién nacido Estado soviético identificó la ideología política con el utopismo estético<sup>35</sup>. La “politización” del arte se volvió primordial, y la vanguardia ahora estaba sujeta a la dirección ideológica de un poder político que aspiraba a subordinar el arte a las concepciones marxistas de

---

35 “La interacción de la ideología y la utopía aparece como una interacción de las dos direcciones fundamentales de la imaginación social. La primera tiende a la integración, la repetición y el reflejo del orden dado. La segunda tiende a desintegrarse porque es excéntrica. Pero una no puede funcionar sin la otra” (Paul Ricoeur, “Ideology and Utopia”, en id., *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*, trad. Kathleen Blarney and John B. Thompson [Evanston, IL: North western Prensa Universitaria, 1991], 323).

dependencia social objetiva y utilidad estética, teniendo como objetivo “realizar las creaciones de arte para las masas que el Estado ahora necesitaba”<sup>36</sup>.

¿Cuál era la “ideología de la vanguardia”? ¿Qué abarcaba? ¿Y cómo interactuaban dentro de ella las ideas y puntos de vista estéticos y políticos?

Sobre la base de la definición generalizada de ideología en las humanidades como un “sistema de ideas y puntos de vista”, la evolución de la ideología estética debe verse en el contexto, no solo del desarrollo de varios dispositivos y metodologías estilísticas, sino de grados de interrelación e influencia mutua entre el arte y la sociedad y el arte y la vida. Lo importante aquí es si el artista acepta o rechaza su posición –o su papel– en la sociedad y el papel que se le asigna al arte en la vida. Todo movimiento literario o artístico comienza a desarrollar su identidad ideológica definiendo las relaciones sujeto–objeto, es decir, los principios fundamentales que determinan la relación de la actividad artística con la realidad, en particular la relación entre estética y ética. Jacques Rancière rastrea acertadamente el tema de actualidad del “vuelco de la estética en la ética” el modernismo y la vanguardia:

La oposición simplista de lo moderno y lo

---

36 David Shterenberg, “Nuestra tarea” (1920), en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Bowk, 189.

posmoderno... hace olvidar que el propio modernismo siempre ha sido una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas. Sin embargo, estas dos políticas opuestas parten de un núcleo común, en el que la autonomía del arte está ligada a la anticipación de una comunidad por venir, vinculando por tanto esta autonomía a la promesa de su propia supresión. La misma palabra vanguardia designaba las dos formas opuestas que vinculaban la autonomía del arte y la promesa de emancipación que en él se incluía, unas veces de manera más o menos confusa, otras veces de una manera que mostraba más claramente su antagonismo. Por un lado, la vanguardia habría sido el movimiento que pretendía transformar las formas del arte, haciéndolas idénticas a las formas de la construcción de un nuevo mundo donde el arte ya no existiría como una realidad separada. Por otro lado, también había sido el movimiento que preservaba la autonomía de la esfera artística de cualquier forma de compromiso con las prácticas de poder y de lucha política, o de cualquier compromiso con las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista<sup>37</sup>.

Dentro de la vanguardia rusa, esta interconexión de “arte” y “vida” se volvió marcadamente dialéctica y se convirtió en el eje alrededor del cual se generó y giró la narrativa

---

37 Jacques Ranciere, “El giro ético de la estética y la política”, trad. Jean-Philippe Deranty, *Critical Horizons* 7, no. 1 (2006): 16.

histórica de la vanguardia, o el “mito de la vanguardia”. Esta dualidad del texto artístico y el contexto social de recepción dentro del cual existió la vanguardia fue extremadamente dinámica, mutable y anticanónica. Por un lado, la “cambiabilidad” y la inevitable transformación de los puntos de vista filosóficos y estéticos dentro del movimiento mismo se construyeron en el sentido de la historicidad de la vanguardia desde el principio, y esto no podía dejar de influir en la formación de varias facetas del entorno social; por otro lado, estos cambios internos también resultaron de la influencia externa de cambios sociales, culturales y políticos.

Los factores internos y externos que componen la interrelación del arte y la vida han sido definidos exhaustivamente por Mikhail Bakhtin como el contexto “dialógico” o “entonacionalmente completo”:

El texto –impreso, escrito o grabado oralmente– no es igual a la obra en su conjunto (o al “objeto estético”). La obra también incluye su necesario contexto extratextual. La obra, por así decirlo, está envuelta en la música del contexto entonacional–evaluativo en el que es comprendida y evaluada (por supuesto, este contexto cambia en las distintas épocas en las que es percibida, lo que crea una nueva resonancia en la obra)<sup>38</sup>.

---

38 MM Bakhtin, “Hacia una metodología para las ciencias humanas”

Parece que el término “contexto entonacional–evaluativo”, que para Bakhtin incluye también el “condicionamiento social (extraverbal) de la obra”, implica lo que aquí podría llamarse el estrato ideológico (literario o visual en igual medida) de la obra y su recepción<sup>39</sup>.

---

(1974), en id., *Speech Genres and Other Late Essays*, trad. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986), 166–67.

39 El primer capítulo de *El método formal en la erudición literaria*, publicado en 1928 por Pavel Medvedev, un erudito literario del círculo de Bajtín en Vitebsk, está dedicado enteramente al estudio de las ideologías. En opinión de muchos estudiosos, el texto básico y ciertas ideas de este libro pertenecen a Bajtín y su concepto de la “estética material”. Las dos nociones de particular importancia para el presente contexto son la “obra de arte” y el “entorno ideológico”, que son una continuación lógica del ensayo de Bajtín de 1919 “Iskusstvo i otvetstvennost” (Arte y responsabilidad): La obra de arte, como cualquier otro producto ideológico, es un objeto de intercambio... La audiencia del poeta, los lectores de una novela, los de una sala de conciertos, son organizaciones colectivas de un tipo especial, sociológicamente distintivas y excepcionalmente importantes. Sin estas formas distintivas de relación social no hay poemas, ni odas, ni novelas, ni sinfonías. Formas definidas de intercambio social son constitutivas del significado de las obras de arte mismas. (PN Medvedev, *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle [Bal timore: Johns Hopkins University Press, 1978], II) Esta esfera interactiva es considerada como el “ambiente ideológico”: El ambiente ideológico es el ambiente de la conciencia... El entorno ideológico está constantemente en el activo proceso dialéctico de generación. Las contradicciones están siempre presentes, superándose y renaciendo constantemente. Pero para cada colectivo dado en cada época dada de su desarrollo histórico, este entorno es un todo concreto único y completo, que une la ciencia, el arte, la ética y otras ideologías en una síntesis viva e inmediata (ibíd., 14).

Una condición necesaria de la libertad de elección es, por supuesto, la capacidad de emprender una acción consciente, que no sólo es la marca del individuo soberano, sino que también implica invariablemente una responsabilidad personal. Es la postura ideológica del artista o escritor la que determina su elección de los “medios” de existencia en la realidad. En otras palabras, es lo que empuja a los artistas a comprender el lugar y el papel de su arte en la vida.

Aunque Bakhtin no usa la palabra “ideología”, creo que en su ensayo de 1919 “Iskusstvo i otvetstvennost'” (traducido como “Arte y capacidad de respuesta”, aunque una traducción literal es “Arte y responsabilidad”), Bakhtin siente que esto es un elemento muy importante en la “coexistencia” del arte y la vida.

Esta primera publicación conocida de Bakhtin se repite en su último ensayo, “Hacia una metodología para las ciencias humanas” (1974), y aborda el problema clave del arte en la sociedad:

Los tres dominios de la cultura humana –la ciencia, el arte y la vida– adquieren unidad sólo en la persona individual que los integra en su propia unidad. Esta unión, sin embargo, puede volverse mecánica, externa... Pero, ¿qué garantiza la conexión interna de los elementos constitutivos de una persona? Sólo la unidad de capacidad de respuesta [es decir, la responsabilidad].

Tengo que responder con mi propia vida de lo que he experimentado y comprendido en el arte, para que todo lo que he experimentado y comprendido no quede sin efecto en mi vida. Pero la responsabilidad implica culpa, o responsabilidad de culpar. No es sólo la responsabilidad mutua lo que deben asumir el arte y la vida, sino también la culpabilidad mutua<sup>40</sup>.

No olvidemos que Bakhtin, que tenía veinticuatro años cuando se publicó su ensayo, pertenecía a la misma generación que los más jóvenes futuristas y formalistas, y que vivía en Petrogrado y Vitebsk, ambos centros de actividades vanguardistas de 1917 a 1923, donde el papel de Malevich fue muy notable, si no esencial.

Bakhtin nunca estuvo particularmente cerca de ninguna formación vanguardista, aunque uno puede suponer lógicamente que el “contexto extratextual” de su primer ensayo sobre el arte fue muy relevante para el choque de las cuestiones estéticas y políticas discutidas en esta introducción.

Desarrollando este marco de interacción entre el autor y la sociedad y el artista y el espectador en un borrador posterior, Bakhtin subraya la “complejidad del acto bilateral

---

40 Mikhail Bakhtin, “Arte y responsabilidad”, en id., *Arte y responsabilidad: Ensayos filosóficos tempranos de M. M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist y Vadim Liapunov (Austin: University of Texas Press: 1990), 1.

de cognición–percepción”: “La actividad de conocer [al otro] y la actividad de revelarse (dialogicidad). La capacidad de conocer y la capacidad de expresarse. Tenemos que ver aquí con la expresión y la cognición (comprensión) de la expresión, la compleja dialéctica de lo externo y lo interno”<sup>41</sup>.

Bakhtin subraya la responsabilidad del artista no sólo como criterio, sino también como garantía necesaria de tal interacción: “El arte y la vida no son uno, sino que deben unirse en mí mismo, en la unidad de mi responsabilidad”<sup>42</sup>.

La “responsabilidad”, en este contexto, no implica nada más que la responsabilidad por la elección personal de uno: el reconocimiento de la propia posición ideológica.

Refiriéndose a uno de los aspectos más importantes de su filosofía estética, a saber, la “dialogicidad” de la relación sujeto–objeto entre el arte y la vida, resumiendo el fundamento metodológico de las ciencias humanas en su último ensayo, Bakhtin acentúa el criterio de la responsabilidad del artista–autor.

Sin embargo, para resolver las cuestiones planteadas en el

---

41 Bajtín, “K filosofskim osnovam gumanitarnykh nauk” (Hacia los fundamentos filosóficos de las ciencias humanas; ca. principios de la década de 1940), citado en MM Bajtín, *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Moscú: Iskusstvo, 1979), 409–10.

42 Bajtín, “Arte y responsabilidad”, 2.

presente estudio, propongo concentrarme en la “bilateralidad” del acto creativo analizando el grado de responsabilidad que la vanguardia atribuye, no sólo al autor, sino también a lo que Bakhtin llama “el hombre de la vida cotidiana”<sup>43</sup>, con lo que significa simplemente “la audiencia”: el espectador, oyente o lector que recibe y conoce.

---

43 “El poeta debe recordar que es su poesía la que carga con la culpa de la prosa vulgar de la vida, mientras que el hombre de la vida cotidiana debe saber que la fecundidad del arte se debe a su voluntad de ser poco exigente y a la falta de seriedad. de las preocupaciones de su vida” (ibíd.).

## **PARTE PRIMERA**

### **Movimientos e Ideas**

## I. LA ESTÉTICA DE LA ANARQUÍA

### Definiciones

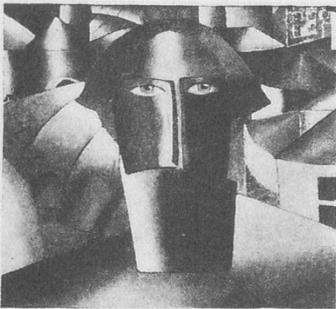
Los años 1910–18 en la cultura de vanguardia rusa destacan por su notable intensidad y concentración, especialmente en lo que se refiere a las artes visuales.

En menos de una década, la pintura rusa se expandió estilísticamente desde el impresionismo y el simbolismo hasta el neoprimitivismo, el cubismo y el futurismo (y también el cubofuturismo), y aspiraba a nuevos desarrollos en el arte no figurativo como el suprematismo.

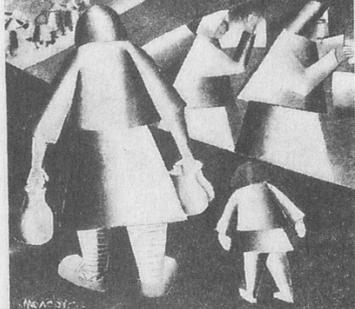
“Ningún país en la etapa inicial del movimiento de vanguardia produjo una gama tan amplia de personalidades que diferían entre sí de manera significativa”, enfatiza Dmitri Sarabianov, un destacado estudioso del arte ruso. “Basta mencionar a varios 'inventores' del arte no representativo, como Kandinsky, Larionov, Malevich, Tatlin

y Matiushin, para ver que todos y cada uno de ellos son absolutamente autónomos, independientes y únicos”<sup>44</sup>.

**Выставка „Союза молодежи“ („Кубистовъ“) въ Петербургѣ.**  
Со списковъ по порученію «Огонька» К. К. Булаа.



И. С. Малевичъ.—«Портретъ Ивана Васильевича Клиункова».



И. С. Малевичъ.—«Въ поляхъ».

Постоянные читатели «Огонька» уже знакомы съ зарождающимся творчествомъ «кубистовъ» въ № 42 журнала за прошлый годъ, гдѣ указывались любимые источники этого течения. Теперь можно добавить еще два новыхъ слова объ источникахъ этого направления. Не ограничиваясь областію земной геометрии, изъ которой эти новаторы заимствуютъ элементы своей живописи, кубисты претендуютъ на «четвертое измереніе», уверяя, что они «видятъ» предметы сразу со всѣхъ сторонъ и угадываютъ, якобы, такъ и въ изображать. Здѣсь кубисты опираются на орнаментализмъ.

Идея неслыханной возможности арміи сразу со всѣхъ сторонъ,—похожая, кстати сказать, на желаніе нѣкоего полтаванскаго дѣтча «лѣтъ одному хороше»,—приводитъ насъ

къ, съ сожалѣніемъ, не поддающимся передачѣ въ черной печати такъ какъ всѣ изъ презентовъ въ великолѣпной, ослѣпительной расцвѣтѣй рисунка, доведеннаго до плоскостной простоты орнамента. Какими же художественными продуктами остальныхъ участниковъ—видю на нашихъ снимкахъ. Особенно дивитъ зрителя самоотверженностью г. Клиункова, признававшего свой портретъ въ комбинаціи жестикуляционныхъ раскрашенныхъ издѣлій г. Малевича.

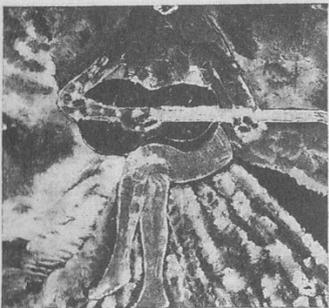
На выставкѣ встрѣчаются номера, написанные просто по-человѣчески, ясно указывающіе на искусственность и выдуманность кубического символа въры для даннаго автора. Таковы, напримеръ, г. Потипака—«дурной этюдъ» женщины на фонѣ неба.



И. С. Малевичъ.—«Крестыанскія потопоры».

англійскому философу Хейтону, да и самимъ живущимъ кубистамъ, являющагося таблицей раскрашенныхъ кубовъ этого философа.

Выставка «Союза молодежи» веселитъ зрителя дерзостью возмущающаго «совокупнаго». Несомненно хороши ицты г. С. Школы»



Э. К. Спандиковъ.—«Дамы съ гитарой».



О. В. Розанова.—«Портретъ А. В. Розановой».

«Редакторъ» Владимиръ Бонди.
КОНЕЦЪ РЕДАКЦИОННОЙ ЧАСТИ № 1 «ОГОНЬКА».
Печателъ С. М. Преперъ»

Exposición de la Unión de Jóvenes ("cubistas") en San Petersburgo. Ogonek, no. 1 (enero de 1913), página editorial, que reproduce pinturas de Kazimir Malevich [*Retrato de Ivan Vasilievich Kliunkov*, *En los campos* y *El funeral del campesino*]; Eduard Spandikov, abajo a la izquierda [*Dama con guitarra*]; y Olga Rozanova, abajo a la derecha [*Retrato de A. V. Rozanova*]. Fotografías de K. K. Bulla.

<sup>44</sup> Sarabianov, “Ksvoeobraziiu zhivopisi russkogo avangarda nachala XX veka,” en id., *Russkaia zhivopis'*, 284–85.

La poesía rusa siguió un camino similar: del simbolismo a todas las ramas posibles del futurismo, hacia el *zaum*, la poesía visual y sonora de Kruchenykh y Khlebnikov. La ruptura aguda y pronunciada con las tradiciones culturales europeas anteriores en un intento de crear una nueva identidad propia y de ver el mundo de nuevo, como si fuera la primera vez, como “otro”, distingue la ideología de la vanguardia rusa de la de los primeros movimientos modernistas “occidentalizados”.

Aunque las palabras “anarquía” y “anárquico” se encuentran en el vocabulario de los artistas y poetas de este período, ni los vanguardistas ni sus críticos las trataron directamente como términos estéticos. Vasilii Kandinsky, Nikolai Kulbin y Voldemars Matvejs (mejor conocido por su seudónimo ruso, Vladimir Markov) los utilizaron con mayor persistencia que otros en sus escritos teóricos para valorizar el nuevo sistema estético<sup>45</sup>.

En 1912, el compositor ruso Thomas von Hartmann, amigo y seguidor de Kandinsky y miembro del grupo Blaue Reiter, trató de justificar el principio de anarquía en el arte como una nueva metodología, revisando interpretaciones muy difundidas de las ideas bergsonianas fundadas en la

---

45 El artista futurista Vladimir Markov (Voldemars Matvejs [1877–1914], nacido en Riga, Letonia) no debe confundirse con su homónimo Vladimir Fedorovich Markov (n. 1920), el destacado estudioso del futurismo ruso en poesía, citado a continuación. como VF Markov.

primacía de la intuición y el inconsciente en el trabajo creativo:

Para mí, la participación del elemento consciente me parece necesaria, absolutamente necesaria, pero solo para enriquecer los métodos creativos; es decir, sólo si este elemento consciente brinda nuevas posibilidades, descubre nuevos mundos. Aquí reside la gran esperanza para la futura teoría musical, así como para las demás artes; una teoría que no quiere promulgar el tedioso “se puede” o “no se puede”, sino que dice: “En este caso se puede usar este, o aquel, o incluso otro método”. Estos métodos estarán quizás relacionados con los anteriores, pero posiblemente revelarán posibilidades mucho más eficientes que las que nos ofrece el sentimiento inconsciente únicamente.

El principio de anarquía en el arte debe ser bienvenido. Sólo este principio puede conducirnos a un futuro glorioso, a un nuevo Renacimiento. Pero esta teoría tampoco debería dar la espalda a otros valientes pioneros. Al descubrir las nuevas leyes, el arte debería conducir más bien a una libertad aún mayor, más consciente, a nuevas posibilidades diferentes<sup>46</sup>.

---

46 Thomas von Hartmann, “Sobre la anarquía en la música”, en *The Blaue Reiter Almanac*, ed. Wassily Kandinsky y Franz Marc, nueva edición documental, ed. Klaus Lankheit (Nueva York: Da Capo Press, 1989), 118. En “A History of the Almanac” (ibid., 42), Lankheit escribe que este ensayo

En el contexto de las primeras vanguardias rusas, podemos ver este “principio de anarquía” como un rasgo esencial de un fenómeno estético abierto y diverso que los involucrados ni siquiera articularon hasta que ese breve período llegó a su fin. Esto indica una contradicción paradójica en el movimiento, que no estaba dispuesto a construir una escuela o estilo dominante controlado por un sistema estético líder. Las diferentes tendencias, que la literatura crítica a menudo une bajo el paraguas terminológico vago e históricamente motivado del “movimiento futurista”, constituyeron el elemento más notable de las primeras vanguardias en Rusia, y el más importante para nuestra discusión. Debido a su marcada diferencia con el movimiento italiano del mismo nombre, la aplicación de este término en el contexto ruso es a menudo confusa, particularmente en relación con la llamada rama Cubo–Futurista, que reclutó a la mayoría de los artistas y artistas de vanguardia<sup>47</sup>. El poeta Kazimir Malevich nombró a una serie de sus obras de 1913 “Cubo–Futurist Realism” y

---

de von Hartmann fue el resultado de un intenso intercambio de ideas con Kandinsky.

47 El crítico francés Marcel Boulanger introdujo originalmente el término “Cubo–Futurismo” en 1912 en relación con la pintura francesa e italiana. Ver Giovanni Lista, “Futurisme et CuboFuturisme,” en *Cahiers du Musée nationale d'Art moderne* 5 (1980): 459. La primera aparición del término “Cubo–Futurism” en el contexto ruso fue en el artículo de Kornei Chukovsky de 1913 “Ego–Futurists and Cubo–Futurists”, según VF Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley : University of California Press, 1968), 119.

sin duda fue uno de los primeros artistas en utilizar este término, al que siguió haciendo referencia en sus folletos en 1915–16<sup>48</sup>.

Sarabianov sugiere que el nombre mismo da testimonio de las “extrañas mezclas” que tuvieron lugar y cita la conocida oposición mutua entre el cubismo francés y el futurismo italiano. Agrega que en Rusia, “el término 'Cubo–Futurismo' era muy conveniente, ya que abarcaba tanto a los poetas futuristas como a los pintores cubistas. El grupo cubo–futurista también incluía pintores que no practicaban el cubismo y estaban más cerca del expresionismo”<sup>49</sup>.

---

48 Véase el catálogo de la exposición *Union of Youth, Soiuz Molodezhi: Katalog vystavki kartin* (San Petersburgo, 1913). Unos años más tarde, Malevich rastreó los orígenes del movimiento vanguardista ruso hasta el cubismo, que vinculó con el suprematismo en varios ensayos de 1915–1919. Para una discusión más detallada, consulte el estudio más completo sobre Malevich hasta la fecha, Andrei Nakov, *Malevich: Painting the Absolute*, 4 vols. (Farnham, Surrey, Reino Unido: Lund Humphries, 2010).

49 Dmitri V. Sarabianov, *Russian Art from Neoclassicism to the Avant–Garde, 1800–1917* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1990), 269. Nikolai Khardzhiev es más categórico en su evaluación, afirmando: “En Rusia realmente no existió tal cosa como la pintura futurista, si descartamos los experimentos ocasionales de Malevich (*The Knife Grinder*), Goncharova (*Airplane above a Train, Cyclist, Dynamo Machine*), Larionov (*City, Out Walking*), Rozanova (*Fire in the City*). El cubismo, por otro lado, ejerció una influencia directa sobre los jóvenes artistas rusos” (Khardzhiev, “Cubo–Futurism”, en *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant–garde*, ed. Evgeniia Petrova, John E. Bowlt, and Mark Konecny, traducción de Alan Myers, James Frank Goodwin e Irina Menchova [San Petersburgo: Museo Estatal Ruso, 2002], 81). Sin embargo, se demostró que esta afirmación no era del todo correcta con la convincente

Nikolai Khardzhiev, la autoridad en el tema, argumenta que se trataba de “un término generalizador que aparecía en las páginas de artículos críticos”, explicando esta circunstancia por el hecho de que “los poetas futuristas aparecían públicamente en estrecho contacto con los artistas cubistas”<sup>50</sup>. El impacto de las artes visuales en la poesía futurista fue de hecho un ingrediente crucial en el desarrollo de la vanguardia. Condujo a los fenómenos metodológicos definidos por Roman Jakobson como “visualización de la metáfora”<sup>51</sup>: una marca única del futurismo ruso. Ya sea en

---

exhibición del centenario del futurismo italiano y ruso comisariada por Gabriella Belli y Ekaterina Bobrinskaia, que produjo una gran cantidad de material de investigación nuevo. Véase el catálogo *Centenario del movimiento artístico, Futurismo: Rivoluzione radicale Italia–Russia* (Moscú: Krasnaya Ploshchad, 2008).

50 Nikolai Khardzhiev, *Ot Mayakovskogo do Kruchenykh. Izbrannyye raboty o russkom futurizme*, ed. Sergei Kudriavtsev (Moscú: Gileia, 2006), 37. “Es cierto que ambos Burliuks estaban en ese momento atravesando una fase cubista en su pintura, y los Hylaeans como grupo eran aliados de la Unión de la Juventud en gran parte cubista. Hubo mucha discusión sobre el cubismo en Rusia en 1913”, confirma VF Markov (*Russian Futurism*, 118). Alexander Shevchenko, miembro del grupo Donkey's Tail, publicó *Printsipy kubizma* (Principios del cubismo) ese año, y aparecieron dos traducciones al ruso de *Du cubisme* (1912) de Albert Gleizes y Jean Metzinger.

51 Benedikt Livshits, *The one and half-eyed archer*, trad. John E. Bowlt (Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1977), 87. Hylaea se unió en 1912 a raíz de las visitas de Khlebnikov, Mayakovsky, Larionov, Livshits y otros a Chernianka en Crimea, donde David, Vladimir, y el padre de Nikolai Burliuk era el administrador de la propiedad del conde Mordvinov. Heródoto en sus *Historias*, lib. 4, asigna el nombre Hylaea–Bosques–al territorio al noreste de la península de Crimea antiguamente gobernada por

pintura, prosa o crítica, artistas y poetas como Kandinsky, Guro, Kruchenykh, Mayakovsky y Rozanova partieron de una visualización, y las reminiscencias visuales inmediatas siempre dominaron los esquemas lógicos abstractos.

En poesía, el cubofuturismo se aplicó a los “hilaeos”, Elena Guro, Velimir Khlebnikov, los hermanos David y Nikolai Burliuk, Vasili Kamensky, Aleksei Kruchenykh, Vladimir Mayakovsky y Benedikt Livshits.

“Encontramos odioso incluso el término 'Futurismo'”, confesó Livshits más tarde. Tampoco estaban particularmente apegados al término “Cubo–Futurismo”, - sin embargo, al que no atribuían ningún significado especial<sup>52</sup>. En lugar de llamarse cubofuturistas, Khlebnikov y Kruchenykh acuñaron el neologismo budetliane (de budetlianin, un sustantivo vinculado etimológicamente al tiempo futuro del verbo ruso “to be”, y algunas veces traducido al inglés como “futuriano”), que fue

---

los escitas. Los hermanos Burliuk participaron en excavaciones arqueológicas allí a principios del siglo XX y, según el poeta Benedikt Livshits, toda la atmósfera allí estimulaba la proyección del pasado sobre el presente y el uso de imágenes arcaicas. en su autoidentificación colectiva: “Hylaea, la antigua Hylaea, pisada por nuestros pies, iba adquiriendo un significado simbólico, iba a convertirse en presagio. Incluso estratos posteriores quedaron expuestos. Después de Hesíodo vino Homero” (ibid., 44).

52 En su manifiesto “Go to hell” (enero de 1914), descartaron el nombre “Cubo–Futurismo”, y simplemente se autodenominaron “Futuristas” en los títulos de sus publicaciones.

inmediatamente recogido por sus compañeros poetas y artistas.

En esta discusión, no debemos olvidar que las especificidades que distinguen al Futurismo como tendencia cultural fueron su fragmentación y heterogeneidad, que ya habían sido señaladas por sus contemporáneos: “El Futurismo no es una escuela estética sino sobre todo una consigna o un lema moral, al frente de toda la cultura contemporánea”, escribió Genrikh Tasteven<sup>53</sup>. En Rusia, incluía muchos grupos artísticos y literarios diferentes, que a veces estaban aliados, o en competencia e incluso en desacuerdo entre sí. La producción visual y literaria, a menudo descrita por diferentes estudiosos como “futurista”, era estilísticamente muy diversa y muchas veces ecléctica; por tanto, la terminología simplemente no se sostiene si definimos el futurismo estrictamente por categorías estilísticas y formales. Para nosotros tiene mucho más sentido interpretar el futurismo como una filosofía estética que se vio a sí misma como una “revolución radical “ en el arte y la vida, y tener en cuenta esta ideología. Esta última perspectiva corresponde a la opinión expresada por muchos rusos vanguardistas: Goncharova, por ejemplo, escribió que el propósito principal del futurismo era “ofrecer renovación

---

53 Genrikh Tasteven, “Futurism: Toward a New Symbolism” (1914), en *Russian and Soviet Views*, ed. Dorontchenkov, 160. Tasteven veía el futurismo como una “plataforma ideológica común” (ibid.).

y un nuevo punto de vista en cada esfera de la actividad humana”<sup>54</sup>.



Poetas Hyaleanos Moscú, 1913: Aleksey Kruchenykh, David Burliuk, Vladimir Mayakovsky, Vladimir Burliuk y Benedikt Livshits

La autonomía estética e ideológica de cada poeta o pintor

---

54 Natalia Goncharova, “Futurismo” (1914), en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., 214.

trascendía cualquier escuela. Por lo tanto, la persistente falta de voluntad para crear un estilo dominante tipifica la singularidad de la primera vanguardia rusa, como proclamó el pintor “futuriano” Aleksandr Shevchenko: “Somos libres, y en esto radica nuestro progreso y nuestra felicidad. Cualquier apego a una escuela, a una teoría, ya significa estancamiento, [que] ya es lo que en la sociedad se suele designar con la palabra 'academi[ci]smo'<sup>55</sup>.

En 1918–19, el único y breve período en el que la vanguardia rusa entró en contacto directo por primera vez con el anarquismo político, la artista Varvara Stepanova reflexionó sobre el arte ruso en sus diarios: “La pintura rusa es tan anárquica en sus principios como Rusia en su movimiento espiritual.

No tenemos escuelas [estilísticas] y todo artista es un creador, todo el mundo es original y radicalmente individualista... Claro que esto es más evidente en el caso de los artistas de izquierda: no hay tantos, pero cada individuo es precioso, cada uno ha hecho una valiosa contribución, pero todos a su manera”<sup>56</sup>.

---

55 Aleksandr Shevchenko, “Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievement”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 47.

56 Varvara Stepanova, “Dnevnik N° 1,” en *Chelovek ne mozhethif bez chuda* (Cartas, Poesía, Diarios), ed. VA Rodchenko y AN Lavrentiev (Moscú: Sfera, 1994), 73.

De manera similar, los matices anárquicos, expresados poéticamente, cumplen maravillosamente el manifiesto de Khlebnikov “Un llamamiento de los presidentes del planeta Tierra” (1917), que se dirige contra el concepto de predominio del Estado nacional, argumentando de hecho que la “bandera negra del autogobierno fue levantada por la mano del hombre y ya ha sido arrebatado por la mano del universo.

¿Quién derribará estos soles negros?<sup>57</sup>

## ANARQUÍA Y ARTE

La idea motivadora y el espíritu del primer período se revelan en la estética de la anarquía ontológica.

Las primeras vanguardias rusas siempre se mantuvieron socialmente conscientes, pero no políticamente comprometidas ni vinculadas a ningún grupo. Yo diría que el anarquismo político, que busca reemplazar una estructura de poder temporal de autoridad con otra (de racionalidad), tiene poco en común con la idea de anarquía

---

57 Velimir Khlebnikov, *Obras completas*, 3 vols., ed. Charlotte Douglas, trad. Paul Schmidt (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987–97), 1: 334.

ontológica. Para proporcionar algunos fundamentos metodológicos y terminológicos para mi definición de la estética de la anarquía, me baso en parte en el marco teórico desarrollado por Reiner Schurmann<sup>58</sup>.

Desde el siglo XIX, el término “anarquismo”, siempre un término política y socialmente cargado tanto en la cultura rusa como en la occidental, había significado un movimiento político y una cierta filosofía política que rechazaba la autoridad del Estado<sup>59</sup>.

No obstante, recientemente se ha argumentado que el “anarquismo” podría reemplazar su definición tradicional: “la tendencia vagamente definida en el pensamiento contemporáneo conocida como 'posmodernismo' puede considerarse sugerente desde un punto de vista anarquista.

La técnica de Michel Foucault de socavar los sistemas de valores dominantes poniendo al descubierto las genealogías contingentes y de búsqueda de poder que los subyacen

---

58 Véase Reiner Schiirmann, *Broken Hegemonies* (Bloomington: Indiana University Press, 2003); id., *Heidegger sobre el ser y el actuar*.

59 George Woodcock indica que el primer uso de “anarquismo” como término filosófico positivo parece haber sido por Pierre–Joseph Proudhon al hacer “su histórica proclamación de la fe anarquista” en *Qu'est–ce–que la propriété* (1840). Proudhon fue el primer escritor en llamarse anarquista, pero Woodcock nombra a Gerrard Winstanley (1609–ca. 1660) y William Godwin (1756–1836) como predecesores. Véase Woodcock, *Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements* (Ontario, Canada: Broadview Press, 2004), 98, 100.

implica una especie de liberación para aquellas personas previamente controladas o marginadas por tales sistemas<sup>60</sup>.

Analizo los términos “anarquía” y “anarquismo” en su relación con su raíz, *arché*. El significado de “anarquía” como equivalente a “anarquismo” (“sin gobierno”, “sin regla”) no parece ser la única interpretación posible. Por el contrario, la palabra “anarquía” ha adquirido un significado más abstracto que no se vincula a un ámbito estrictamente político o social. Por lo tanto, el “desorden” cargado negativamente no puede sustituirse por “anarquía”, y “orden” y “anarquía” no son oposiciones binarias, como sugieren algunos críticos <sup>61</sup>. *Arché* tiene múltiples significados, y si lo limitamos a uno solo, “orden”, violamos el concepto y lo simplificamos demasiado. Inicialmente, *arché* significaba principio, u origen: lo que estaba en el principio; primitivo. Entre los filósofos jónicos, denotaba la primera sustancia o elemento primordial, el origen y la fuente divina a partir de la cual se generó el mundo. Para los pitagóricos, que intentaron disociar el término de todo lo

---

60 George Crowder, “Anarquismo”, en *Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1 (Londres : Routledge, 1998), 247. Esta definición revisada de anarquismo se está volviendo bastante común. Véase también la teoría del anarquismo postestructuralista, desarrollada por Todd May, *The Political Philosophy of Poststructuralist Anarchism* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1994).

61 Matthew Arnold, por ejemplo, en su *Culture and Anarchy* (una serie de ensayos publicados por primera vez en *Cornhill Magazine* en 1867–68 y recopilados como libro en 1869).

físico, se refería al origen de la serie numérica. En Aristóteles, *arché* se refiere tanto a principios de acción como a principios de demostración: según su doctrina, todas las ciencias y todos los conocimientos científicos se basan en principios básicos (*archai*) de materia y forma. Sin embargo, el significado de *arché* cambió cada vez más para acomodar cuestiones relacionadas, planteadas por la idea de origen: ideas de fundamentos y principios. Como resultado, el significado cambió en el uso práctico de “primer poder” a “método de gobierno”, “reino”, “autoridad política”. En las discusiones filosóficas se asoció con conceptos sistemáticos recientemente desarrollados: “principio del conocimiento”, “fundamento del ser”, “causa del movimiento” o “fuente de la acción”<sup>62</sup>.

Etimológica y conceptualmente, “anarquía” se define a través de la negación (*an-arche*) y se deriva de *arche*. Pero, ¿significa eso que an-arquía equivale a caos? No exactamente. Sugiero que la anarquía debe interpretarse como el siguiente paso después del caos y el orden. Una de las primeras definiciones de caos, que se encuentra en Hesíodo, es la masa primordial informe de la existencia primaria. Una imposición de un orden sobre el caos que produjo el cosmos. En *Génesis 1*, es la Tierra “desordenada y vacía”. En estas interpretaciones, el caos es una noción primaria que existe antes que el orden: mientras que el

---

62 P. Diamandopoulos, “Arche”, en *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1, ed. Paul Edwards (Nueva York: Macmillan, 1967), 145.

orden y el caos se oponen, significa un universo ordenado, un caos transpuesto. Si el caos precede al *arché*, el *arché* a su vez precede a la anarquía. Siguiendo este marco, la anarquía no es ni orden ni caos, aunque contiene elementos de ambos, y puede definirse como una acción que los conecta, una lucha permanente que se produce entre la construcción y la deconstrucción de los orígenes.

Reiner Schurmann, un filósofo estadounidense y estudioso de Heidegger, ofrece una definición perspicaz de *arche* y “anarquía” en relación con la acción, asumiendo que las teorías de la acción “reproducen el esquema atributivo-participativo como si fuera un patrón”. Argumenta que este esquema, cuando es aceptado y adoctrinado como práctica, “resulta en la ordenación de los actos a un punto focal”:

Este foco es continuamente desplazado a lo largo de la historia: ciudad ideal, reino celestial, felicidad del mayor número, libertad nouménica y legislativa, “consenso pragmático trascendental” (Apel), etc., y por lo tanto normativo, patrón en sí mismo. El *arché* funciona siempre en relación con la acción como la sustancia funciona en relación con sus accidentes, impartiendoles sentido y *telos*. En la época de clausura, por el contrario, se puede exponer la regularidad de los principios que han reinado sobre la acción<sup>63</sup>.

---

63 Schürmann, *Heidegger sobre el ser y el actuar*, 5.

Según Schurmann, con “el cierre de la era metafísica”, los principios que “han ordenado pensamientos y acciones en cada época de nuestra historia se están marchitando”<sup>64</sup> “La época del giro”, que sigue al cierre, puede ser expresado a través del “principio de anarquía” heideggeriano <sup>65</sup> . Schurmann señala este oxímoron como indicativo de un “discurso de transición”, que identifica con la deconstrucción:

Huelga decir que aquí no se tratará de una anarquía en el sentido de Proudhon, Bakunin y sus discípulos. Lo que estos maestros buscaban era desplazar el origen, sustituir el poder de autoridad, princeps, por el poder racional, *principium*, una operación metafísica como nunca antes. Intentaron reemplazar un punto focal con otro. La anarquía de la que se tratará aquí es el nombre de una historia que afecta la base o fundamento de la acción, una historia en la que la piedra angular cede y en la que se hace evidente que el principio de cohesión, sea autoritario o “racional”, ya no es más que un espacio en blanco privado de poder legislativo, normativo. La anarquía expresa un destino de decadencia, la

---

64 Ibid. “La anarquía en este sentido no se vuelve operativa como concepto hasta el momento en que la gran tela de constelaciones que fijan el presenciar en la presencia constante se pliega, se cierra sobre sí misma”.

65 Ibid., 6: “La acción aparece sin principio en la época del giro, cuando la presencia como identidad última se convierte en presenciar como diferencia irreductible... La expresión más adecuada para abarcar la totalidad de estas premisas podría ser 'principio de anarquía'“.

decadencia de los estándares con los que los occidentales desde Platón han relacionado sus actos y hechos para anclarlos allí y alejarlos del cambio y la duda<sup>66</sup>.

En la modernidad rusa, sin embargo, la anarquía ontológica expresó también un retorno, el punto de inflexión lejos de los valores eurocéntricos establecidos por dos siglos de occidentalización, y hacia la revisión cautelosa de los comienzos del pensamiento religioso e intelectual ruso, moldeado por las filosofías bizantina y oriental, e incrustado en la cultura pre-Petrina.

Desde esta perspectiva, la anarquía bien puede interpretarse como una deconstrucción del orden. La anarquía no es un “origen”, sino que significa este proceso activo hacia el “origen”, la lucha que se produce entre el caos y el orden que puede identificarse con la noción heideggeriana de comienzo, que “siempre contiene la abundancia no revelada de lo asombroso, lo que significa que también contiene conflictos con lo familiar y ordinario”<sup>67</sup>. Por eso, el elemento necesario para la

---

66 Ibid., 6, 7. Quisiera agregar a este argumento que cuando las ideas políticas de Bakunin y Kropotkin fueron transferidas al campo de la estética, sufrieron una transformación cualitativa y perdieron su focalidad inmediata (como en la política).

67 “Un verdadero comienzo, como salto, es siempre una ventaja, en la que todo lo por venir ya está saltado, aunque sea como algo todavía velado. El principio contiene ya el fin latente en sí mismo. Un comienzo genuino,

anarquía es un elemento de destrucción que precede a la nueva creación, no en aras de la destrucción, sino de la deconstrucción, la reinterpretación, la relectura, etc. El caos, por otro lado, no tiene este elemento.

La noción de anarquía que he discutido aquí se superpone con el arte y se basa en la idea heideggeriana de estética y en una nueva ontología. En su ensayo “El origen de la obra de arte”, Heidegger escribe: “Siempre que ocurre el arte, es decir, siempre que hay un comienzo, un impulso entra en la historia; la historia recomienza o comienza de nuevo”<sup>68</sup>. El arte, según la interpretación fenomenológica, puede entenderse como un comienzo, una apertura, un origen sin *telos*; o, definido por Hans–Georg Gadamer como el proyecto por el cual “algo nuevo surge como verdad”, como un origen siempre otro y siempre emergente, que desafía el complejo tecno–científico nacido de la racionalidad *télica*<sup>69</sup>. Esta transformación se vuelve transparente en

---

sin embargo, no tiene nada del carácter neófito de lo primitivo. Lo primitivo, debido a que carece del otorgamiento, el salto a tierra y la ventaja inicial, siempre carece de futuro. No es capaz de liberar nada más de sí mismo porque no contiene nada más que aquello en lo que está atrapado” (Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, en *Martin Heidegger, Basic Writings*, ed. David Farrel Krell [San Francisco: Harper Collins, 1993], 2.01).

68    Ibíd.

69    Ver Hans–Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics* trad. David E. Linge (Berkeley: University of California Press, 1977), 228, como lo analiza Schürmann, *Heidegger on Being and Acting*, 1–12.

movimientos particulares, como el Dadá de Zúrich o su predecesor, el futurismo ruso temprano de 1910–1914.

## LA VANGUARDIA COMO CULTURA DE CRISIS

En Europa y Rusia, el comienzo del movimiento de vanguardia estuvo determinado y coincidió con un despertar de la conciencia histórica y una conciencia de la transición histórica más allá de la nacionalidad. El artista alemán Franz Marc, miembro y organizador con Kandinsky del movimiento artístico y revista *Blaue Reiter*, cercano a los desarrollos culturales en Rusia, expresó esta conciencia histórica como “el punto de inflexión de dos largas épocas, similar al estado del mundo hace mil quinientos años, cuando también hubo un período de transición sin arte ni religión, un período en el que las grandes ideas tradicionales murieron y otras nuevas e inesperadas tomaron su lugar... Las primeras obras de una nueva era son tremendamente difíciles de definir”<sup>70</sup>.

Podemos seguir esta línea de pensamiento, argumentando que la anarquía también reinicia la historia, y es un discurso de transformación epocal y una “apertura”

---

70 Franz Marc, “Two Pictures”, en *Blaue Reiter Almanac*, ed. Lankheit, 69.

histórica. La observación de Gadamer de que esta nueva época “ya no tiene lugar para lo íntimo y favorece en cambio la transparencia y apertura de cada espacio” es muy importante para nosotros en este contexto. “[Con la Primera Guerra Mundial surgió una conciencia de época genuina que soldó el siglo XIX en una unidad del pasado”, escribe Gadamer. “Esto es cierto no sólo en el sentido de que había llegado a su fin una época burguesa que había unido la fe en el progreso técnico con la confiada expectativa de una libertad asegurada y un perfeccionismo civilizador. Este fin no es simplemente la conciencia de dejar una época, sino sobre todo la retirada consciente de ella, más aún, el más agudo rechazo de ella”<sup>71</sup>.

Este conocimiento reflexivo fue la preparación preliminar no solo para crear arte, sino para convertirse en arte. Desde esta perspectiva, un enfoque más dialéctico es la reciente definición de arte moderno desarrollada por Arthur Danto, quien ve una obra de arte en un trasfondo contextual teórico que Danto llama el “mundo del arte”: “la naturaleza de una teoría del arte, que es una cosa tan poderosa como para separar los objetos del mundo real y hacerlos parte de un mundo diferente, un mundo del arte, un mundo de cosas interpretadas”<sup>72</sup>. Danto argumenta que el modernismo comienza después de que la teoría “mimética” ya no se

---

71 Gadamer, *Hermenéutica filosófica*, 108.

72 Arthur C. Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 135.

puede sostener, y se caracteriza por el intento de ofrecer una nueva teoría de lo que es el arte: “El 'objeto estético' no es una entidad platónica eternamente fija, un gozo para siempre más allá del tiempo, el espacio y la historia, que esta eternamente allí para la apreciación embelesada de los conocedores.

No es solo que la apreciación sea una función de la ubicación cognitiva de la *aes thete*, sino que las cualidades estéticas de la obra son una función de su propia identidad histórica”<sup>73</sup>.

El alejamiento de la época precedente revela no sólo un nuevo estilo (o más bien un antiestilo en este caso) en sentido puro, sino una nueva filosofía estética, surgida durante el siglo XIX y configurada en el XX, basada en una nueva definición del arte. En 1917, Nikolai Berdyaev, uno de los principales intelectuales rusos de la época, escribió:

“Estamos presenciando una crisis general en el arte que lo está sacudiendo hasta sus cimientos milenarios. La vieja idea de la belleza clásica se ha oscurecido para siempre, y uno intuye que no hay retorno a sus imágenes. El arte está tratando convulsivamente de escapar de sus límites... Nunca antes el problema de la relación entre el arte y la vida había sido tan crítico; nunca antes ha habido tanta hambre de pasar de la

creación de obras de arte a la creación de la vida misma, una nueva vida”<sup>74</sup>.

Al describir la vanguardia como una “cultura de la crisis”, Matei Calinescu afirma provocativamente: “En la medida en que un arquismo como actitud implica una verdadera mística de la crisis (más profunda cuanto más cerca está la Revolución), creo que esta tendencia confirma la validez de la ecuación más general entre vanguardia cultural y cultura de crisis”<sup>75</sup>. Algunos críticos argumentan en contra de la “connotación negativa “de esta ecuación, señalando que en la cultura de vanguardia, la negación a veces va de la mano con el impulso creativo: una sorprendente visión dualista del mundo, de la paradoja modernista. Esta es “la paradoja que domina todo el período modernista, desde el *fin de siècle* hasta la vanguardia”, escribe Walter Gobbers<sup>76</sup>.

---

74 Nikolai Berdyaev, extractos de “The Crisis in Art” (1917), en *Russian and Soviet Views*, ed. Doröntchenkov, 162.

75 Calinescu, *Cinco Caras*, 129.

76 Walter Gobbers, “Modernismo, modernidad, vanguardia”, en *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, ed. Christian Berg, Frank Durieux y Geert Lernout (Nueva York: Walter de Gruyter, 1995), 9, afirma: El fenómeno del modernismo (artístico) debe contemplarse en su contexto sociocultural más amplio, en particular el de la sociedad capitalista alta y tardía, dominada e impulsada por la industrialización, la masificación y el progreso tecnológico, pero que pronto se verá sacudida por debacles como la Primera Guerra Mundial y convulsiones como la Revolución de Octubre. Aunque la frase “cultura de crisis” puede ser un epítome sorprendente de la situación, tiene una connotación bastante negativa que, quizás de manera un tanto unilateral,

En la trayectoria histórica de las primeras vanguardias rusas, la estética de la anarquía representa una constante deconstrucción (dis–konstruktsiia, como dijo el poeta, artista y teórico futurista ruso David Burliuk en 1913) del canon establecido, más bien que una pura demolición de la misma.

La desarmonía es lo opuesto a la armonía.

la disimetría es lo opuesto a la simetría.

la deconstrucción es lo opuesto a la construcción.

un canon puede ser constructivo.

un canon puede ser deconstructivo.

la construcción se puede cambiar o desplazar

*El canon de la construcción desplazada*<sup>77</sup>

Esta secuencia apática de opuestos conduce a la afirmación a través de la negación, y deja claro al lector que la “deconstrucción” de Burliuk (o más bien, en la traducción más precisa, “des–construcción”) no existe por sí sola, sino

---

sugiere caos, incertidumbre y absurdo, y estos son exactamente los argumentos que esgrimen oponentes como Lukács. para condenar el modernismo como una fuerza socavadora. De hecho, el clima espiritual que rodea al artista modernista es ambivalente: es sobre todo estimulante y exaltante, por el impulso que parecía tomar la humanidad y por las infinitas perspectivas que parecían abrirse, pero al mismo tiempo es también frustrante, aterrador y alienante, debido a la discrepancia que se siente cada vez más agudamente entre el hombre (espiritual) y la civilización (tecnológica).

77 David Burliuk, “Cubism”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 76.

que va seguida de “construcción” y es etimológica y semánticamente secundaria a ella.

La noción de “deconstrucción” de Burliuk, que aplicó a la estética, difiere mucho del concepto filosófico moderno. Sin embargo, hay algunos puntos en los que se superponen de forma muy general, por ejemplo, en la deconstrucción del origen, o canon.

El fuerte elemento de negación de esta estética se “proyecta” en la crítica contemporánea e influye en su lenguaje.

Dio lugar a numerosas y vagas definiciones críticas fundadas en el reconocimiento de la misma “pasión negativa” de la vanguardia, como “antiarte”, generalmente asociada a la transgresión de las fronteras culturales (término acuñado por los dadaístas de Zúrich), o un “anti-estilo” aceptado por la crítica contemporánea<sup>78</sup>.

---

78 “La vanguardia no anuncia un estilo u otro; es en sí mismo un estilo, o mejor, un antiestilo” (Calinescu, *Five Faces*, 119). El futurismo temprano fue probablemente la primera realización de esta antiestética. Apollinaire, que publicó su manifiesto *Uantitradition futuriste* en 1913, era anarquista. Goncharova se llamó a sí misma una “anti-artista” (Sharp, *Russian Modernism*, 221).

## LA PRIMERA VANGUARDIA RUSA: CONCEPTOS

La tendencia anárquica de las primeras vanguardias rusas se manifiesta más claramente en la noción de “arte para la vida” y “vida para el arte”, que se convirtió en el concepto teórico del movimiento: “El curso del arte y un amor a la vida han sido nuestros guías... Después del largo aislamiento de los artistas, hemos convocado en voz alta a la vida y la vida ha invadido el arte, es hora de que el arte invada la vida”<sup>79</sup>. Este concepto de una “invasión” mutua del arte y la vida, que fusionó las ideas filosóficas muy diferentes, a menudo opuestas, de Nietzsche y Tolstoi, está tan lejos del materialismo pragmático del impulso constructivista y produccionista posterior de emplear “el arte” para la vida como del ideal decadente y esteticista del “arte por el arte”.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche fue el primero en abordar la ciencia desde el punto de vista del artista y el arte desde la perspectiva del ser vivo. Según Reiner Schürmann, Heidegger, en su interpretación de Nietzsche, “cita la siguiente declaración de fe de Nietzsche, que contradice rotundamente las declaraciones aristotélicas: 'La meta como tal es el principio de nuestra fe'<sup>80</sup>. Como

---

79 Ilya Zdanevich y Mikhail Larionov, “Por qué pintamos: un manifiesto futurista, 1913”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 81.

80 “La 'meta' como tal, comenta Heidegger, significaría 'sentido' que, a

resultado de este “giro”, el matiz nihilista del tic de Nietzsche, que Maurice Blanchot llama “el sentido mismo de su pensamiento”, adquiere paradójicamente un nuevo carácter positivo. Blanchot sugiere que aquí “el nihilismo es un evento realizado en la historia que es como un desprendimiento de la historia, el momento en que la historia da un giro y eso está indicado por un rasgo negativo: que los valores ya no tienen valores en sí mismos. También hay un rasgo positivo: por primera vez el horizonte se abre infinitamente al conocimiento, 'Todo está permitido' <sup>81</sup>. Adoptada por la cultura vanguardista temprana, esta entonación nihilista se convierte en un salto que define la libertad de crear y una conciencia estética abierta, que se esfuerza hacia una nueva epistemología. En la filosofía rusa, una postura similar fue adoptada por Nikolai Berdyaev, quien estaba particularmente interesado en la investigación del significado de “libertad” y “creatividad”: “La creatividad es algo que procede de adentro, de profundidades inconmensurables e inexplicables, no de fuera, no de la necesidad del mundo. El mismo deseo de hacer comprensible el acto creativo, de encontrarle una base, es

---

su vez, es entendido por Nietzsche como 'valor'. Por lo tanto, esta es una declaración de fe nihilista que pretende afirmar, querer, que el mundo no tiene sentido ni valor”. (Schürmann, Heidegger sobre el ser y el actuar, 259–60).

81 Maurice Blanchot, “Reflexión sobre el nihilismo”, en *The Infinite Conversation*, trad. Susan Hanson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 144, 145.

un fracaso para comprenderlo. Comprender el acto creativo significa reconocer que es inexplicable y sin fundamento”<sup>82</sup>.

La idea fundamental nietzscheana de la “voluntad de poder” y el concepto de “eterno retorno” nunca se han limitado al dominio biológico orgánico (una interpretación vulgar de esta idea popular a principios de siglo), y se refieren a la fuerza universal, la energía (*energeia*) de la esencia misma del ser. Esta energía, a la vez creativa y destructiva, que determina el fluir del ser, está más allá del ámbito humano y, por lo tanto, más allá del “bien y el mal”. Se sigue que el eterno retorno no es más que la concordancia del poder creador y esta energía, el “dejar ser”, la aceptación total del ser con su alegría y su sufrimiento, siendo como un todo unido, indivisible en las oposiciones binarias de “bueno” y “malo”, “hermoso” y “feo”, “arte” y “vida”, y así sucesivamente. Nietzsche lo llama *amor fati*, la aceptación del propio destino terrenal y la fidelidad a cada minuto de la propia vida.

“¿Y qué más queda? Para aceptar el mundo, aceptar humildemente el mundo con todos sus detalles aparentemente sin sentido, insignificantes... El proceso de la vida, uno debe creer en él”, escribió Elena Guro en su diario en 1912–13<sup>83</sup>. Aceptar la vida como es –como un

---

82 Nicolas Berdyaev, *El significado del acto creativo*, trad. Donald A. Lowrie (Londres: Gollancz, 1955), 145.

83 Elena Guro: *Prosa y poesía seleccionadas*, ed. Nils Ake Nilsson y

regalo— esconde la heroicidad dramática de las primeras vanguardias. Trae consigo el reconocimiento de la finitud también de la presencia humana, la muerte, entendida como la más alta revelación del “estar-en-el-mundo”. “¡Muerte al Arte!”, proclama el ego-futurista ruso Ivan Ignatiev. “¿Tono autoral? ¿Una amenaza? No. ¿Terror? Difícilmente. ¿Quizás una alegría? Sí, sucede cuando una crisis prolongada se acerca al final. La alegría crea un poema. Hay una Nada en el Final, pero este final inicia el Principio de la Alegría, la Alegría de un Creador”<sup>84</sup>. Las palabras de Ignatiev encuentran un paralelo improbable en la tragedia corneliana, cuyo triunfo del heroico Maurice Blanchot es interpretada como la “ingenua confesión de la muerte”: “El significado de la muerte llamada heroica es su huida de la muerte; su verdad es lo que hace de la muerte una línea fina. ¿Adónde lo llevas? —A la muerte— A la gloria”.

No es exagerado decir que esta aceptación “hafiziana” de la vida (Khlebnikov) o, como dice Guro, “la alegre creatividad” (una clara referencia a la “gaya ciencia” de Nietzsche), se convirtió en uno de los fundamentos de la

---

Anna Ljunggren, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, 25 (Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1988), 54.

84 Ivan Ignatiev, “Preslovie k knige Gnedova Smert' iskusstvu” prefacio al libro de Vasilisk Gnedov de 1913 *Smert' iskusstvu* (Muerte al arte), en Gnedov, *Sobranie stikhotvorenii*, ed. N. Khardzhiev y M. Marzaduri (Trento: Universita di Trento, 1992), 128.

filosofía de la vida la primera vanguardia rusa<sup>85</sup>. Este temprano concepto vanguardista, donde las nociones de arte y vida se entrelazan, difiere de la sensibilidad simbolista anterior, que todavía priorizaba las ideas fijas sobre el proceso de creación, incluso en Viacheslav Ivanov y la segunda generación de la noción simbolista de “creador de vida” (zhiznetvorchestvo)<sup>86</sup>. Si los simbolistas, involucrados en la “creación de la vida”, intentaron reconstruir la vida a su alrededor como una obra de arte, los futuristas sometieron su arte al flujo evasivo de la vida “como tal”. El dramaturgo y director de escena Nikolai Evreinov, quien fue el primero en desarrollar la noción de “teatralidad” en la

---

85 Blanchot, “Reflexión sobre el nihilismo”, 374.

86 Véase Viacheslav Ivanov, *Ensayos seleccionados*, trad. Robert Bird (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2003). En la introducción del editor a este volumen, Michael Wachtel explica el término simbolista “creación de vida” como “una creatividad que expresa (o 'refleja', para usar una imagen goethiana que Ivanov admiraba particularmente) la voluntad divina” (ibid., XIV). Irina Paperno ofrece una definición adicional: El simbolismo ofrece una unidad de vida artística... La oposición entre “palabra” y “cosa” se resuelve mediante la promoción de un concepto de “símbolo”, un equivalente total de la “esencia” que connota, que se construye por analogía con el Logos divino... Visto en este contexto, la “creación de vida” en la vida cotidiana significa mucho más que organizar la vida estéticamente, como si se tratara de un texto literario... La “creación de vida” aparece como una manifestación de utopismo inspirado en una atmósfera de apocalípticos presentimientos y alimentada por la amalgama de misticismo y positivismo en la cultura de principios de siglo. (Irina Paperno, “El significado del arte: teorías simbolistas”, en *Creando vida: la utopía estética del modernismo ruso*, ed. id. y Joan Delaney Grossman [Stanford: Stanford University Press, 1994], 22, 23)

cultura rusa, una vez elogió a su amigo el poeta y aviador futurista Vasili Kamensky por fusionar completamente su imagen pública, su vida y su arte, comparándolo con León Tolstoi como el único otro ejemplo de tal plenitud. Evreinov dedicó su folleto sobre la teatralización de la vida (1922) a Kamensky, y colocó entre paréntesis el subtítulo “Poeta que teatralizó la vida”<sup>87</sup>.



David Burliuk Retrato del poeta futurista Vasili Kamensky, 1917

---

87 Ver Nikolai Evreinov, *Teatralizatsiia zhizni [Poet, teatralizuiushchii zhizn']* (Moscú: Vremia, 1922), 5. En su edición en inglés, Evreinov explica “el instinto de teatralización” como el deseo pre-estético de ser “diferente” (Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life* [Nueva York: Brentano, 1927], 23).

Para los simbolistas, tanto el arte como la vida se perciben siempre por mediación de un símbolo, de un signo, que se convierte en modelo absoluto, que controla la realidad. La filosofía teleológica del simbolismo presupone una percepción del mundo, fundada en la división tradicional entre experiencia práctica y conocimiento teórico. Esta dicotomía entre pensamiento y acción, “la antigua precesión y legitimación de la praxis desde la theoria”, se convirtió en un problema central de la filosofía del siglo XX después de Nietzsche y condujo a una crisis de la metafísica<sup>88</sup>.

En su intento por resolver esta crisis, los futuristas rusos se replegaron hacia la acción anárquica, donde la contemplación y la cognición preceden a la formulación tradicional de la inspiración y se equiparan con la acción creativa. El fin último del ser es el ser mismo: la prioridad del *telos* se disuelve en el estar en el mundo, donde se inicia el proceso mismo de la vida y posee su potencia de conocer. Calinescu hizo una distinción muy importante en su discusión general sobre la teoría del modernismo internacional y la vanguardia, señalando que “la crisis de la ideología se refleja en otro fenómeno muy significativo característico de gran parte del arte de vanguardia, tanto más antiguo como más nuevo: su impulso 'antiteleológico'”<sup>89</sup>. (Sin embargo, no es una característica

---

88 Schürmann, *Heidegger sobre el ser y el actuar*, 4.

89 Calinescu, *Five Faces*, 132. El término “antiteleológico” está tomado

nueva en la historia del arte o la filosofía: el concepto de “conocimiento integral” estuvo presente en la filosofía no occidental, así como en el cristianismo primitivo, y fue desarrollado por místicos medievales como Meister Eckhardt)<sup>90</sup>. La vida es entendida aquí como un proceso de ser, sin una meta, “sin por qué”: “Nos cautivan nuevos temas: la superfluidad, el sinsentido y el secreto de la poderosa insignificancia son celebrados por nosotros”<sup>91</sup>. Estas palabras del manifiesto futurista colectivo, que se utilizan para valorizar la nueva estética, reflejan un conjunto subyacente de nuevos criterios. El proceso de creación artística puesto en pie de igualdad con el estar-en-el-mundo creativo, una acción espiritual (odukhot-vorennoe delanie), que se convirtió en una meta de su arte: “la creatividad pura es mucho más profunda que la forma en que se entiende en la vida cotidiana de los artistas y pintores. El momento esencial de la creación no sucede en

---

de Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1967).

90 “El pensamiento y la poesía corroen la teleocracia como el óxido de una lluvia suave corroe el hierro. Nuevamente, es Meister Eckhart quien se atrevió a traducir tal corrosión en un discurso sobre la acción: 'El hombre justo no busca nada en sus obras. Esos son siervos y asalariados que buscan cualquier cosa en sus obras y que actúan en aras de algún 'por qué'" (Schürmann, *Heidegger on Being and Acting*, 280).

91 Manifiesto sin título de A Trap for Judges, 2, en *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912–1928*, ed. Anna Lawton, trad. Anna Lawton y Herbert Eagle (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988), 54.

el curso de la acción física, sucede en el curso de la contemplación... Y es tan terriblemente fácil interrumpir, ahuyentar la contemplación siguiendo el prejuicio de la necesidad de la acción”... <sup>92</sup> El pensamiento y la contemplación se equiparan con la acción (“Unimos la contemplación a la acción y nos lanzamos entre la multitud”)<sup>93</sup>, y el conocimiento está ligado al proceso de pensar, de llegar a ser. En consecuencia, el proceso de creación, que implica tanto el trabajo material como el escurridizo momento del conocimiento, se vuelve más importante que la producción y la fabricación, que reconoce la obra de arte realizada como resultado final. Esta posición intelectual sostenida por las primeras vanguardias parece tener una resonancia muy contemporánea: así, al hablar sobre el tema de la materialidad en el arte contemporáneo, Arthur Danto sugiere que cuando las obras de arte se vuelven autoconscientes “hasta tal punto que es difícil saber cuánto del material correlativo se debe considerar como parte de la obra de arte... casi ejemplifican un ideal hegeliano en el que la materia se transfigura en espíritu”<sup>94</sup>.

Expandiendo la ideología estética del futurismo ruso a un

---

92 Elena Guro, *Escritos seleccionados de los archivos*, ed. Anna Ljunggren y Nina Gourianova (Estocolmo: Almqvist & Wiksell International, 1995), 98.

93 Zdanevich y Larionov, “Por qué pintamos”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 81.

94 Danto, *Transfiguración del lugar común*.

discurso filosófico en 1917, en una conferencia que se publicó bajo el título *Krizis iskusstva* (La crisis del arte), Berdyaev escribió: “Debemos atravesar el futurismo y superarlo tanto en la vida como en el arte”. Se puede superar ahondando más profundamente en él, llevándolo a otra dimensión, una dimensión de profundidad en lugar de un plano, a través del conocimiento no abstracto, sino conocimiento basado en la experiencia de la vida, conocimiento como ser”<sup>95</sup>. El enfoque de Berdyaev para “superar” el futurismo, aunque alejado de las actitudes del medio de vanguardia, quizás fue provocado por la declaración de Kruchenykh hecha tres años antes: “Anteriormente el mundo de los pintores tenía sólo dos dimensiones: largo y ancho; ahora ha adquirido profundidad y relieve, movimiento y peso, coloración del tiempo, etc., etc. Empezamos a ver el aquí y el allá. Lo irracional (transracional) se nos transmite tan directamente como lo racional. No necesitamos intermediarios, el símbolo o el pensamiento, transmitimos nuestra nueva verdad y no servimos como el reflejo de una especie de sol”<sup>96</sup>.

Hay una respuesta oculta al ensayo de Berdyaev en “Cubismo, futurismo, suprematismo” de Olga Rozanova,

---

95 Nikolai Berdyaev, *Krizis iskusstva* (Moscú: GA Leman and SI Sakharov, 1918), 23.

96 Aleksei Kruchenykh, “Nuevas formas de la palabra”, en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 75.

escrito en 1917. Rozanova estaba igual de inequívocamente comprometida con la idea de la renovación y regeneración continuas del proceso artístico. Mientras analizaba la importancia del período futurista en el arte ruso, escribió que: “En fuerza y agudeza, el futurismo proporcionó al arte una expresión única: la fusión de dos mundos, el subjetivo y el objetivo. Quizás este evento está destinado a no repetirse nunca... El futurismo expresó el carácter de nuestra contemporaneidad, y lo hizo con total perspicacia”<sup>97</sup>.

Para Berdyaev, quien pensaba en la creatividad como algo “inseparable de la libertad”, que “no deriva de nada que la preceda”<sup>98</sup>, el futurismo le dio al arte “cansado” de los siglos precedentes esa necesaria inyección de novedad vital y “barbarie regeneradora sin que el mundo haya perecido irremediablemente”: “Desde el oscuro abismo, aún no transformado por la cultura, la barbarie del espíritu y la barbarie de la carne y la sangre, sacando su fuerza de las fuentes más profundas del ser, deben barrer la civilización en declive en un ola poderosa... El futurismo es esta nueva barbarie en el pináculo de la cultura. Tiene una crudeza

---

97 Olga Rozanova, “Cubismo, Futurismo, Suprematismo” (1915–16), trad. John. E. Bowlit, en Nina Gurianova, *Exploring Color: Olga Rozanova and the Early Russian Avant–Garde, 1910–1918* (Ámsterdam: G+B Arts International, 2000), 195.

98 Berdyaev, Significado del acto creativo, 144.

bárbara, una totalidad bárbara y una ignorancia bárbara”.<sup>99</sup>

Una lectura más atenta de los textos de las primeras vanguardias rusas y la consideración de los amplios y extensos intereses de los participantes de este movimiento como Elena Guro, Voldemars Matvejs (Vladimir Markov), Olga Rozanova, Kazimir Malevich, Aleksei Kruchenykh, Natalia Goncharova, Mikhail Larionov y Velimir Khlebnikov, entre muchos otros, desmienten la noción fácil de “la ignorancia bárbara” del futurismo ruso. Irónicamente, fue sugerida por primera vez por los mismos futuristas y luego fue impuesta por los críticos. Durante un tiempo, el grupo de Larionov se llamó a sí mismo “La cola de burro”, el título de la exposición que organizaron en Moscú en 1912. Este nombre inusual sin duda se refería al infame “engaño de Boronali”: en 1910, una pintura supuestamente de un genovés llamado Joachim–Raphael Boronali se expuso en el Salón de los Independientes de París, pero en realidad “Boronali” era un burro de París llamado Lolo, que había realizado el cuadro con un pincel atado a la cola. Las blasfemias y las risas burlonas de los futuristas rusos, que se ponen sus notorias “orejas de burro” para provocar a sus críticos, tienen un fuerte elemento de “agresividad” estética<sup>100</sup>.

---

99 Berdiaev, *Krizis iskusstva*, 25.

100 Sobre Boronali, ver Jeffrey Weiss, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant–Gardism* (New Haven, CT: Yale

Pero es muy importante recordar que la naturaleza única de esta “agresividad” tiene poco en común con la violencia política o social. En uno de sus primeros artículos, Kruchenykh enfatizó las diferencias cruciales entre el futurismo italiano y ruso de esta manera: “En el arte puede haber sonidos discordantes (disonancias), pero no puede haber rudeza, cinismo y descaro (que es lo que predicán los futuristas italianos), porque es imposible mezclar la guerra y la lucha con el trabajo creativo. Somos serios y solemnes, no destructivos y toscos”<sup>101</sup>. Haciendo demasiado hincapié en la violencia y el gesto agresivo tanto en la política como en la estética, los futuristas italianos consideraban el anarquismo como sinónimo de energía intensa y violenta<sup>102</sup>. En sus manifiestos, los italianos usaron el mismo linguaggio –el mismo vocabulario y estilo– que las publicaciones anarquistas, como *La Rivolta*, *La Barricata* y otras. La palabra “anarquista” se convirtió entonces en una metáfora, el eslogan de vanguardia para los artistas (un

---

University Press, 1994), 149–51.

101 Aleksei Kruchenykh, "Nuevas formas de la palabra", en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 76.

102 En su estudio exhaustivo de la política del futurismo italiano, Gunter Berghaus escribe que Marinetti fue invitado repetidamente a hablar en reuniones anarquistas porque “su júbilo por la violencia coincidía con los sentimientos revolucionarios de los anarquistas”, e informa más adelante: “Cita el ejemplo de la Revolución Francesa para mostrar que la violencia es el principal agente para lograr la libertad, la igualdad y la justicia” (Berghaus, *Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944* [Providence, RI: Berghahn, 1996], 56, 57).

artículo de 1912 en *La Barricata*, “Anarquía y futurismo”, concluía que “los anarquistas son futuristas”) <sup>103</sup> . Influenciados por Nietzsche y Max Stirner, los futuristas italianos compartían sentimientos políticos anarquistas y publicaban regularmente sus escritos en revistas anarquistas. Marinetti participó activamente en las elecciones generales de 1909 en Italia, publicando su primer manifiesto político. Pronto su grupo Futurista introdujo una forma de manifiesto artístico y poético como arma para expresar su radicalismo. Como señala Donald Egbert, “Marinetti obviamente había adoptado el manifiesto como un arma tradicional de agitación política” <sup>104</sup> . En el destacado estudio de Marjorie Perloff *The Futurist Moment*, este argumento adquiere una nueva profundidad y una nueva dimensión: no sólo analiza los atributos políticos del género, sino que define el manifiesto como una forma de arte<sup>105</sup> .

---

103 Véase Alberto Ciampi, *Futuristi e anarchici—quali rapporti?* (Pistoia: Archivio Famiglia Berneri, 1989). Hacia 1910, los futuristas tenían una fuerte alianza con los grupos anarcosindicalistas. No obstante, Berghaus señala que las revistas anarquistas, que publicaron artículos sobre el futurismo, “juzgaron que, a pesar de su valor cultural, el futurismo debe ser rechazado, principalmente porque su actitud patriótica y belicosa era contraria a los intereses de la clase obrera” (Berghaus, *Futurismo y Política*, 59).

104 Egbert, *Radicalismo Social*, 274.

105 Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant—Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986). Para una discusión relacionada, véase también Martin Puchner, *Poetry of*

En desacuerdo con tales ambiciones políticas, las principales exploraciones de la vanguardia rusa de antes de la guerra fueron persistentemente apolíticas. De hecho, esto parece haber sido una elección consciente de su parte. En cambio, los futuristas rusos se centraron en cuestiones epistemológicas y exploraron la idea nihilista de la “ignorancia primordial” como un impulso potencial hacia el proceso continuo de cognición, una idea que daba prioridad a la “experiencia” sobre la “noción”. No estaban interesados en cambiar el mundo temporalmente a través de la revolución o la representación política, sino que buscaban una nueva ontología. El de–esclarecimiento del Verbo como Tal”,m proclamaron: “El artista ha visto el mundo de una manera nueva y, como Adán, procede a dar a las cosas sus propios nombres”<sup>106</sup>. Esta epistemología de la “ignorancia” es una idea esencialmente anárquica, que impulsa el proceso cognitivo revolucionado y la interpretación desatada del acto creativo. También es paralelo a la idea de Stirner del conocimiento que debe “morir”: volver a un estado de flujo y estimular el proceso de cuestionamiento interminable, a nuevas interpretaciones, nueva comprensión <sup>107</sup>. La “ignorancia” epistemológica de la

---

the Revolution: Marx, Mani festoes, and the Avant–Gardes (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006).

106 Aleksei Kruchenykh, “Declaración de la palabra como tal”, en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 67.

107 Esta temprana tendencia vanguardista hacia la participación activa del lector o espectador acompaña algunas de las formulaciones ofrecidas

primera vanguardia rusa en cierto sentido se remonta a la tradición teológica de la *docta ignorantia*, “ignorancia aprendida”, que tiene su lugar en la Europa medieval.

La notoria “Cola de burro” puede verse, no sólo como un reflejo del reciente escándalo en el Salón de París, sino también como una alusión a la fiesta medieval del Asno, una de las manifestaciones carnavalescas de la “ignorancia docta” (lo que implica una posible referencia al *Así habló Zaratustra*).

“Además de los carnavales propiamente dichos, con sus largos y complejos desfiles y procesiones, estaba la 'fiesta de los locos' (*festas stultorum*) y la 'fiesta del asno'; hubo una 'risa pascual' gratuita especial (*risus paschalis*), consagrada por la tradición”, escribe Bakhtin en su conocido estudio sobre la cultura del carnaval. “Todas estas formas de protocolo y ritual basadas en la risa y consagradas por la tradición existieron en todos los países de la Europa medieval; eran marcadamente distintas de las formas de culto y ceremoniales oficiales, eclesiásticos, feudales y políticos serios.

---

para definir la teoría literaria anarquista contemporánea. Según Jesse Cohn, el movimiento anarquista ha producido “una forma de teoría literaria, una estética crítica y una epistemología basada en su ética emancipatoria”, y para los anarquistas “el acto de interpretación es también un acto creativo” (Cohn, “What Is Anarchist Literary Theory?”, en *Anarchist Studies* 15, n.º 2 [otoño–invierno de 2007]: 115).

Ofrecieron un aspecto completamente diferente, no oficial, extraeclesiástico y extrapolítico del mundo, del hombre y de las relaciones humanas”<sup>108</sup>.

Los futuristas rusos dieron prioridad al juego sobre el dogma, al azar sobre la elección, la imaginación sobre la habilidad y la intensidad de la experiencia individual sobre la estructura sin vida de los “ismos”.

Exploraron la mecánica irracional del inconsciente en la creación de imágenes, metáforas y asociaciones independientemente de la artesanía, así como del esfuerzo individual y racionalizado impuesto. Repetidamente mencionaron que lo inexplicable no debe ser explicado y el inconsciente no debe ser transferido al reino de la conciencia. “Todo lo que es bello es aleatorio (ver la filosofía del azar)”, como escribió Nikolai Burliuk en su artículo sobre principios poéticos<sup>109</sup>. En todos estos “acontecimientos aleatorios”, la categoría de valor estético aceptado como norma en una época particular se desplaza, y el arte adquiere un nuevo significado fuera de la definición estética.

---

108 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trad. Helene Iswolsky (Bloomington : Indiana University Press, 1984), 5, 6.

109 Nikolai Burliuk, “Principios poéticos”, en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 84.

## NUEVA TEMPORALIDAD

En las primeras vanguardias rusas, la categoría predominante es una de temporalidad, de tiempo, percibido como un proceso de acción en flujo. El futurismo destruyó las concepciones dogmáticas del tiempo y el espacio de la misma manera que ocurrió en la ciencia contemporánea. En su aspiración por descubrir las “leyes del tiempo”, Khlebnikov, científico de formación, inventó un nuevo concepto de *metabiosis* derivado de la idea de simbiosis, que jugó un papel importante en la visión de Peter Kropotkin sobre el papel de la ayuda mutua en la evolución<sup>110</sup>. Pero Khlebnikov basó su concepto no en las

---

110 En su *Mutual Aid: A Factor of Evolution* (1902), Peter Kropotkin criticó las ideas malthusianas de la “lucha por la vida” y algunas teorías darwinistas sociales que se derivaron de estas ideas. Kropotkin ofreció su propia interpretación revisionista de la selección natural y la teoría darwiniana de la evolución para mostrar “la importancia de la sociabilidad y los hábitos de ayuda mutua en la evolución tanto del mundo animal como de la raza humana” (Kropotkin, “The Theory of Evolution and Mutual Aid”, en id., *Evolution and Environment* [Montreal: Black Rose Books], 117). Kropotkin argumentó que “Darwin mismo, en *El origen del hombre*, reconoció el valor dominante de la sociabilidad y los sentimientos de ‘compasión’ para la preservación de las especies”, pero muchos biólogos “no pueden reconciliar esta afirmación con la parte que Darwin y Wallace asignaron al individuo”, la lucha malthusiana por las ventajas individuales en su teoría de la selección natural” (ibíd.). Si bien reconoce esta contradicción, Kropotkin ofrece una solución cambiando el acento de la lucha individual a la “lucha asociada” de cualquier grupo de especies: la “lucha por la vida no puede tener el aspecto de una aguda guerra interna dentro de cada tribu y

relaciones espaciales (como en la simbiosis) sino en las temporales, hablando en términos de generaciones, y proclamando el “cambio de espacio y tiempo”. Como Kropotkin hizo antes, Khlebnikov también proyectó su teoría biológica de la metabiosis en la esfera social, afirmando que “el credo del pangermanismo militarista implica relaciones de metabiosis entre los mundos eslavo y alemán”<sup>111</sup>.

Para Khlebnikov, esta noción de metabiosis, redactada en un breve artículo a principios de 1910, era un concepto organicista, anárquico en su esencia, que demostraba la unidad del mundo en su fragmentación, interconectando lo particular y el todo, los individuos y las generaciones, los tipos de vida inferiores y superiores, en un ciclo: “La metabiosis une las generaciones de corales dentro de un atolón y las generaciones de personas dentro de una nación. La muerte de los organismos superiores, incluido el homo sapiens, los hace, a través de la metabiosis, conectarse con los inferiores”<sup>112</sup>.

Posteriormente, transformó esta noción en sus teorías

---

grupo. No puede ser una lucha por ventajas individuales. Debe ser una lucha asociada del grupo contra sus enemigos comunes y las agencias hostiles del entorno. La selección natural en este caso también toma un aspecto muy diferente” (ibid., 118).

111 Velimir Khlebnikov, “Un intento de formular un concepto en las ciencias naturales”, en id., *Collected Works*, 1: 224.

112 Ibid.

estéticas, creando su propia mitología de las generaciones, una mitología del tiempo.

Para los artistas rusos, el futurismo se convirtió en un campo de entrenamiento en diferentes modos de cognición y una lección sobre la trascendencia del tiempo “lineal” en los niveles tanto de la forma como del sujeto. No es casualidad que los relojes aparezcan con tanta frecuencia en las pinturas de la década de 1910, pues el reloj es una especie de imagen del tiempo o “símbolo de la fe”, y los futuristas desmantelan y anatomizan su mecanismo. En sus obras, el objeto es “animado” (como en un juego de niños) e individualizado. En este sentido, los vanguardistas son más bien como salvajes que saben invocar, adorar y jugar con los objetos. Para ellos, dibujar algo significa poseerlo y controlarlo y crearlo de nuevo.

Por ejemplo, el mecanismo del reloj en *Metrónomo* (1914) de Rozanova se transforma en un prototipo tanto de lo eterno como de lo momentáneo: el *perpetuum mobile* del tiempo histórico y un símbolo de su finitud. Gerald Bruns llama agudamente al fenómeno similar del “movimiento del tiempo” en la escritura internacional de vanguardia “temporalidad anárquica”<sup>113</sup>. Esta temporalidad anárquica

---

113 “El movimiento del tiempo (es decir, el tiempo del reloj) no puede atravesar el intervalo del ser porque, como dice Blanchot, el tiempo en este acontecimiento ya no es dialéctico. Es un tiempo 'sin negación'. Esto significa (entre otras cosas) que está fuera del orden de la determinación conceptual en la que una cosa meramente natural se transforma en algo

tipificó las teorías estéticas y filosóficas de principios del siglo XX. Informa el sueño de Nikolai Fedorov de “resucitar” las generaciones muertas con la idea de Ouspensky de la realidad supratemporal, el concepto del tiempo de Velimir Khlebnikov como unidad de pasado, presente, y futuro, y las hipótesis de muchos otros<sup>114</sup>. Los neoprimitivistas y los futuristas continuaron esta línea de conciencia “acrónica”, que condujo a la innovación junto con la arcaización –el retrospectivismo en el sentido más amplio– como reinención del lenguaje y la libre elección de la tradición.

El compromiso paradójico de los vanguardistas con la restauración, así como con la “destrucción creativa” de la tradición se basaba en su principio de totalidad, mencionado en la Introducción. En ruso, esta extraña palabra, *vsechestvo*, rima y es morfológicamente similar a *tvorchestvo* (creatividad) y *otchestvo*, que significa “patrónimo”, “patronímico”. El contraste semántico entre estas palabras alude a la identidad propia inventada de un artista, que es libre de elegir y redefinir sus orígenes, y así

---

esencial: un objeto de la conciencia, una cosa del espíritu, una identidad o un universal: un objeto en su totalidad. sentido de objetividad (pour soi)” (Gerald L. Bruns, *On the Anarchy of Poetry and Philosophy: A Guide for the Unruly* [Nueva York: Fordham University Press, 2006]).

114 Véase Nikolai Fedorovich Fedorov, *¿Para qué fue creado el hombre? La filosofía de la tarea común*, trad. Elisabeth Koutaisoff y Marilyn Minto (Lausana: Honeyglen Publishing/L'Age d'Homme, 1990), y PD Ouspensky, *Tertium Organum*, trad. E. Kadloubovsky y el autor (Londres: Routledge & C Kegan Paul, 1981).

desvincularlos de cualquier vínculo tradicional, nacional o filial con los “antepasados”. En muchos aspectos, el principio de la totalidad responde a la naturaleza anárquica del primer movimiento de vanguardia y define los puntos principales de su ideología. La sensibilidad nacional y étnica de las primeras vanguardias, en particular la estética pluralista del neoprimitivismo, no fue en modo alguno un vínculo sectario con una sola cultura<sup>115</sup>.



Velimir Khlebnikov con un cráneo, San Petersburgo, 1909

---

115 Jane Ashton Sharp ve a vsechestvo como un proyecto modernista internacional que “invirtió las prioridades de la crítica de arte y el discurso cultural que originalidad, autoría y estilo de época fetichizados” (Sharp, *Russian Modernism*, 260).

La interpretación creativa de las influencias extranjeras seguía estando entre los rasgos nacionales distintivos del arte ruso, pero rara vez se desbordaba hacia la estilización directa o la imitación externa de la forma. Como dijo el artista neoprimitivista Aleksandr Grishchenko: “Cuando los rusos se hicieron cargo de las formas occidentales, les introdujeron su propio espíritu nacional distintivo”<sup>116</sup>. La devoción por lo ruso o, como en el caso de Khlebnikov, la idea “eurasiática”, no contradecía el interés por la cultura alemana o francesa. La palabra inventada “todo” ejemplifica la libre elección de tradiciones proclamada por Larionov: “Reconocemos todos los estilos como adecuados para la expresión de nuestro arte, estilos que existieron tanto ayer como hoy”<sup>117</sup>.

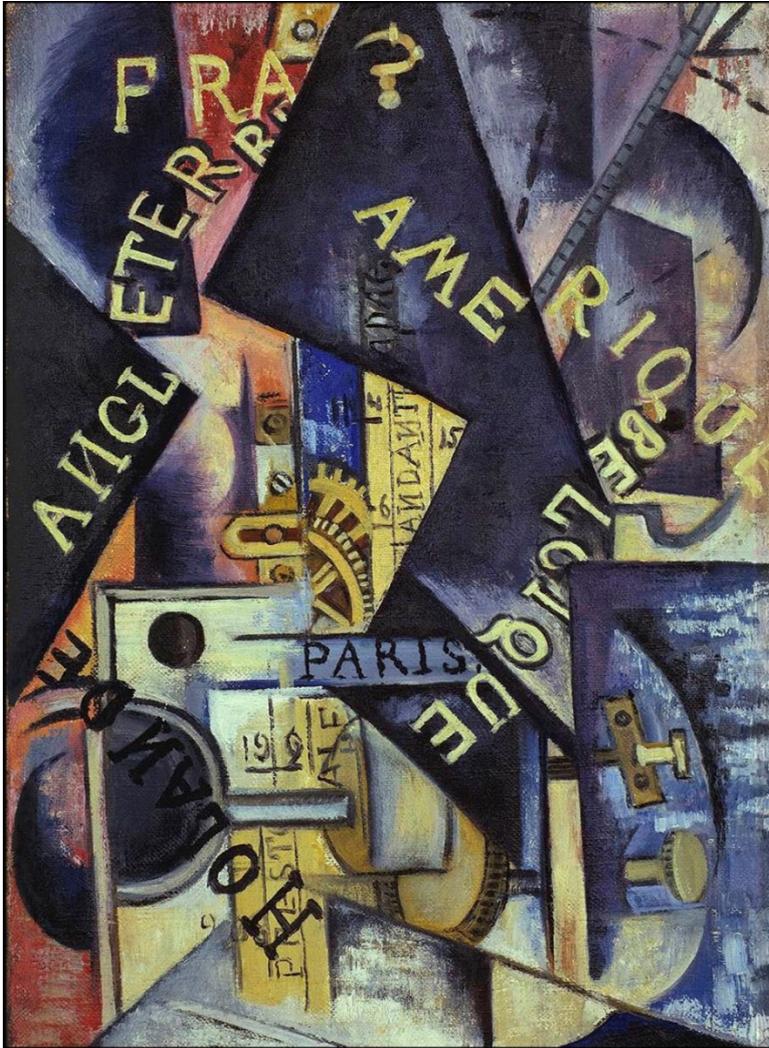
Esta expansión pluralista representó la ruptura de los “tabúes” en todas las áreas de la vida, desde lo cotidiano hasta el arte, el pensamiento y el lenguaje. La vanguardia rusa introdujo un cambio de paradigma, un cambio total de puntos de referencia: “La doctrina más asombrosa, la más moderna del futurismo puede ser transferida a Asiria o Babilonia, mientras que Asiria... puede ser llevada a lo que se llama nuestro tiempo... El movimiento futurista solo

---

116 Aleksandr Grishchenko, *O sviaziakh russkoi zhivopisi s Vizantie i Zapadom, XIII–XX veka* (Moscú: A. Grishchenko, 1913), 12.

117 Mikhail Larionov, “Predislovie k katalogu vystavki lubka,” en *Bervaia vystavka lubka, organizovannaia ND Vinogradovym* (catálogo de la exposición, Moscú, 19–24 de febrero de 1913).

puede considerarse como un fenómeno extratemporal”<sup>118</sup>. En la práctica, poetas y artistas intentaron reinventar y revelar este movimiento flotante del tiempo, este mismo proceso de transformación, anárquico en su esencia.



Olga Rozanova: *Metronomo*, 1914-15.

## II. IDEAS

### Bakunin, Tolstoi y los anarquistas rusos

La influencia de las teorías vanguardistas del arte y de la filosofía política de Bakunin, sino también de la exploración de Tolstoi de cuestiones sociales y éticas en el campo de la estética sobre la primera vanguardia ha sido pasada por alto. Durante décadas, la interconexión entre las cuestiones sociales y la estética inspiró a muchos escritores y artistas rusos, desde el filósofo, escritor y crítico socialista populista Nikolai Chernyshevsky hasta Dostoievski y Tolstoi, y desde el grupo de rebeldes del siglo XIX contra la Academia de Arte de San Petersburgo que se autodenominaron los “Wanderers” (errantes), así como para Malevich, Khlebnikov y otros vanguardistas en su búsqueda personal de la respuesta a la pregunta “¿Qué es el arte?”<sup>119</sup>

---

119 La aguda conciencia social y la esencia antiautoritaria de las primeras vanguardias pueden sugerir ciertas similitudes entre el impulso ideológico de los futuristas y la “revuelta de los catorce” artistas, liderada por Ivan

Las teorías anarquistas también influyeron en el enfoque del arte de la vanguardia. David Weir sugiere que, si la ideología creativa–destruktiva del arquismo de Bakunin se “convierte en una estética, se adaptaría completamente al trabajo de Lautreamont y, más tarde, también a los dadaístas. De hecho, el anarquismo nihilista de Bakunin es mucho más fácil de reconciliar con la estética modernista que el anarquismo comunista de Kropotkin”<sup>120</sup>. Sin embargo, Allan Antliff, con quien tiendo a estar de acuerdo aquí, advierte que Kropotkin “consideraba a los artistas como actores clave en la revolución social”, y su influencia no debe ser subestimada<sup>121</sup>. Suficientemente reveladoras, fueron las ideas políticas y filosóficas de Bakunin y Kropotkin, y no tanto sus recetas dispersas para el desarrollo del “arte anarquista”, las que tuvieron el mayor impacto en varias generaciones de artistas y escritores rusos y europeos.

---

Kramskoy, quien se separó de la Academia de Arte de San Petersburgo en 1863. La difunta Camilla Gray, que tomó “la revolución de los catorce” como punto de partida cronológico de su estudio *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922* (Londres: Thames & Hudson, 1962), fue la primera en reconocer estos paralelos. Más tarde, este grupo, cercano a los populistas, se convirtió en los Wanderers. Paradójicamente, los vanguardistas siempre se posicionaron en contra de la generación reformadora de los Wanderers. La asociación artística de estos últimos se había convertido en un motor del establecimiento del mundo del arte a principios del siglo XX, pero perdieron sus valores y su intensidad inicial.

120 Weir, *Anarquía y Cultura*, 40.

121 Antliff, *Anarquía y Arte*, 11.

A diferencia de los anarquistas occidentales de principios de siglo, que generalmente pensaban la anarquía como una “revuelta pragmática”, la mayoría de los rusos que simpatizaban con la anarquía eran irracionalistas que denunciaban la utilidad de los sistemas científicos y racionales, y consideraban ese razonamiento como la “arrogancia intelectual” del positivismo<sup>122</sup>.

Kropotkin hizo esto explícito en una de sus notas, diciendo: “En nombre de la utilidad, no tengo derecho a condenar al hombre cuyo acto de rebelión dañaría incluso directamente al anarquismo”, negándose a “otorgar laureles en nombre de la misma utilidad”.

En cambio, “juzgaría el acto de cada hombre, privado o público, por sus méritos intrínsecos, nunca por su utilidad”<sup>123</sup>.

---

122 “La mayoría de los anarquistas rusos albergaban una desconfianza profundamente arraigada en los sistemas racionales y en los intelectuales que los construyeron” (Paul Avrich, *The Russian Anarchists* [Edinburgh: AK Press, 2005], 91). Avrich generaliza esta tendencia como “antiintelectualismo”, lo que parece un poco exagerado, considerando la importante participación de los intelectuales rusos en diferentes fracciones anarquistas.

123 Véase “Algunas notas inéditas de Kropotkin”, en Martin A. Miller, *Kropotkin* (Chicago: University of Chicago Press, 1976), 260.

## LA DESTRUCCIÓN CREATIVA Y LA ESTÉTICA ANARQUISTA DE BAKUNIN

Bakunin concluyó su ensayo “La reacción en Alemania”, publicado en 1842, con la famosa declaración: “¡La pasión por la destrucción es también una pasión creativa!”<sup>124</sup>. Este lenguaje valorizador y sus valores subyacentes tienen un paralelo en muchos manifiestos y conceptos de vanguardia. “Una gran destrucción con un efecto objetivo es también un canto de alabanza, completo y separado en su sonido, como un himno a la nueva creación que sigue a la destrucción”, afirmó Vasílii Kandinsky, por ejemplo<sup>125</sup>. Visualizó al artista como un jinete simbólico en el camino entre dos mundos, como el intermediario capaz de salvar esta antítesis.

El aforismo de Bakunin ha sido tan repetido y citado que prácticamente ha perdido su significado. Para entenderlo, es importante recordar que estaba dirigido a la corriente positivista de principios de la década de 1840 en política, filosofía e historia. “La reacción en Alemania”, que emplea el lenguaje filosófico hegeliano, fue criticada por los amigos políticos de Bakunin por ser demasiado abstracta, pero

---

124 Véase *Bakunin. Sobre el anarquismo*, ed. Sam Dolgoff (Montreal: Black Rose Books, 1980), 57; énfasis añadido.

125 Esto es parte de la descripción autoral de la “Composición 6” de Kandinsky, en el *Catálogo de la exposición Kandinsky, 1901–1913* (Berlín: Der Sturm, 1913), xxxviii.

contiene las semillas de los temas futuros de la cultura rusa: la predicción del nihilismo y el camino de la negación; la conciencia escatológica; la libertad ensalzada como acto religioso y “hazaña espiritual”; el anarquismo como el “único cristianismo verdadero”, que generó una corriente independiente de anarquistas cristianos rusos, Tolstoi entre ellos; el desprecio y desconfianza hacia la “arrogancia intelectual”; y el principio de la acción<sup>126</sup>. El siguiente pasaje de “La reacción en Alemania” se lee como un manifiesto simbolista y podría haber sido escrito a principios del siglo XX:

No sólo debemos actuar políticamente, sino que en nuestra política debemos actuar religiosamente, religiosamente en el sentido de la libertad, cuya única expresión verdadera es la justicia y el amor...

Y por eso llamamos a nuestros hermanos engañados: ¡Arrepentíos, arrepentíos, el Reino del Señor está cerca!

A los positivistas les decimos: “¡Abrid los ojos de vuestra mente; dejad que los muertos entierren a los muertos, y convenceos por fin de que el Espíritu, siempre joven, siempre recién nacido, no debe buscarse en ruinas caídas!” Y exhortamos a los transgresores a abrir su corazón a la verdad, a liberarse de su mísera y ciega circunspección, de su arrogancia intelectual y del

miedo servil, que seca sus almas y paraliza sus movimientos.

Confiemos, pues, en el Espíritu eterno, que destruye y aniquila sólo porque es la fuente insondable y eterna de toda vida. ¡La pasión por la destrucción es también una pasión creadora! <sup>127</sup>

Según el estudioso del anarquismo Sam Dolgoff, “La libertad es la piedra angular del pensamiento de Bakunin. La meta de la historia es la realización de la libertad, y su fuerza motriz es el instinto de rebelión”<sup>128</sup>.

La temprana teoría de la revolución de Bakunin, que fue influenciada por el principio hegeliano de la negación lógica, revela connotaciones obvias del romanticismo. Posteriormente, en 1871, Bakunin distingue entre dos elementos de la libertad: la concepción materialista de la libertad, que es positivista; y el segundo, el elemento negativo, “la rebelión del individuo contra toda autoridad

---

127 Ibid., 56, 57. Estos temas clave llevaron a Georgii Chulkov a llamar la atención de los anarquistas místicos hacia Bakunin, “quien en un momento fue, después de todo, no solo un hegeliano, sino también un místico” (Georgii Chulkov, “The Paths of Freedom”, en *A Revolution of the Spirit: Crisis of Value in Russia, 1890–1918*, editada por Martha Bohachevsky–Chomiak y Bernice Glatzer Rosenthal [Newtonville, MA: - Oriental Research Partners, 1982], pág. 184).

128 *Sobre el anarquismo en Bakunin*, ed. Dolgoff, 57.

divina, colectiva e individual”<sup>129</sup>. El destacado historiador del anarquismo ruso Paul Avrich argumenta:

Bakunin no deseaba deshacerse de las ficciones de la religión y la metafísica simplemente para reemplazarlas con lo que él consideraba las nuevas ficciones de la sociología pseudocientífica. Por lo tanto, proclamó una “rebelión de la vida contra la ciencia, o más bien contra el gobierno de la ciencia”. La misión de la ciencia no era gobernar a los hombres sino rescatarlos de la superstición, el trabajo pesado y la enfermedad. “En una palabra”, declaró Bakunin, “la ciencia es la brújula que guía la vida, pero no la vida misma”<sup>130</sup>.

Un sentimiento similar también está presente en la poética anti–teleológica de “lo subterráneo” de Dostoievski, un concepto que resultó ser inmensamente influyente en la ideología de las primeras vanguardias. Las *Notas del subsuelo* (1864) de Dostoievski, que muchos críticos contemporáneos consideran una obra protoexistencialista, tuvieron un impacto inmenso en la filosofía y la escritura del siglo XX. El héroe de Dostoievski “desde la clandestinidad” es un desafiante “escritor paradójico” que confiesa, expone y denuncia a sus lectores al mismo tiempo:

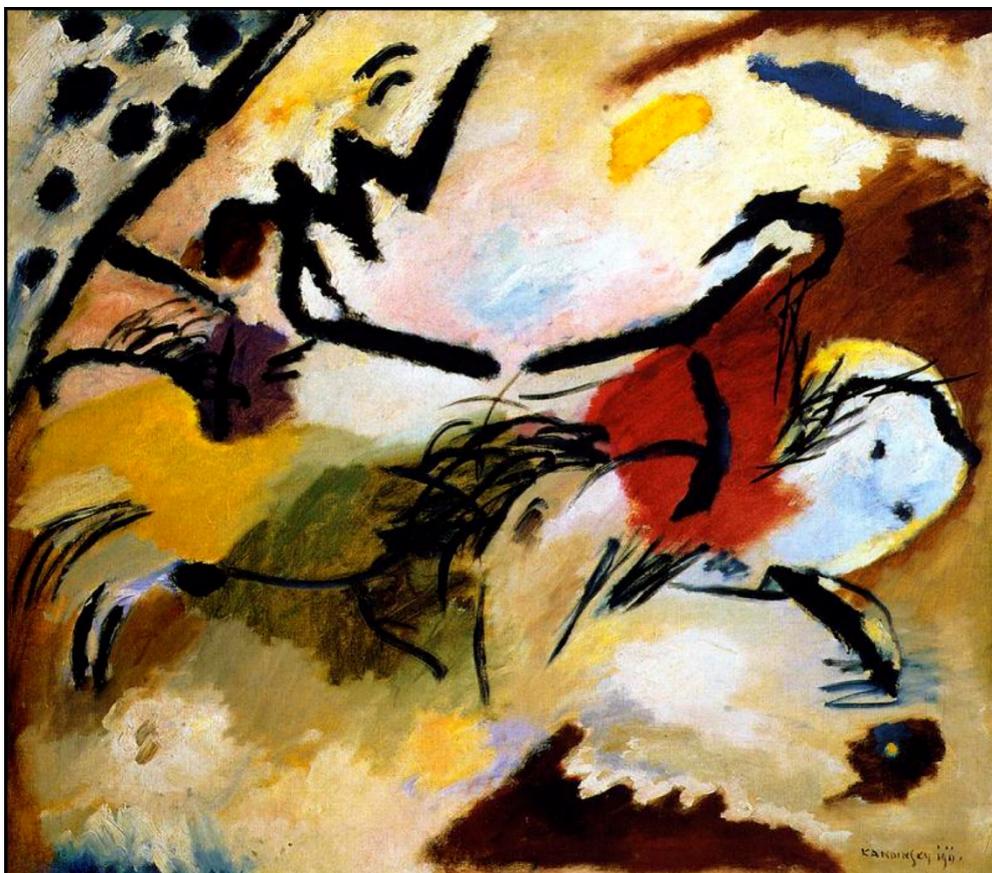
Después de todo, sólo he llevado al extremo cosas que

---

129 Ibid., 238.

130 Avrich, *Anarquistas Rusos*, 93.

no tenéis el valor de hacer ni siquiera a medias, y además habéis tomado vuestra cobardía por buen sentido, y así os consoláis engañándoos a vosotros mismos. Así que lo más probable es que demuestre estar más “vivo” que vosotros... Después de todo, ni siquiera sabemos dónde está esta vida en este momento, o qué es, cómo se llama<sup>131</sup>.



Wasilii Kandisky: *Improvisación n° 20*, 1911

Fue precisamente este aspecto de la resistencia ontológica, el rechazo del dogma racional y las ideas fijas, el

---

131 Fyodor Dostoievski, *Notas del subsuelo*, trad. Jane Kentish (Oxford: Oxford University Press, 1999), 123.

“elemento negativo de la libertad”, el que tuvo un impacto crucial tanto en el pensamiento anarcoindividualista como en la estética moderna en Rusia.

En Europa y Rusia, los anarquistas políticos promovieron el “arte social” (Proudhon) para inspirar y atraer a las masas de una manera sencilla y directa que trasciende los límites de la pura propaganda e ilumina al público. “No es correcto presentar los actos recientes de los anarquistas como actos de propaganda”, argumentó Kropotkin, generalizando el tema. “Ningún acto se ha hecho con fines propagandísticos. Todos fueron actos de rebeldía contra la odiada fuerza.... No es nuestro deber determinar cómo actuará cada hombre cuando su mente haya sido penetrada por ciertas ideas. No podemos. Debe ser la apreciación de cada individuo<sup>132</sup>.

Si bien ni Bakunin ni Kropotkin reconocieron la utilidad como criterio, las ideas utilitarias sobre el arte de Proudhon, difundidas en forma impresa solo después de 1865, influyeron enormemente en Tolstoi, quien lo visitó en 1861. Según Egbert, Proudhon se consideraba a sí mismo como un “realista antiacadémico de un tipo social”<sup>133</sup>, pero como señala Richard D. Sonn, “la ética de la verdad y la racionalidad de Proudhon no logró sentar las bases para una estética claramente anarquista”<sup>134</sup>. En resumen, Proudhon

---

132 “Algunas notas inéditas de Kropotkin”, en Miller, *Kropotkin*, 260.

133 Egbert, *Radicalismo Social*, 199.

134 Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siecle*

veía el arte y la literatura como una “expresión de la sociedad”, un instrumento “revolucionario” y “moralizador” que contribuía “al desarrollo de nuestra dignidad, al perfeccionamiento de nuestro ser” y, finalmente, a la consecución de una sociedad mejor, formada por individuos perfeccionados moral e intelectualmente<sup>135</sup>. John Ruskin y William Morris, quienes promovieron ideas anarquistas y socialistas en su estética, fueron sin duda otras dos fuentes de la teoría del arte de Tolstoi: ambos argumentaron contra la separación (especialización estrecha) en las artes, contra el consumismo y enfatizaron el significado social del arte.

Es importante aquí no establecer un paralelo entre la agenda social y la propaganda: Egbert argumenta que Proudhon “nunca sucumbió a la idea de que el arte debería ser ante todo una forma de propaganda partidista, un arma social, la visión que iba a dominar tanto del arte producido en, o bajo la influencia directa de, la Rusia estalinista”<sup>136</sup>. En el caso de la vanguardia prerrevolucionaria, su nueva percepción estética bien puede reflejar algunas ideas sociales y filosóficas anarquistas, pero no obstante rechazó un compromiso puramente ideológico.

---

*France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), 144–45.

135 Pierre–Joseph Proudhon, *Du principe de l’art et de sa destination sociale* (París, 1865), citado en Egbert, *Social Radicalism*, 199. Véase también Nematollahy, “Proudhon, from Aesthetics to Politics”.

136 Egbert, *Radicalismo Social*, 200.

La estética de Tolstoi, que en aras de la claridad prefiero llamar su propia estética, se basa en transgredir las normas estéticas tradicionales. Si seguimos la comprensión clásica de que la estética es la ciencia de la belleza, el enfoque de Tolstoi pone patas arriba sus cimientos. Sostiene que “desde 1750, cuando Baumgarten fundó la estética, la cuestión de qué es la belleza permanece completamente abierta, y cada nuevo trabajo sobre estética la resuelve de una manera nueva”<sup>137</sup>.

No hay nada nuevo en el argumento en sí<sup>138</sup>. Lo que lo hace revolucionario es el hecho de que Tolstoi no solo descarte la belleza de la justificación y definición del arte, sino que para perseguir su objetivo de divorciar el arte del concepto de belleza, rechaza la belleza como criterio de valor y literalmente la exorciza de su tratado.

Extremista y moralista, Tolstoi insiste: “El concepto de belleza no sólo no coincide con el bien, sino que es su opuesto, porque el bien coincide en su mayor parte con el

---

137 León Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Richard Pevear y Larissa Volokhonsky (Londres: Penguin Books, 1995), 13.

138 Véase, por ejemplo, *Voltaire's Dictionnaire philosophique*, sv “*Beau, Beute*” (París: Garnier-Flammarion, 1964), 64, donde un “philosophe” anónimo concluye trilladamente, al descubrir que una obra considerada hermosa en Francia resulta tediosa en Inglaterra, que “le beau est tres relatif” (lo bello es muy relativo); así “il s'epargna la peine de composer un long traite sur le beau” (se ahorró la molestia de tener que componer un largo tratado sobre lo bello).

triunfo sobre nuestras predilecciones, mientras que la belleza es la base de todas nuestras predilecciones”<sup>139</sup>.

Paradójicamente, aquí, Tolstoi, el moralista cristiano, está muy en consonancia con la tradición atea más radical de la cultura rusa, desde *Las relaciones estéticas del arte con la realidad* de Chernyshevsky (1855) y *La destrucción de la estética* de Dmitry Pisarev (1865) hasta el anarquismo de Kropotkin, lo que constituye el concepto de cultura y el nihilismo estético de los primeros Futuristas. Además, Tolstoi, que siguió imperativos morales totalmente diferentes en su búsqueda, también prefigura algunos problemas posmodernos. Hablando del posmodernismo, Arthur C. Danto, filósofo del arte y fundador de la teoría del arte institucional, distingue la belleza depuradora de la autoridad moral en el arte contemporáneo como la verdadera revolución conceptual: “La verdadera revolución conceptual, en verdad, no es la depuración del concepto del arte de cualidades estéticas, tanto como purgar el concepto de belleza de la autoridad moral que uno siente que debe haber tenido para que poseer belleza haya llegado a ser considerado como moralmente cuestionable”<sup>140</sup>.

Danto argumenta que esta “eliminación” de la belleza en la definición del arte fue el resultado de una determinación

---

139 Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Pevear y Volokhonsky, 52.

140 Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte* (Chicago: Open Court, 2003), 28.

política más que de cualquier otra cosa. También es significativo en el caso de Tolstoi. Con la oposición de los seguidores de las teorías del *art pour l'art*, Tolstoi sintió la necesidad política de divorciar las categorías de bondad y belleza: “La gente comprenderá el significado del arte solo cuando deje de considerar la belleza, es decir, el placer, como el objetivo de esta actividad. Reconocer la belleza, o cierto tipo de placer que se deriva del arte, como el fin del arte, no sólo no contribuye a definir qué es el arte, sino que, por el contrario, traslada la cuestión a un ámbito bastante ajeno al arte”<sup>141</sup>.

Por supuesto, Tolstoi y los posmodernistas tienen un objetivo diferente: al expulsar la belleza como criterio artístico, Tolstoi busca establecer la autoridad del absoluto moral sobre el arte, mientras que el posmodernismo busca purgar completamente el imperativo moral como propósito del arte.

## LA “CREATIVIDAD ESPIRITUAL” DE TOLSTOI

“Hay muchos presentimientos futuristas en Tolstoi”, observó Aleksei Kruchenykh<sup>142</sup>. Esto puede sonar como un

---

141 Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Pevear y Volokhonsky, 35.

142 Andrei Krusanov, “Cartas de AE Kruchenykh a AA Shemshurin

oxímoron, y probablemente la intención era esa, pero en varios aspectos, Tolstoi fue un precursor del tipo de pensamiento característico de las primeras vanguardias. Tanto Tolstoi como los primeros artistas y poetas de vanguardia rusos buscaron, no solo hacer nuevo el arte, sino también lograr la liberación radical del espíritu humano.

A pesar de sus diferentes posiciones estéticas, compartían un contexto histórico y social común que, según la teoría de Bajtin, constituye una parte “extratextual” inseparable del objeto estético en el mundo contemporáneo<sup>143</sup>. Los artistas y escritores buscaban una nueva ideología y una nueva ética de la práctica artística, y la enraizaron en el concepto anarquista de la creatividad.

Como ya se ha señalado, la refutación radical de Tolstoi del concepto de belleza como criterio estético principal influyó directamente en la nueva y ampliada noción de un arte que trasciende los límites tradicionales entre las artes y los oficios, y entre diferentes géneros y medios artísticos.

Uno puede hacer “arte genuino” sin ser un artista profesional, argumenta Tolstoi, descartando la separación académica entre profesionalismo y diletantismo. Esto ofrece una nueva interpretación del arte popular, infantil e

---

(1915–1917)”, *Literatura rusa* 65, no. 1–3 (2009): 133.

143 Bajtín, “Hacia una metodología para las ciencias humanas”, en id., *Speech Genres*, trad. McGee, 166.

ingenuo. Surge un marco completamente nuevo para definir el arte.

En *¿Qué es el arte?* Tolstoi se concentra en una interpretación puramente filosófica del arte, más que en una simple definición técnica: “¿Qué es el arte? ¿Por qué siquiera hacer esa pregunta?... ¿Qué es, entonces, un signo de una obra de arte? ¿Es exactamente lo mismo en la escultura, en la música y en la poesía? El arte en todas sus formas raya, por un lado, en lo prácticamente útil, y por otro, en los intentos fallidos de arte. ¿Cómo separar el arte de lo uno y de lo otro?”<sup>144</sup>. Al formular esta pregunta, Tolstoi ataca el corazón mismo de un problema al que también se enfrentaban los filósofos contemporáneos del arte <sup>145</sup>. Según Roger Fry, quien enfatizó que en su juventud “toda la especulación sobre la estética había girado con una persistencia fastidiosa en torno a la cuestión de la naturaleza de la belleza”, fue “el genio de Tolstoi el que nos sacó de este callejón sin salida”. Continúa: “se puede datar de la aparición de *¿Qué es el arte?* como el comienzo de una fructífera especulación en estética”<sup>146</sup>.

---

144 Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Pevear y Volokhonsky, 10.

145 “Se necesitó la energía de la vanguardia artística para abrir una brecha entre el arte y la belleza que antes habría sido impensable y que, como veremos, siguió siendo impensable mucho después de que se abriera, en gran parte porque la conexión entre el arte y la la belleza se suponía que tenía el poder de una necesidad a priori” (Danto, *Abuse of Beauty*, 30).

146 Roger Fry, *Vision and Design* (Londres: Chatto Windus, 1920), 292.

Siguiendo sus propias exploraciones y su perspectiva estética universalista, Tolstoi creó diferentes criterios de valoración, como la “sinceridad” y la “infecciosidad”, al oponer el sentimiento a la forma. Da prioridad a la expresión del sentimiento y la respuesta al mismo sobre el gusto o la forma. En otras palabras, el problema filosófico universal de hacer arte o convertirse en arte, que es un punto focal de las teorías más vanguardistas, es para Tolstoi también mucho más importante que el lado material, técnico, que se ocupa de normas, reglas, géneros, o ciertos estilos que regulan la creación de objetos estéticos, u obras.

Tolstoi encontró sus respuestas en su propio enfoque, bastante poco ortodoxo, de la teoría de la expresión del arte derivada de los escritos de Johann Gottfried Herder, que trata el arte como la expresión de la emoción. Él teorizó el arte como un tipo diferente de conocimiento, que no involucra el intelecto racional, sino que se logra solo a través de una emoción compartida, del sentir (Einfühlung)<sup>147</sup>. El razonamiento de Tolstoi es: “El arte es aquella actividad humana que consiste en que un hombre transmita conscientemente a otros, mediante ciertos signos externos, los sentimientos que ha experimentado, y en que otros sean

---

La influencia de Tolstoi en las teorías estéticas de Collingwood y Croce merece una investigación por separado.

147 Posteriormente, esta idea fue desarrollada en una teoría de la empatía en la estética por Friedrich Theodor Vischer (1807–87) y por el contemporáneo de Tolstoi Theodor Lipps (1851–1914).

contagiados por esos sentimientos y también los experimenten”<sup>148</sup>. Aunque Tolstoi nunca reconoció abiertamente su deuda con el romanticismo, sus puntos de vista sobre el arte parecen estar fuertemente influenciados por los filósofos del romanticismo alemán, particularmente Friedrich Schlegel<sup>149</sup>. Como haría más tarde Tolstoi, Schlegel insiste en la expresión de “genuinos”, “sentimientos naturales”, que no deben generalizarse, sino que deben “extraerse de concepciones individuales”<sup>150</sup>.

Schlegel ve la “vanidad intelectual” como una de las principales razones de la “ruptura de la fuerza espiritual” del arte, y destaca la separación entre “todas las producciones intelectuales e imitativas de nuestro tiempo” y el verdadero arte, el arte inspirado en “profundos y genuinos sentimientos” que él llama religioso<sup>151</sup>. Este argumento

---

148 Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Pevear y Volokhonsky, 40.

149 “Schlegel reconoce el arte moral y filosófico como inseparable del arte estético”, escribe Tolstoi (ibid., 22). Schlegel rechazó privilegiar la teoría mimética de los antiguos (mimesis) sobre el arte moderno al definir el carácter distintivo de su período histórico. Más tarde, llegó a considerar la verdadera fuente del arte como “sentimiento”: “Es el sentimiento el que nos revela las ideas verdaderas y las intenciones correctas, y nos da ese encanto indefinible” (Friedrich Schlegel, “Sobre la descripción de la pintura en París y los Países Bajos en los años 1802–04” en *Art in Theory, 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Charles Harrison y Paul Wood [Cambridge, MA: Blackwell, 1993], 932.–33).

150 Schlegel, “From Description of Paintings”, en *Art in Theory*, ed. Harrison and Wood, 931, 933.

151 Ibid., 931.

indudablemente influyó en la comprensión de Tolstoi del propósito del arte<sup>152</sup>.

Claramente, Schlegel no rechaza el criterio de la belleza, que es lo que hace que el argumento de Tolstoi sea tan único. Sin embargo, al definir el arte desde una perspectiva ética, más que estética, Schlegel cuestiona la prioridad de la valorización estética tradicional del arte:

¿En qué consiste, pues, esta exaltada belleza? Es de primera importancia analizar la tendencia al bien y al mal de todas las teorías del arte.... El verdadero objeto del arte debería, en lugar de descansar en cosas externas, llevar la mente hacia arriba, hacia una región más exaltada y un mundo espiritual. Mientras que los artistas de modas falsas, contentos con el brillo vacío de una imitación agradable, no se elevan a lo alto<sup>153</sup>.

Estas definiciones son claramente reconocibles en las caracterizaciones de Tolstoi del arte “malo” o “falsificado” como arte propenso al préstamo, la imitación y la

---

152 Además, Schlegel promovió apasionadamente el concepto del genio del arte enraizado en un “sistema de filosofía cristiana fundado en la religión”: “Todo esfuerzo será infructuoso, a menos que el pintor esté dotado de un sentimiento religioso sincero, una devoción genuina y fe inmortal. La fantasía de jugar con los símbolos del catolicismo, sin la inspiración de ese amor que es más fuerte que la muerte, nunca alcanzará la exaltada belleza cristiana” (ibid., 932).

153 Ibid., 932–33.

desviación. Caryl Emerson da una lectura detallada de la terminología de Tolstoi y estos conceptos, que resumo aquí brevemente<sup>154</sup>. Tolstoi habla del arte como una infección que tiene una potencia inigualable para impactar en la audiencia positiva o negativamente. Divide todo arte en producción “verdadera” (creada a partir de “nuestra propia necesidad interna”) e impotente “falsificación”. Al definirse el verdadero arte por la “particularidad del sentimiento”, la “claridad” y la “sinceridad”, Tolstoi concluye separando todo “verdadero” arte en “bueno” y “malo”, según las intenciones morales del creador<sup>155</sup>.

Otra contribución crucial del tratado de arte de Tolstoi destaca la oposición entre el arte de “gremios y academias” como actividad profesional, dirigida a la producción material de objetos o formas estéticas, y la creatividad, que engloba la esencia de cualquier arte, el proceso de devenir arte, y su lugar en la vida. Desde el momento de su introducción, esta oposición entre el arte y la creatividad desempeñó un papel importante en las teorías de vanguardia, particularmente en la teoría del suprematismo de Kazimir Malevich (discutida en capítulo aparte), y sigue

---

154 Caryl Emerson, “Tolstoi's Aesthetics”, en *The Cambridge Companion to Tolstoi*, ed. Donna Tussing Orwin (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 237–51.

155 Para una comparación muy interesante de Tolstoi y Collingwood, en particular, la distinción de este último entre “fabricación” y “creación”, véase TJ Diffey, *Tolstoi's “What Is Art?”* (Londres: Croom Helm, 1985).

siendo un tema clave en las teorías culturales contemporáneas. En ensayos escritos en 1918 para el periódico *Anarkhiia* (Anarquía), Malevich sigue a Tolstoi al priorizar la intuición creativa del diletante sobre la habilidad racionalizada del profesante y adelanta los intereses del grupo asociado sobre la “tentación de lo personal”. La conexión entre la filosofía de Tolstoi y las teorías vanguardistas del arte se puede encontrar en los diarios, manifiestos y otros documentos de figuras clave que dieron forma al pensamiento crítico del primer movimiento vanguardista ruso, desde Elena Guro, Mikhail Matiushin, Voldemars Matvejs y Aleksei Kruchenykh a Vasili Kandinsky y Kazimir Malevich.

En la historia de la vanguardia rusa, la artista y escritora Elena Guro parece ser la menos adecuada para el papel de ideóloga, enmarcando y definiendo ingeniosamente los nuevos sistemas del arte. El propio trabajo artístico y literario de Guro intentó socavar dogmas, clichés artísticos y estereotipos, ya fueran de la Academia o de la vanguardia. La esencia de sus obras tardías, que los críticos califican de “orgánicas” o “sintéticas”, se manifiesta en la “movilidad” o receptividad de su estilo individual, que bordea el eclecticismo. Su sensibilidad irracionalista y neorromántica sólo podía expresarse de forma abierta, no constructiva, como si reflejara el proceso intuitivo de creación. La mayoría de sus temas pertenecen al mundo natural, desde cristales, rocas y lagos hasta plantas y animales.

Guro produjo principalmente bocetos y notas fragmentarias; sus cuentos y poesías poseen un fuerte modo de improvisación y van en contra de cualquier estructura textual anquilosada. Sin embargo, su correspondencia hace referencia con frecuencia al contexto intelectual y filosófico de la época; comenta sobre los puntos de vista estéticos de Tolstoi y Nietzsche, y sus ideas, personalidad y sutil comprensión del arte influyeron mucho en Khlebnikov, Kruchenykh y Malevich. En 1909–10, junto con Matiushin, Guro se convirtió en miembro fundadora de la primera sociedad vanguardista de artistas y poetas, la Unión de Jóvenes, en Rusia.

Los puntos de vista estéticos y sociales de Guro se unen de la manera más reveladora en su correspondencia con su amigo y compañero de toda la vida, Mikhail Matiushin, músico, compositor, artista y editor de varias ediciones importantes de vanguardia. Discutiendo apasionadamente el ensayo de Tolstoi “¿Qué es el arte?” en una de estas cartas, Guro discute con Matiushin, quien en ese momento era un “Tolstoiano”:

Estoy leyendo a Tolstoi y algunas cosas son bastante desagradables de leer por sus opiniones sesgadas, por los arranques de arrogancia hacia el arte, que él considera “aristocrático”, por ejemplo.... ¿Y qué hay de Levitan, Edelfeld, Beethoven? ¿Y Wagner con su Lohengrin, supuestamente también desprovisto del

sentimiento religioso, del ideal? Y después de eso él [Tolstoi] está mezclando a todos los artistas del Renacimiento, por lo que Miguel Ángel y Rembrandt también resultaron carecer de profundidad real.

¿Y todo este razonamiento basado en la idea de que todas sus obras son incomprensibles para nuestros desdichados atrasados?

Pero junto a estas páginas hay otras muy hermosas, lo que hace que valga la pena leer el libro, por ejemplo: “No hay nada más antiguo ni más manido que el placer; y no hay nada más nuevo que los sentimientos que emergen de la conciencia religiosa de un tiempo particular”.

Por supuesto, aquí el placer se entiende en el sentido muy estrecho de placer físico, y entonces tiene sentido; aunque incluso el placer sensual es probablemente - diferente en diferentes épocas. Prefiero no saber si - podría existir algún [concepto de] placer sin el impacto de una ideología particular, me refiero aquí a la creatividad espiritual. Toda esta página es muy buena y profunda... Pero nuevamente, no estoy de acuerdo con su definición de belleza, creo que es demasiado estrecha de miras y produce mucha confusión.

En términos generales, él [Tolstoi] está muy confundido y no proporciona pruebas suficientes para

su concepto fundamental... Pero su otra idea es tan acertada que una no puede sino estar de acuerdo con él: el arte no debe servir como fuente de placer, debe tener un significado mucho más profundo<sup>156</sup>.

Tolstoi define la belleza como una especie de placer sensual, que es exclusivamente de naturaleza material y física. No sólo divorcia la belleza de su asociación con la bondad, sino que insiste en la oposición sin precedentes de las categorías de belleza y bien. Asimismo, la definición de arte de Tolstoi se basa en valores estéticos que juzgan el arte sobre la base de su utilidad al servicio de la moral y los ideales religiosos universales<sup>157</sup>. El enfoque teleológico del arte de Tolstoi despertó la oposición de Guro, y en un estallido de indignación, incitada por su propia ética, lo llama “un topo ciego que en su madriguera subterránea ha olvidado la luz del sol”<sup>158</sup>. Ella rechaza enfáticamente su lógica: él “no proporciona pruebas suficientes para su concepto fundamental”. En su cuento inacabado “The Poor Kpight” [El pobre Kipght] (1913), Guro proclama: “Ay de aquellos que olvidan la belleza, porque están cerca de la

---

156 Elena Guro, “Extractos de la correspondencia con Mikhail Matiushin, 1902–1907”, en *Elena Guro: Escrituras seleccionadas*, ed. Ljunggren y Gourianova, 99.

157 Las ideas religiosas ecuménicas propagadas por Tolstoi fueron consideradas heréticas por la Iglesia Ortodoxa Rusa y fue expulsado.

158 Pensándolo bien, Guro tachó estas líneas en su carta.

crueldad”<sup>159</sup>. Su percepción de la belleza es menos radical que la de Tolstoi: para Guro, la belleza es autosuficiente y tiene su propio valor espiritual más allá del significado estético o ético.

A primera vista, es bastante sorprendente encontrar que Guro, intencionalmente o no, está criticando en muchos aspectos los puntos más débiles de la teoría de Tolstoi desde posiciones nietzscheanas<sup>160</sup>. Considera a Tolstoi y Nietzsche como extremos alternativos que influyen en el pensamiento social y político.

En su libro sobre Tolstoi y Nietzsche, que apareció en 1900, poco después del último trabajo de Tolstoi, Lev Shestov contrasta los enfoques de los dos grandes pensadores, argumentando que el tratado de arte de Tolstoi “tiene un solo objetivo: oponerse a Nietzsche y su doctrina”<sup>161</sup>. La moralidad individualista “aristocrática” nietzscheana fue percibida por la intelectualidad rusa como

---

159 *Elena Guro: Prosa y poesía seleccionadas*, ed. Nilsson y Ljunggren, 134.

160 Para una discusión más detallada, ver mi “Tolstoi i Nietzsche v tvorchestve duxa Eleny Guro,” *Europa Orientalis* 13, no. 1 (1994): 63–76.

161 Lev Shestov, “Lo Bueno en las Enseñanzas de Tolstoi y Nietzsche: Filosofía y Predicación,” en id., *Dostoevsky, Tolstoi and Nietzsche*, trad. Bernard Martin (Atenas: Ohio University Press, 1969), 26. “Estaba fuera de toda duda para todos: el conde Tolstoi y Nietzsche se excluían mutuamente. Además, cada uno de estos maestros consideraba al otro como su antípoda” (ibid.).

una cura para el humanitarismo sentimental de Tolstoi y el ideal socialista igualitario<sup>162</sup>.

Sin embargo, la controvertida posición iconoclasta de Tolstoi sobre el arte no lo relega al papel de antimodernista, como insinúan algunos de sus críticos contemporáneos<sup>163</sup>. Al escribir su famoso ensayo, Tolstoi se unió a un coro de estetas y pensadores que también creían que había un conflicto entre la autonomía del arte y la moralidad social. Esta actitud animó a las personas a quemar o destruir

---

162 No hay pruebas fácticas que apoyen la sugerencia de que la perspectiva de Guro estuvo influenciada, no solo por el ethos "aristocrático" propuesto por Nietzsche y Bergson, sino por el círculo de artistas y escritores anarcoindividualistas asociados con la "aristocrática" doctrina en Francia. Esto parece posible, sin embargo, considerando algunos de los grandes temas que, según Mark Antliff, impregnan este concepto: la valorización de la creatividad artística sobre todo, la definición de la vida como una creación "sin fin", y la belleza como parte necesaria de ella, que debe existir fuera de cualquier clasificación o regla. Antliff rastrea la evolución de esta doctrina, propuesta por primera vez en 1906, en su artículo "Cubism, Futurism, Anarchism: The 'Aestheticism' of the Action d'art Group, 1906–1920", *Oxford Art Journal* 21, no. 2 (1998): 99–120.

163 Véase el primer número doble de la revista sobre arte y estética *Mir iskusstva* (World of Art) 1–2 (1899), publicada bajo los auspicios del grupo de arte del mismo nombre, organizado por Sergei Diaghilev, Alexandre Benois y Dmitri Filosofov. Todo este volumen, en particular, Diaghilev', ensayo "Slozhnye voprosy" (Preguntas complejas), convertida en una polémica discusión sobre *¿Qué es el arte?* de Tolstoi. (que había salido apenas un año antes). Aunque con algunas reservas, los fundadores de *Mir iskusstva* apoyaron la ideología del "arte por el arte", "la religión de la belleza" y el esteticismo, y se convirtieron en los pioneros del Art Nouveau y el simbolismo rusos.

ciertas obras de arte como instrumentos de placer sensual y símbolos de una sociedad inmoral e injusta <sup>164</sup>. Por ejemplo, en 1872 John Ruskin quemó, “con la debida ceremonia”, un magnífico conjunto de *Caprichos* de Goya<sup>165</sup>. Ruskin también atacó a Whistler por su “falta de tema noble y sinceridad” <sup>166</sup>. En enero de 1913, Abram Balashov, un paciente psiquiátrico, cortó con un cuchillo el conocido cuadro *Iván el Terrible matando a su hijo* de Ilya Repin, una imagen celebrada por su sangre y sensacionalismo y pintada en un estilo realista. No obstante, muchos periódicos no dudaron en acusar a los futuristas rusos de inspirar tal vandalismo y, a pesar de no tener nada que ver con este incidente, futuristas como Khlebnikov reaccionaron provocativamente glorificando el acto de Balashov.

Tolstoi concluye que es mejor destruir todo el arte que permitir que exista el “mal arte”, solo para contradecirse

---

164 “Los historiadores del arte también han establecido relaciones entre los desarrollos artísticos radicales del siglo XX y elementos de la historia intelectual de la iconoclasia y la iconomaquia. Horst Brederkamp ve una afiliación entre los artistas del siglo XV que arrojaron sus propias obras a las piras de Savonarola y el 'anti-arte', mientras que Werner Hofmann comparó la crítica de los reformadores a las reliquias con el 'arte de la ingenuidad', y especialmente los Ready-mades 'nominalistas' de Duchamp.” (Dario Gambino, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* [Londres: Reaktion Books, 1997], 260).

165 Ibid., 148–49.

166 Ibid., 257–58.

unas páginas más adelante al pronunciar que el arte existe en una categoría espiritual y no puede ser destruido<sup>167</sup>. Esta contradicción es el resultado de su declarado antitradicionalismo artístico, que corresponde –aunque con un sentido de juego irónico en el caso de las vanguardias– a una pasión similar a la provocación futurista, como la infame retórica de sus manifiestos que insta a uno a “destruir museos”, o “arrojar del barco de la modernidad” iconos y figuras culturales idolatrados, etc.

El punto que reconcilia estos enfoques opuestos del arte, como dice Guro, es un concepto de arte que “no debería servir como fuente de placer”, sino que “debería tener un significado mucho más profundo”. Se puede argumentar que los principales conceptos teóricos de vanguardia de la “necesidad interna” espiritual (Kandinsky), la “ingenuidad” (Larionov y Kruchenykh) y la “noción objetiva” de la “ley creativa” (Malevich) tienen sus raíces en los conceptos Tolstoianos de producción artística basada en “una

---

167 La tendencia a utilizar el simbolismo religioso en las discusiones sobre el arte y a establecer un paralelismo entre el arte y los valores espirituales fue generalmente típica de Kandinsky, Matiushin y, más tarde, particularmente de Malevich. Cf., p. ej., la observación de Matiushin de que “en la causa del arte, como en la causa de Cristo, quien no está conmigo está contra mí, quien no está interesado en el nuevo arte lo perjudica”, citado en el diario de Guro (*Elena Guro: Prosa y poesía seleccionadas*, ed., Nilsson y Ljunggren, 58). Lo que evidentemente se refiere a las opiniones de Matiushin sobre el arte y su peculiar código moral de autodisciplina artística, formado durante su período de absorción de las ideas de John Ruskin, que también tuvo un fuerte impacto en Tolstoi.

necesidad interior incontenible”, más que en cualquier objetivo pragmático que impulse a un “profesional” que se ve obligado a vivir de su arte.



Elena Guro, *Gatos* (ca. 1910). Tinta sobre papel

La condición de Tolstoi de la “total libertad del artista de cualquier tipo de exigencias preconcebidas” libera al artista de las exigencias del gusto y la tiranía del mercado del arte<sup>168</sup>.

---

168 Tolstoi, *¿Qué es el arte?* trans. Pevear y Volokhonsky, 153.

Estas nuevas categorías de valorización, pronunciadas por primera vez en *¿Qué es el arte?* encontraron una importante liberación práctica y teórica en el interés de las vanguardias por el tema del diletantismo, tratado como una amplia categoría de arte “no profesional” o ingenuo, más que como un pasatiempo privado de aficionados. Las primeras vanguardias percibieron el diletantismo como una manifestación de creatividad ilimitada, libre de regulaciones y requisitos profesionales, que priorizaba la intuición y la imaginación sobre la habilidad entrenada. Para los futuristas, esta “total ingenuidad” (muy de acuerdo con una de las principales ideas antiestéticas de Tolstoi) hizo posible superar “la banalidad de la maestría” al expandir los límites de género, y los dispositivos del estilo<sup>169</sup>.

El rasgo más radical y productivo del ensayo de Tolstoi fue su evaluación de los dibujos infantiles, del arte popular e ingenuo, como los ornamentos de Yakut o la actuación ritualista de Vogul, y el arte de las culturas africana y oriental como a la par con cualquier objeto del arte clásico o del arte europeo contemporáneo. Se puede argumentar que tal interés por el arte popular y primitivo ya había existido en movimientos artísticos anteriores, como el romanticismo. Sin embargo, tanto Tolstoi como las vanguardias tratan estas obras como obras de arte, despojándolas de las etiquetas culturales que las identifican

---

169 *Kruchenykh to Guro*, 25 de febrero de 1913, en *Elena Guro: Selected Writings*, ed. Ljunggren y Gourianova, 91.

como “exotismos” y “curiosidades” antropológicas de simple valor etnográfico.



Elena Guro y Mikhail Matiushin. San Petersburgo, ca. 1910. En la pared detrás de ellos está la pintura *Ollas y un perro blanco* de David Burliuk

A Larionov le gustaba incluir en su grupo exposiciones y dibujos de niños, arte popular multiétnico, como el *lubok* (grabados populares), y obras de artistas ingenuos, siendo el más conocido el autodidacta georgiano Niko

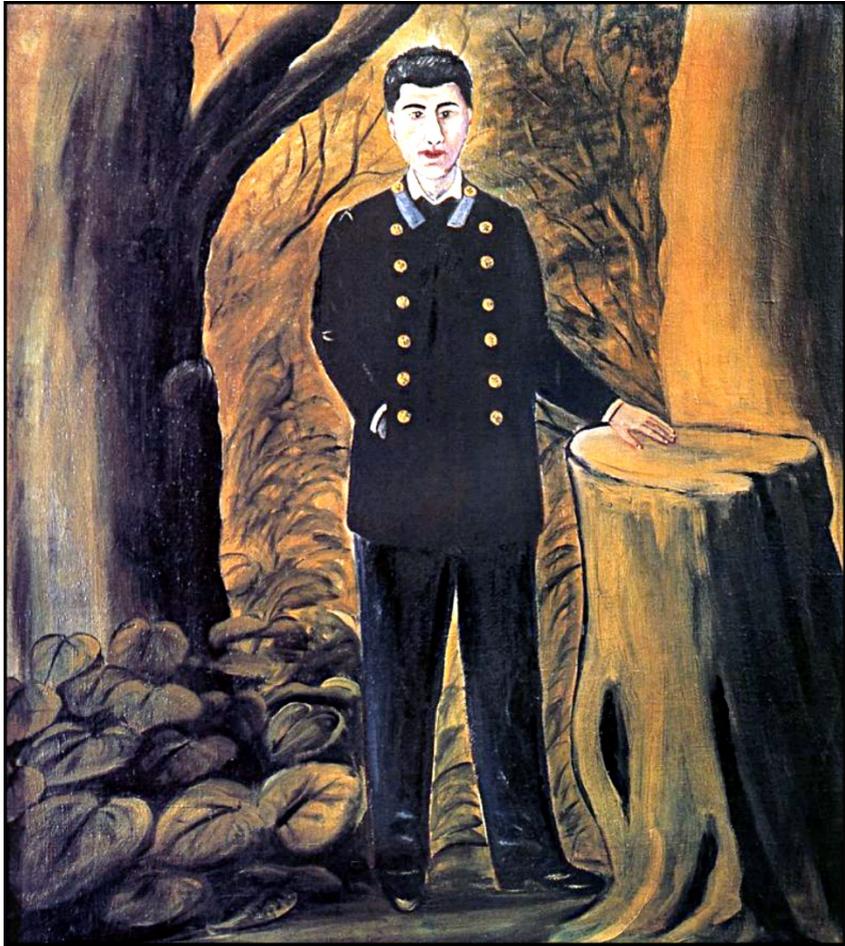
Pirosmanashvili (Pirosmani)<sup>170</sup>. Pirosmani se ganaba la vida como pintor de letreros de tiendas en Tiflis y fue “descubierto” por los jóvenes hermanos Zdanevich, Ilya y Kirill. Trajeron algunos de sus hules a Moscú, y los neoprimitivistas quedaron inmediatamente prendados de su arte. Alla Povelikhina y Evgenii Kovtun enfatizan que el arte de Pirosmani difería significativamente del de los pintores de letreros rusos: “En comparación, Pirosmani parece ser un individualista, con sus propios temas y composiciones, todos los cuales existían fuera de la tradición aceptada. En términos de su visión de la realidad y la libre elección de temas, Pirosmani es más cercano a Henri Rousseau, excepto que Pirosmani se basaba en la herencia del arte georgiano y persa”<sup>171</sup>. Larionov encargó a Ilya Zdanevich que escribiera un artículo sobre el artista georgiano y pidió algunas pinturas para una exposición del “encantador y notable Niko Pirosmani (hemos llegado a amarlas tanto), junto con algunos de sus maravillosos signos”<sup>172</sup>.

---

170 Véase, por ejemplo, *Oslinyi khvost i Mishen* (Cola de burro y diana), una miscelánea publicada por el grupo de Larionov (Moscú, 1913).

171 Alla Povelikhina y Evgenii Kovtun, *Russian Painted Shop Signs and Avant–Garde Artists*, trad. Thomas Crane (Leningrado: Aurora, 1991), 75.

172 Kirill Zdanevich, *Niko Pirosmanashvili* (Moscú: Iskusstvo, 1964), 30.



Niko Pirosmanashvili: *Retrato de Ilya Zdanevich*, 1913

En 1913, el Retrato de Ilya Zdanevich (1913) de Pirosmani fue incluido junto con otras obras suyas en la exposición y catálogo “Target”, organizada por el grupo de Larionov. La intención de los vanguardistas era erosionar las fronteras artificiales entre el arte “alto” y el “bajo”, y explotar desde dentro los modelos de percepción establecidos.

Tanto en el caso de la filosofía del arte de Tolstoi como en el de la práctica artística vanguardista, la refutación anárquica de las demandas convencionales de los estilos, gustos y “profesionalismo” modernos puede parecer una

provocación estética, pero oculta algo mucho más significativo: una nueva experiencia cognitiva, una nueva epistemología, la aniquilación consciente de los clichés estéticos del “ideal” y la “belleza”. En todos estos “acontecimientos marginales” del arte, se desplaza la categoría de valor estético aceptado como norma en una época determinada, y el arte adquiere una nueva significación fuera de su actual definición estética. La fascinación por la disonancia, deliberada y los errores accidentales y el azar se reflejan en muchos documentos de las primeras vanguardias rusas. Según el estudioso de Tolstoi Gary Saul Morson, Tolstoi persigue el mismo objetivo de abordar el proceso de creación, en lugar del cierre, en la estructura de sus grandes novelas<sup>173</sup>. En su filosofía del arte, sin embargo, Tolstoi es mucho más controvertido. Comienza por denunciar todas las reglas, lo

---

173 “Solo me esforcé para que cada parte de la obra tuviera un interés independiente’ sostenía Tolstoi. Y luego escribió y tachó las siguientes palabras notables: ‘que no consistiría en el desarrollo de los acontecimientos, sino en el desarrollo [en sí mismo]’. El desarrollo en sí mismo, eso es lo que la apertura está diseñada para transmitir. Requiere un futuro no predeterminado, lo que significa un escape de todas las formas en las que ya se puede dar un fin de la estructura. Uno puede expresarlo de esta manera: la guerra de Tolstoi contra el presagio, la estructura y el cierre fue en última instancia un intento de presentar un artefacto escrito como un artefacto que aún se está escribiendo y, por lo tanto, más cerca de la experiencia vivida” (Gary Saul Morson, *Narrative and Freedom: The Shadows of Time* [New Haven, CT: Yale University Press, 1994], 171). Esta noción de “futuridad” y la percepción de una obra como la suma de partes independientes “como tales”, cada una con su propio interés, puede haber sido lo que llevó a Kruchenykh a pronunciar una vez a Tolstoi como “el primer futurista”.

que resulta en una búsqueda desesperada de nuevos criterios de valoración universal, que se esfuerza por establecer como nuevas reglas absolutas. Los futuristas llegaron a diferentes conclusiones: primero, ellos vieron su tarea como despojar a la noción de arte de todos los velos de la sacralización, y luego buscaron defender su estatus autónomo y su valor epistemológico. “El arte no es un entretenimiento ni un templo justo en medio del mercado, sino una nueva comprensión del fenómeno mundial [novyi smysl mirovykh iavlenii] (nuevo significado de los fenómenos del mundo)”<sup>174</sup>, escribió Matiushin, como si respondiera críticamente a la afirmación de Tolstoi: “Hasta que los vendedores sean expulsados del templo, el templo del arte no será templo. El arte del futuro los expulsará”<sup>175</sup>.

El desafío de Tolstoi a la estética impulsó el “todo” de los futuristas y neoprimitivistas, una nueva metodología de prácticas artísticas influidas por el descubrimiento de las vanguardias de los dibujos infantiles y el arte popular. La fascinación por la percepción del mundo de los niños es evidente en la escritura teórica de Kandinsky; la psique creativa de los niños inspiró la mayor parte de la obra de Elena Guro e indujo a Kruchenykh a recopilar y publicar *Sobst–vennye rasskazy i risunki detei* (Historias y dibujos propios de los niños; 1914). Los libros del artista futurista

---

174 [¿Mikhail Matiushin?], reseña de Sadok sudei 2 (San Petersburgo: Nash vek, 1913), en Soiuz molodezhi (San Petersburgo) 3 (1913): 83.

175 Tolstoi, ¿Qué es el arte? trans. Pevear y Volokhonsky, 154.

extraen ideas de las mismas fuentes poco ortodoxas. Por lo tanto, las litografías de Filonov de un poema de Khlebnikov, “Noche en Galicia”, están inspiradas en las visiones poéticas, que recuerdan la mitología eslava pagana y los arquetipos visuales incrustados en el arte popular.

La nueva “antiestética” se basaba en una nueva epistemología y una nueva filosofía de la belleza que subyacen en todas las innovaciones formales de las primeras vanguardias rusas. Esto se ejemplifica en el prefacio editorial conjunto del último número de *Union of Youth*, donde los artistas cubofuturistas y los poetas hylaeanos<sup>176</sup> indican sus objetivos, que incluyen “definir una filosofía de la belleza”, “expandir la apreciación de la belleza más allá de los límites” de la conciencia, como principio de la relatividad”, y aceptando la “epistemología como criterio” de la nueva estética<sup>177</sup>.

En las primeras vanguardias, hacer arte no se percibía

---

176 De los diversos grupos que se llamaban a sí mismos futuristas en Rusia, el más iconoclasta era el conocido como *Hylaea*, con el que más íntimamente se aliaron los formalistas, tanto en el plano personal como en el de una sensibilidad artística compartida. Entre los miembros de *Hylaea* se encontraban los hermanos Burljuk, Khlebnikov, Krucénych y Majakovskii. En la incesante sucesión de apariciones públicas, manifiestos y publicaciones conjuntas, todo ello orientado a *épater les bourgeois*, los hylaeanos declararon muerto el arte del pasado y se presentaron a sí mismos como los únicos verdaderos representantes del futuro artístico. (Peter Steiner: El formalismo ruso). [N. d. t.]

177 Soiuz molodezhi 3 (1913): 5.

como un proceso de reconstitución racional y lógica de la realidad presente ni como una forma instrumental de lograr ideales sociales utópicos, como la “hermandad del hombre” de los libros de Tolstoi. Así, para Elena Guro, el arte existe para exaltar y “humanizar” el mundo que nos rodea y el arte mismo como parte de este mundo: “El poeta es un dador, no un tomador de vida”<sup>178</sup>. Su perspectiva diferencia su crítica de la definición de belleza de Tolstoi del enfoque adoptado por los simbolistas. Guro cuestiona no solo la idea de Tolstoi, sino también la posición opuesta de los partidarios de “l'art pour l'art”.

A pesar de su reacción irónica al axioma de Tolstoi de que solo hay dos tipos de arte que valen la pena: el arte religioso, que transmite “sentimientos positivos” y un “buen arte universal de todos los días”, que Guro no se toma muy en serio, ella no rechaza una tercera verdad, que responde al concepto de estar “contagiado” por el arte, cuando la “sinceridad” de la emoción artística se convierte en su principal cualidad.

No obstante, el criterio de sinceridad de Tolstoi se convirtió en un tema inquietante para algunos futuristas y provocó diferentes respuestas. Voldemars Matvejs, por ejemplo, advierte contra las exigencias “ridículas” de “ser sincero e individual en cualquier sentido especial de la

---

178 Elena Guro, *Nebesnye verbliuzhata* (San Petersburgo: Zhuravl', 1914), 14.

palabra”<sup>179</sup>. Incluso llega a decir que “no hay arte sin plagio, y hasta el arte más libre se basa en el plagio”<sup>180</sup>.

No obstante, al igual que Kandinsky e Ilya Zdanevich, Guro se dejó llevar por la idea Tolstoiana de infección a través del arte.

Pero para un artista de vanguardia como Guro, eso no era una categoría instrumental para lograr un objetivo utilitario elevado, sino la esencia del arte, el objetivo en sí mismo<sup>181</sup>. “Muchos llaman anarquía al estado actual de la pintura”, argumenta Kandinsky en “La cuestión de la forma”. “La misma palabra también se usa ocasionalmente para describir el estado actual de la música. Se cree, incorrectamente, que significa agitación y desorden no planificados. Pero la anarquía es regularidad y orden creado no por una fuerza externa y en última instancia impotente, sino por el sentimiento del bien”<sup>182</sup>.

---

179 Vladimir Markov, “Los principios del arte nuevo”, en *Arte ruso de la vanguardia*, ed. y trans. Tazón, 23–40.

180 *Ibíd.*, 35.

181 Zara Mints señala esta oposición crucial entre el “pathos espiritual y la forma de ver el mundo de Guro, y el pathos y el estilo de Tolstoi” (Mints, “Futurizm i neoromantizm”, en *Poetika russkogo simvolizma* [San Petersburgo: Iskusstvo, 2004], 317–26).

182 Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *Blaue Reiter Almanach*, ed. identificación. y Marc, 157.

## CONTEXTO HISTÓRICO: “ANARQUISTAS MÍSTICOS” Y OTROS

La sensibilidad anarcoindividualista, que surgió en Rusia durante la primera revolución rusa de 1905–1907, bajo la influencia de los escritos de Max Stirner, Benjamin Tucker y no menos importante, de Nietzsche<sup>183</sup>, proporcionaron una poderosa motivación para la próxima generación de modernistas y vanguardistas. La última y más fuerte ola de renacimiento anarquista en Rusia comenzó en 1917 y coincidió cronológicamente con la etapa crítica del movimiento de vanguardia ruso.

---

183 Muchos intelectuales rusos leen alemán con fluidez. Sin embargo, la primera traducción al ruso de *Así habló Zaratustra* apareció en *Novyi zhurnal inostrannoi literatura* 5–12 (1898), y se publicó en forma de libro justo al año siguiente. *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (en la traducción de NN Polilov) también se publicó en San Petersburgo en 1899. El primer volumen de sus obras completas apareció en 1900. Uno de los fundadores de *Mir iskusstva* (El mundo del arte) fue Sergei Diaghilev, un seguidor apasionado de Nietzsche, quien publicó extensamente sobre él. De Nietzsche, heredaron el deseo de un vuelco total de todos los valores aceptados por la sociedad burguesa: políticos, morales y culturales..., exigieron la liberación total de la personalidad humana de las cadenas de la sociedad organizada. En su opinión, incluso las comunas voluntarias de Peter Kropotkin podrían limitar la libertad del individuo. Varios anarquistas–individualistas encontraron la máxima expresión de su alienación social en la violencia y el crimen, otros se unieron a los círculos literarios y artísticos de vanguardia, pero la mayoría siguieron siendo anarquistas “filosóficos” que dirigían animadas discusiones de salón y elaboraban sus ideas y teorías individualistas en pesados diarios y libros. (Avrich, *Los anarquistas rusos*, 56)



Pavel Filonov: Diseño del libro *Izbornik* para Velimir Khlebnikov, 1914

Hubo tres olas en la historia del anarquismo político ruso: la década de 1870, 1905–1907 y 1917, estando las dos últimas interconectadas<sup>184</sup>. Después de la primera ola de anarquismo, en la década de 1870, que estuvo conectada con los populistas, el anarquismo como corriente política prácticamente dejó de existir en el país hasta el resurgimiento de las organizaciones anarquistas en 1905–7. No hay conexión entre estos dos períodos histórica e ideológicamente distintos del anarquismo: la mayor parte de la literatura anarquista estaba prohibida en Rusia y solo muy pocas personas tenían acceso a ella. Los conocimientos fragmentarios que existían sobre el tema procedían de fuentes secundarias, por lo general escritos en lenguas

184 Véase Woodcock, *Anarchism*, 335–51.

extranjeras, y difundidos entre un estrecho círculo de intelectuales<sup>185</sup>. Esta situación a principios de siglo ayudó a promover diferentes formas de anarcoindividualismo, en lugar del anarcosindicalismo o el anarcocomunismo. El anarquismo individualista no estaba muy extendido en Rusia a escala nacional, sino que se limitaba a pequeños círculos de escritores y artistas entre la “intelligentsia” de San Petersburgo, Moscú y Kiev. Algunos de los anarcosindicalistas, el grupo de orientación más occidental en el movimiento anarquista ruso, estaban muy interesados en los problemas estéticos, lo que los acercaba a la postura cultural de los anarcoindividualistas.

Hacia 1907 había varias ramas del anarquismo político en Rusia y entre los emigrados. El más influyente fue el grupo de Ginebra *Khleb i volia*, que publicó un periódico del mismo nombre muy similar en espíritu a la revista anarquista francesa *La Revolte*. *Khleb i volia* estuvo inicialmente cerca de los sindicalistas, pero sus miembros se convirtieron más tarde en seguidores de Kropotkin y su “anarcocomunismo en toda Rusia”. Los grupos anarcoterroristas *Chernoie znamia*, *Beznachalie* y algunos otros constituían la corriente más radical, extrema, violenta y destructiva. Estos estaban

---

185 En 1882, el gobierno emitió nuevas y estrictas normas de prensa, seguidas de una lista de libros prohibidos para las bibliotecas. Poco después, el ministro de Educación, Delianov, emitió un infame reglamento que prohibía la matriculación de los niños de las clases inferiores en las escuelas secundarias. Esto se denominó burlescamente como el "reglamento del hijo de las sirvientas".

orientados hacia el lumpenproletariado y estaban organizados en pequeños grupos, a menudo sin conexión entre sí.

En su presentación de las tendencias anarquistas rusas en el Congreso Internacional Anarquista de Amsterdam en 1907, el anarcocomunista Fedorov–Zabrezhnev destacó entre los grupos anarcoindividualistas no sólo a los “anarquistas cristianos” (en su mayoría seguidores de Tolstoi, que estaban interesados en las sectas religiosas rusas y publicaron la revista *Svobodnoe slovo*), sino también el grupo simbolista literario de místicos y artistas. Vale la pena mencionar aquí que Fedorov–Zabrezhnev, siendo una figura puramente política, se quejó de que la intelectualidad y los escritores rusos no tenían conocimiento o comprensión del anarquismo como una filosofía integral. Mientras que las ideas anarcocomunistas se difundieron principalmente entre los trabajadores de las fábricas y la juventud revolucionaria, la intelectualidad liberal, “que trató de mantenerse alejada de la revolución, naturalmente prefirió las ideas de Stirner y su teoría contradictoria, que permitía cualquier conclusión arbitraria...; anarcoindividualistas, anarquistas místicos, decadentes y... pervertidos sexuales surgen de las ideas de Stirner”<sup>186</sup>.

Tal molestia se explica fácilmente: los

---

186 Véase *Anarquistia. Dokumenty i materialy, 1883–1916*, ed. VV Kriven'kii (Moscú: Rosspen, 1998), 430.

anarcoindividualistas no participaban directamente en la “lucha revolucionaria”<sup>187</sup>. Los anarcoindividualistas denunciaron las ideas socialistas, que en su interpretación convierten al individuo en un “instrumento ciego de la sociedad” (o, siguiendo la famosa metáfora de Dostoievski, en una “tecla de piano”). En cambio, defendieron el desarrollo de la libertad individual, “el potencial completo, absoluto y plenamente reconocido de la creatividad individual, la autonomía plena e ilimitada del individuo”<sup>188</sup>.

Escribiendo sobre la transformación general “de la política a la cultura” en la Europa de fin de siglo, David Weir señala: “Esto no significa que el arte moderno nos dirija hacia la sociedad anarquista de la misma manera que el realismo socialista impulsa la revolución proletaria; más bien, la política del anarquismo toma forma estética con el modernismo. Las ideas particulares del anarquismo fueron adaptadas por poetas y novelistas de tal manera que el resultado de esas ideas fue más estético que político”<sup>189</sup>.

No del todo. La realidad social y política no puede afectar ni las leyes internas del desarrollo estético ni las categorías

---

187 Ver Igor Smirnov, “Mirskaia eres'. (Psikhologicheskie zamechaniia o filosofii anarkhizma)”, en Wiener Slawistischer Almanach 41 (1996): 75–91.

188 N. Otverzhenyi, “Glavnye techeniia v anarkhicheskoi literatura XX veka”, en *Mikhailu Bakuninu 1876–1926*, ed. Aleksei Borovoi (Moscú: *Golos truda*, 1926), 331.

189 Weir, *Anarquía y Cultura*, 161.

formales del lenguaje poético, pero moldea los puntos de vista ideológicos del poeta o artista. La perspectiva de Weir no debe generalizarse, aunque contiene algunos elementos de verdad con respecto a tendencias y grupos particulares, como los anarquistas místicos rusos, por ejemplo.

La doctrina del anarquismo místico se originó en 1906 entre los simbolistas de San Petersburgo.

Georgii Chulkov, considerado líder de este grupo, editó tres números de *Fakely* (1906–8) y la colección *Belye nochi* (1907). En su artículo programático sobre el anarquismo místico “Los caminos de la libertad”, Chulkov resume su idea como “la doctrina de los caminos de la liberación última, que incluyen la afirmación última de la personalidad como principio absoluto”<sup>190</sup>.

La naturaleza contradictoria e incoherente de la teoría de Chulkov, que intenta estructurar de manera muy racionalista, a pesar de su negación de la razón y el “positivismo”, queda clara en su ensayo, y especialmente en su apelación a los “anarquistas lógicos”<sup>191</sup>.

---

190 Georgii Chulkov, “Sobre el anarquismo místico”, trad. Marian Schwartz, en *Revolution of the Spirit*, ed. Bohachevsky–Chomiak y Rosenthal, 183.

191 “El anarquista lógico debe negar no sólo cualquier Estado, sino también el mundo mismo, en cuanto caótico, pluralista y mortal” (ibíd., 185).

Los matices utópicos de Kropotkin, Tolstoi y Soloviev aparecen a lo largo del concepto anarquista místico básico de “comunidad”.

Chulkov afirma que los anarquistas místicos no comparten las ideas del anarquismo utópico, basado en el positivismo, pero utiliza el mismo lenguaje teleológico que los utópicos, refiriéndose al “absoluto” en conceptos como “principio absoluto”, “ideal absoluto”, “afirmación última”, “Sabiduría Eterna”, “Armonía Eterna”, “Belleza del Mundo”, “Hombre–Mesías”, etc.<sup>192</sup> Aunque su retórica es más escatológica que positivista, esto no le impide expresar sus puntos de vista “cuasi–políticos” violentos y completamente utópicos: “La revolución social que Europa debe experimentar en un futuro próximo, es simplemente un pequeño prelude del hermoso fuego mundial en el que se quemará el viejo mundo. El viejo orden burgués será necesariamente destruido para despejar el campo de la batalla final: allí, en la sociedad socialista libre, se levantará el espíritu amotinado del gran Hombre–Mesías para conducir a la humanidad de los arreglos mecánicos a la encarnación milagrosa de la Sabiduría Eterna”<sup>193</sup>.

Esta perspectiva evolucionó bajo la fuerte influencia del filósofo religioso Viacheslav Ivanov, una de las

---

192 Chulkov, “Sobre la afirmación de la personalidad”, en *Revolution of the Spirit*, ed. Bohachevsky–Chomiak y Rosenthal, 187–93.

193 *Ibid.*, 191.

personalidades más reverenciadas entre los simbolistas. Debido a la popularidad de sus escritos, el concepto de anarquía en el arte se convirtió en una parte muy importante del discurso modernista después de 1906 y condujo al inicio del fenómeno anarquista místico de corta duración<sup>194</sup>. Mientras tanto, las propias opiniones de Ivanov sobre la anarquía (un tema recurrente en sus escritos) evolucionaron tan drásticamente que en 1914, cuando las ideas de Stirner, Nietzsche y Walt Whitman se hicieron cada vez más notorias en los textos de vanguardia, él era el primero en llamar a los futuristas rusos, y no a sus compañeros simbolistas, “los únicos y verdaderos anarquistas rusos”<sup>195</sup>. De hecho, en contraste con la idea

---

194 “De hecho, la vaguedad misma del anarquismo místico, aunque un defecto desde el punto de vista filosófico, fue probablemente una ventaja, ya que permitió al público construir sus fantasías personales de una utopía de gratificación sensual.... Lunacharskii admitió en 1906 el gran interés por el anarquismo y en 1908 contribuyó con un ensayo a la antología *Teatro* de Chulkov en el que abogaba por el socialismo como libertador de la persona individual. A. Smirnov, también reconociendo en 1906 la popularidad del anarquismo, atribuyó esta popularidad a las 'insoportables condiciones de vida' que hacen del 'anarquismo emocional' (que parecería incluir el anarquismo místico) un hecho natural e incluso inevitable” (Bernice Glatzer Rosenthal, "La transmutación del ethos simbolista: el anarquismo místico y la revolución de 1905", *Slavic Review* 36, n.º 4 [1977]: 626).

195 Roman Jakobson recuerda en una carta a Kruchenykh: “Viacheslav Ivanov dio una conferencia, supuestamente sobre [el pintor y compositor lituano MK] Ciurlionis, pero en realidad sobre los futuristas.... He aquí el contenido aproximado de parte de él: los más simpáticos de los jóvenes, vagabundos irracionales, hijos pródigos que, tras abandonar la casa paterna, quedan solos en la cima de una alta montaña, rechazando la armonía. No deberíamos burlarnos de ellos, sino erigir un monumento a su hazaña

utópica del anarquismo místico<sup>196</sup>, los futuristas rusos alrededor de 1910 se apoyaron en el nihilismo ilimitado. En ese momento, Ivanov desempeñó cierto papel en la transformación de la estética anarquista en la estética de la anarquía en Rusia. Fue el primero en sugerir la posibilidad de aplicar la idea del anarquismo y la anarquía fuera de la esfera política y social en términos tanto “espirituales” como estéticos: “Si no quiere pervertirse, la anarquía debe definirse como un hecho en sí mismo” el plano espiritual. El destino de la anarquía es sufrir persecución, pero ella misma debe estar libre de persecución y violencia”<sup>197</sup>.

---

locamente audaz; sin embargo, elevemos un himno a la divina armonía, etc., etc. Nadie es profeta en su tierra, pero no encontrará patria ni refugio en ninguna parte; son los únicos verdaderos anarquistas rusos” (Roman Jakobson, *My Futurist Years*, ed. Bengt Jangfeldt, trad. Stephen Rudy [Nueva York: Marsilio, 1992], 104).

196 S. Gorodetskii, I. Davydov, Viacheslav Ivanov, A. Meier, S. Rafalovich, P. Soloviev, Lev Shestov y K. Erberg se consideraban anarquistas místicos; algunas de sus ideas fueron compartidas por M. Gofman, D. Merezhkovskii, Z. Gippius y D. Filosofov. Ver Rosenthal, *Nuevo Mito, Nuevo Mundo*, 33–68.

197 Viacheslav Ivanov, “Krizis individualizma”, en *Sobranie sochinenii*, 4 vols., ed. Dmitri Ivanov y O. Deshart (Bruselas: Foyer Oriental Chretien, 1971–79), 1: 839.

### III. MOVIMIENTOS

#### Los Futurismos y el Principio de Libertad

Dada la desconcertante variedad de grupos futuristas y subgrupos entrelazados de corta duración en la década prerrevolucionaria, es importante centrarse en algunas de las formaciones más significativas para obtener una comprensión completa de la ideología artística característica del “período anárquico” de la vanguardia rusa. La Unión de la Juventud (1910–14) fue una de esas formaciones. La Unión desempeñó un papel importante en el mundo del arte ruso porque fue el primer intento exitoso de organizar una estructura social y artística que uniría a los artistas y poetas de vanguardia en una escala grande, “sin estar limitada por el provincianismo o el dogma”<sup>198</sup>. Su vida

---

198 Jeremy Howard, *The Union of Youth: An Artists' Society of the Russian Avant-Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1992), 1. En su evaluación de Union of Youth, Howard enfatiza: “Su diversidad insinúa una cierto síntesis, que se hizo evidente en sus intentos de unir las

fue corta, pero durante sus cuatro intensos años de existencia, este colectivo logró realizar siete espectáculos, editar tres números de su revista, organizar bastantes conferencias y debates públicos, y subvencionar e imprimir varios libros, incluida una traducción al ruso de *Du cubisme* (1912) de Albert Gleizes y Jean Metzinger. La Unión de la Juventud jugó un papel decisivo en la puesta en escena de las primeras representaciones futuristas, y estaba en marcha otro proyecto ambicioso, la creación de un museo de arte moderno<sup>199</sup>.

Los contemporáneos aplicaron el término “futurismo” a la obra de los poetas hylaeanos, los artistas del grupo de Larionov en Moscú y la Unión de la Juventud en San Petersburgo, así como a algunos otros grupos, pero la influencia real del futurismo italiano en Rusia es una cuestión bastante complicada, especialmente si se tienen en cuenta las posiciones estéticas y el trabajo de muchas asociaciones futuristas.

---

artes visuales, musicales y literarias. Agradecieron el contacto con todos los artistas preocupados por la renovación en las artes y con frecuencia tomaron medidas para ampliar sus esferas de actividad, tanto creativa como geográficamente. Así, la Unión de la Juventud mantuvo conversaciones con artistas alemanes y nórdicos y llevó sus exposiciones a Riga y Moscú y planeó llevarlas más lejos (a Bakú, Berlín y Helsinki)”.

199 Este museo de arte moderno nunca se creó, porque en diciembre de 1913, el patrocinador principal había retirado su apoyo, y como resultado se disolvió la Unión de la Juventud; véase *ibíd.*, 223–24.

## LO ESPECÍFICO DEL FUTURISMO RUSO

Cuando Filippo Tommaso Marinetti visitó San Petersburgo y Moscú en febrero de 1914, el líder del futurismo italiano no pudo dejar de notar tanto la originalidad de la pintura rusa como el hecho de que la similitud entre algunas aspiraciones internas del cubofuturismo ruso y el futurismo italiano era mayor en la teoría que en la poética. Las ideas y manifiestos de Umberto Boccioni, Gino Severini, Giacomo Balia, Carlo Carra y Luigi Russolo (conocido en Rusia principalmente por la edición francesa de 1911 de *Le Futurisme*) cayeron en suelo fértil. El interés por parte de la Unión de la Juventud es evidente a partir de la publicación, en la revista del mismo nombre (número 2, 1912), de una traducción al ruso del manifiesto futurista italiano “Gli espositori al pubblico”.

Los rusos no solo podían identificarse con muchas de las proposiciones teóricas de los italianos, publicadas en su “Manifiesto dei pittori Futuristi”, sino que también parecían utilizarlas como base para el principal manifiesto de la Unión de la Juventud (1913), escrito por Olga Rozanova y adoptado por los otros miembros en una reunión

especial<sup>200</sup>. Es esta ideología compartida la que nos permite hablar de su texto como el único manifiesto de los pintores rusos directamente conectado con los documentos del futurismo italiano. El “dinamismo universal” pregonado por los italianos corresponde a las afirmaciones de Rozanova sobre el “impulso impetuoso del tiempo” y la “renovación continua”. El llamado futurista italiano a “liberar el ojo de las balanzas del atavismo y la cultura” se refleja en su llamado a “ver el mundo abierto de par en par”. Rozanova expresaba la principal idea colectiva de la Unión de la Juventud postulando la libertad creativa como la principal condición para cualquier actividad artística, que permitiese la interpretación espontánea de la sensibilidad espiritual y los “estados de ánimo” en el arte.

En Moscú, Marinetti conoció el arte del grupo de Mikhail Larionov; en el mundo del arte de San Petersburgo, su guía fue Nikolai Kulbin. Podemos juzgar su reacción por el entusiasmo y la energía con que inmediatamente concibió dos exposiciones paralelas, una de arte italiano en Moscú, la otra de pintura rusa en Italia. Quería exhibir arte ruso en la galería de los futuristas en Roma y reclutó a Kulbin para la tarea de ensamblar pinturas de sus camaradas en la Unión de la Juventud (que a principios de 1914 ya se había

---

200 El manifiesto de una página de la Unión de la Juventud se imprimió en San Petersburgo el 23 de marzo de 1913. Citado aquí y más abajo de Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rougle, 185–87.

desintegrado), así como el arte de sus colegas de Moscú<sup>201</sup>. Desafortunadamente, esta muestra nunca se materializó, debido a las condiciones políticas de antes de la guerra y la desorganización de los artistas rusos, muchos de los cuales trabajaban en trabajos diurnos para sobrevivir y no podían permitirse enviar su arte a Italia por su propia cuenta. Sin embargo, en 1914 se inauguró una pequeña “sección rusa” temporal en la Galería Sprovieri de Roma como parte de la “Prima Exposizione Libera Futurista Internazionale”. Esta exhibición también contó con escultores y pintores ingleses, belgas y norteamericanos. Además de Kulbin, los rusos participantes incluyeron a Aleksandra Exter, Olga Rozanova y Alexander Archipenko.

La estancia de Marinetti en Moscú y San Petersburgo estuvo acompañada de conferencias y una fiesta en honor del “maestro” en el famoso cabaret de artistas de San Petersburgo, Stray Dog, y apareció una ráfaga de críticas periodísticas, que iban desde despectivas hasta

---

201 Esto es evidente en su carta de febrero de 1914 a Aristarkh Lentulov, uno de los miembros fundadores de la sociedad de artistas Jack of Diamonds: “Una galería permanente en Roma... según Marinetti es la ciudadela del futurismo. Marinetti quiere que la sección rusa “sea grande y de enorme importancia para Italia”. Marinetti visitó Rusia por invitación mía. Antes de reunirse conmigo, le advertí de las diferencias básicas entre los puntos de vista de las escuelas rusa e italiana y de las posibilidades de complicaciones desagradables... está dispuesto a acomodar todos nuestros deseos y propone ‘presentaciones paralelas’ en las que se preservará la completa libertad e independencia de los artistas rusos” (Nikolai Kulbin a Lentulov, citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rougle, 26–27).

escandalosas y entusiastas. El objetivo principal del “primer futurista”, sin embargo, no era conocer al público ruso, que en su abrumadora mayoría no tenía idea de lo que era el futurismo (pero sin embargo saludó al carismático italiano con entusiasmo fanático), sino conocer Futuristas rusos, o “futurianos”, como se llamaban a sí mismos para subrayar la diferencia. El encuentro provocó irritación en ambos lados y acusaciones mutuas de nostalgia por el pasado (*passeisme*).

En una carta fechada en febrero de 1914, Roman Jakob hijo, de diecisiete años, convocó a Kruchenykh, diciéndole: “Marinetti, anhela una reunión con los Futurianos y un debate, aunque sea a través de un traductor. Destruyelo a él y a su chatarra y basura en pedazos, ¡eres tan bueno en eso! Y es lo más importante”<sup>202</sup>.

Marinetti acusó a los rusos de una falta de aspiraciones futuristas y, en cambio, de devoción por la restauración de la tradición: los caracterizó agudamente como anhelantes del pasado arcaico; como personas que pensaban que vivían en el tiempo pasado perfecto (*plusquamperfectum*, para usar la propia palabra de Marinetti)<sup>203</sup>. Marinetti tenía razón: el antiguo nombre “Hylaea”, para dar un ejemplo,

---

202 Jakobson, *Mis años futuristas*, 104–5.

203 Cesare G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia, 1909–1929* (Bari: De Donato, 1973), 34–35. Ver también id., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo in Italia e in Russia* (Venecia: Marsilio, 2009).

resuena con nostalgia para la creación de mitos. Si los italianos estaban ansiosos por “destruir museos” para liberarse de su gran pasado clásico y redefinir la idea e identidad de una estética nacional, los rusos, por otro lado, tenían que excavar su propia historia para deshacerse del dogma estético más reciente y la identidad propia “occidentalizada” que se les había impuesto.

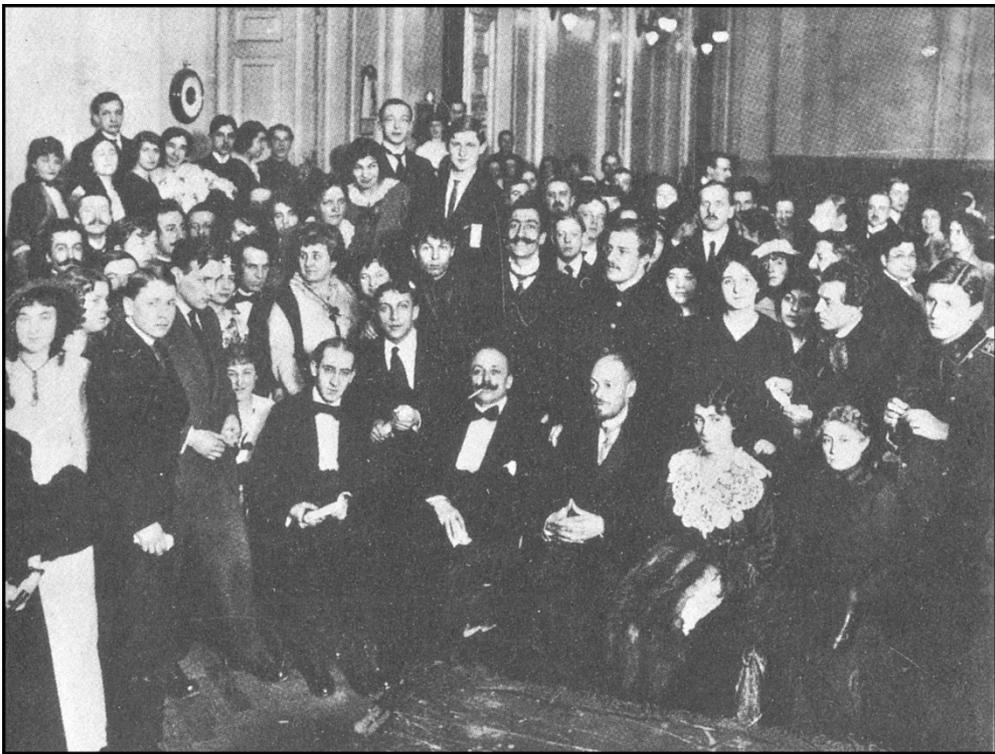
Los futuristas rusos le devolvieron el favor acusando a Marinetti de “traicionar” sus propios ideales y rechazando con desdén sus “cuentos de hadas sobre los imitadores rusos”<sup>204</sup>. Defendiendo furiosamente la autenticidad del movimiento de vanguardia ruso, Larionov anunció: “Estamos organizando una recepción de gala para él. Todos aquellos para quienes el futurismo es tan precioso, como el principio del avance perpetuo, aparecerán en la conferencia y le arrojaremos huevos podridos a este renegado.... Hagámosle saber que incluso si Italia no lo hace, Rusia al menos se venga de los traidores”<sup>205</sup>. En la obsesión de los

---

204 Vladimir Mayakovsky, “Babushkam akademii” (A las abuelas académicas), en id., *Polnoe sobranie sochinenii*, 13 vols., ed. VA Katanian (Moscú: Khudozhestvennaia literatura, 1955–61), 1: 367. En las notas de su conferencia pública titulada “Dostizheniia futurizma” (Los logros del futurismo), escribió: “Marinetti. La novela espesa. Imitación de sonido. La autonomía del futurismo ruso. Gente de puño y de lucha, nuestro desprecio hacia ellos” (ibíd., 367).

205 “K priezdu Marinetti”, *Vechernie izvestiia* (Moscú), 24 de enero de 1914, núm. 381:2, trans. en Anthony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 73.

italianos por la tecnología y el mundo de las máquinas, percibían una devoción ingenua, no al verdadero futuro, sino a las ilusiones tecnológicas del presente, a la “chatarra barata” de lo que consideraban un “romanticismo utópico” filisteo, “que solo se puede vislumbrar a través de su “armadura futurista”.



Filippo Tommaso Marinetti después de su primera conferencia en San Petersburgo, 1 de febrero de 1914. Marinetti está sentado en el centro, con un cigarrillo; a su derecha: Nikolai Kulbin; sentados a su izquierda: el compositor Artur Lurie y el poeta Benedikt Livshits; de pie detrás de Kulbin en la segunda fila: Nikolai Burliuk y Olga Rozanova, entre otros miembros de la Unión de la Juventud.

La tendencia antitecnológica de los futuristas rusos a menudo se complementa con su sorprendente antiurbanismo y está representada por un nuevo mitologema: la rebelión de las cosas. A diferencia de los

futuristas italianos, la actitud de los futuristas rusos hacia la ciudad y la máquina es cautelosa, pero la poetizan como si estuviera dotada de un atractivo ininteligible y peligroso. La mejor ilustración de esto es la litografía de Malevich de un avión chocando contra un tren, que el artista firmó e inscribió en la parte inferior: “la muerte simultánea de un hombre en un avión y en una vía férrea”<sup>206</sup>.

Es difícil detectar objetos significativos de innovación tecnológica o nuevas máquinas, como automóviles o linternas eléctricas, en las composiciones futuristas rusas. En cambio, hay objetos familiares tradicionales, a menudo rurales, como bicicletas, amoladoras de cuchillos, máquinas de coser, samovares, hoces y sierras, que normalmente se asocian con la vida doméstica o la vida atrasada de las sociedades agrícolas.<sup>207</sup> El típico guiño al hecho de que a principios de siglo Rusia era un país agrario más que industrial parece superficial. Primero, en ese momento, Italia tampoco estaba entre las potencias industriales más “futuristas” y avanzadas. En segundo lugar, el mundo del arte de vanguardia ruso existía prácticamente en exclusiva en Moscú y San Petersburgo, donde las innovaciones del

---

206 La litografía de Malevich se incluyó en A. Kruchenykh, *Vzorval'*, 2ª ed. (San Petersburgo: Svet, [1913]).

207 Véase *El ciclista* de Goncharova; la serie campesina de Malevich y su *The Knife Grinder: Principle of Glittering* (1912–13, Galería de Arte de la Universidad de Yale), *Samovar* (1913, museo Rostov Kremlin); y *Costurera* de Nadezhda Udaltsova (1912–13, Galería Estatal Tretyakov).

siglo XX como la electricidad, los automóviles, etc., no eran inusuales.

Creo que la razón de un rechazo tan marcado de los “temas” tecnológicos es mucho más profunda y refleja la diferencia ideológica entre los futurismos ruso e italiano. Mientras que los italianos optaron por ser los utópicos en sus ambiciones puramente futuristas, los rusos nunca rechazaron el pasado y, de hecho, “internalizaron” y deconstruyeron el mito arcaico, presentando un claro argumento en su poética a favor del primitivismo contra todas las atracciones de la modernidad civilizada. Los temas “tradicionales” de las autodenominadas composiciones “cubo–futuristas” de Malevich son, en primer lugar, los temas neoprimitivistas, centrados en las obras y jornadas ritualizadas de la vida campesina.

Sin duda, las vanguardias rusas entendieron que tenían mucho en común con los italianos, y el descaro de los primeros manifiestos de Marinetti, que enseguida se hicieron famosos en Rusia, inspiraron su propio modo de expresión en “Una bofetada del gusto público” de David Burliuk, Kruchenykh, Mayakovsky y Khlebnikov; el “Manifiesto de Rayistas y Futuristas” del grupo de Larionov; la “Declaración de la Palabra como tal” de Kruchenykh; y una gran cantidad de ensayos que proclaman la contemporaneidad como “la única fuente de arte nuevo”. Todos ellos tenían en común un concepto nihilista de

confirmación por negación, y el llamado a “purgar lo viejo” y declarar la guerra al “sentido común” y al “buen gusto” en el arte y la poesía, el odio al lenguaje “osificado” y la proclamación de un nuevo ritmo libre, las “características fónicas” de la palabra; la sintaxis “perturbada” y la destrucción de la puntuación.

Las diferencias incluían el pluralismo estético de los rusos, un fuerte sentimiento antitecnológico, la exploración activa de la tradición, la tolerancia ideológica, contrariamente al muy sectarizado movimiento futurista en Italia, y una persistente negativa a construir cualquier programa político junto con el estético. Esta última propiedad es muy importante y refleja la fuerte heterogeneidad, que es una afirmación primaria del anarquismo, del movimiento ruso en muchos niveles estructurales.

Sin embargo, las diferencias nacionales y conceptuales subrayaron el nuevo carácter no mimético y no psicológico del arte y la poesía, que se esfuerzan por la abstracción, y probaron que los “momentos futuristas” del siglo XX compartían rasgos genéricos y eran capaces de “extender” las fronteras nacionales<sup>208</sup>.

---

208 Sobre la naturaleza internacional del movimiento futurista, ver Perloff, *Futurist Moment*.



*Muerte simultánea de un hombre en un aeroplano y un ferrocarril, 1913*

Como Mayakovsky, junto con dos poetas ego-futuristas, Konstantin Bolshakov y Vadim Shershenevich, declararon en una carta comentando la llegada de Marinetti a Rusia al editor del periódico *Virgin Soil*: “Negando cualquier préstamo de los futuristas italianos, permítanos notar un paralelismo literario: el futurismo es una corriente social nacida de la gran ciudad, que por sí misma destruye todas las distinciones nacionales. La poesía del futuro es cosmopolita”<sup>209</sup>. Naturalmente, el encuentro confirmó que tanto los italianos como los rusos tenían sus caminos independientes, y que estos últimos no encajaban en modo alguno en el modesto nicho de epígonos del futurismo italiano que Marinetti (antes de su viaje a Rusia) les había

---

209 Konstantin Bolshakov, Vladimir Mayakovsky y Vadim Shershenevich, “Pis'mo v redaktsiiu gazety Not'”, en Mayakovsky, *Polnoe sobranie*, 1: 369.

reservado. Resumiendo estas muchas diferencias en un ejemplo, Kazimir Malevich una vez señaló sutilmente que “el alfa del futurismo fue, es y será Marinetti. El alfa del *zaum* es y será Kruchenykh”<sup>210</sup>.

## LA UNIÓN DE LA JUVENTUD

Alrededor de 1909–10, a Elena Guro y Mikhail Matiushin se les ocurrió la idea de crear una nueva asociación para artistas jóvenes de mentalidad independiente que aún no habían sido reconocidos y carecían de los medios financieros adecuados para sustentarse. Kulbin y su grupo habían realizado intentos anteriores de crear algo por el estilo, incluidos August Ballier, Eduard Spandikov, Iosif Shkolnik, Evgenii Sagaidachnyi y otros, todos los cuales participaron en la exposición “Impresionistas” de 1909 en San Petersburgo y más tarde se unieron a la Unión de la Juventud<sup>211</sup>.

---

210 Kazimir Malevich, “V[elimir] Khlebnikov,” en Mir Velimira Khlebnikova, ed. VV Ivanov, ZS Paperny, AE Parnis (Moscú: Iazyki russkoi kul'tury, 2000), 183. Hay una traducción al inglés de una versión diferente de este texto: Malevich, “About 'Zangezi’”, en id., *Essays sobre el arte*, vol. 4, *Malevich: The Artist, Infinity, Suprematism: Unpublited Writings, 1913–1933*, ed. Troels Andersen (Copenhague : Borgen, 1978), 93–98.

211 Sobre la historia completa de esta asociación, véase Howard, *Union of Youth*.



Natalia Goncharova: *Ciclista*, 1913

Como recuerda Matiushin, ya a fines de 1909, “se desarrolló una división entre [partes del] grupo de Kulbin y los miembros más activos. Decidimos formar otro círculo para montar [nuestras] exposiciones, así que convocamos una reunión general y así organizamos la sociedad de artistas Unión de la Juventud”<sup>212</sup>.

Guro y Matiushin querían crear un nuevo tipo de asociación de trabajo capaz de financiar y organizar exhibiciones y actividades editoriales para sus miembros, manteniendo un espacio de trabajo colectivo asequible por una tarifa nominal. Pero el elemento más importante de su

---

212 Mikhail Matiushin, “The Russian Cubo–Futurists”, en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., 175.

visión fue una ideología compartida que motivó toda la agenda. En la escritura de Guro se realizó uno de los conceptos más importantes del nuevo arte y filosofía: la búsqueda esencial de unir el arte y la vida. “La vida es un asunto muy serio y puede ser fructífera además del éxito en el arte para nosotros también... es posible crear no a través de tu libro o exposición, sino a través de la vida misma”<sup>213</sup>. Ambos veían su Unión de Jóvenes como una asociación de participantes afines unidos por su sentido de contemporaneidad, lealtad al arte y a la experimentación artística y social, al pluralismo estético y a la receptividad al “espíritu juvenil de la mentalidad futurista”<sup>214</sup>. (Repetida incesantemente en los numerosos ensayos publicados sobre o en torno a la Unión de la Juventud en ese momento, esta fórmula pronto se convertiría en la marca registrada del primer movimiento de vanguardia. Casi una década después, en 1917, las estructuras de vanguardia más radicales todavía optaron por llamarse a sí mismos la “federación joven” o “grupo joven”, con el término “jóvenes” en este caso, conceptualmente intercambiable con “izquierda”).

---

213 Elena Guro: *Prosa y poesía seleccionadas*, ed. Nilsson y Ljunggren, 53.

214 La misma retórica y cultivo de la “juventud” se encuentran en las declaraciones de Marinetti. Véase Berghaus, *Futurism and Politics*, 57.



Nikolai Kulbin; *Retrato de Aleksei Kruchenykh*

En el borrador de declaración, escrito en el otoño de 1912, Khlebnikov habla por la “generación más joven” de la “Rusia de mañana”, explicando que este mitologema tan influyente de la “juventud” produjo un cierto “culto” en la poética de las vanguardias. “Acusamos a las generaciones mayores de dar a los más jóvenes la copa de la vida ya envenenada”, declaró. “Esta es una revuelta de la

juventud”<sup>215</sup>. Además, esta asociación estaba destinada a ser una comuna idealista de individuos, administrada sobre principios colectivos, en lugar de otra estructura burocrática, administrada por una gerencia elegida y pagada.

Tal postura social, su integridad y la naturaleza sintética de su búsqueda estética probablemente se inspiraron en la experiencia de la comuna de poetas y artistas llamada Abbaye de Creteil, organizada por cubistas franceses en 1906–1908<sup>216</sup>. Alrededor de 1906, el pintor Albert Gleizes, junto con los poetas Jules Romains, Georges Duhamel, Alexandre Mercereau y algunos otros, alquilaron unos edificios cerca del pueblo de Creteil, no lejos de París, y organizaron una comuna artística semianarquista, semisocialista, más tarde conocida como la Abadía. El objetivo utópico de esta comunidad de jóvenes, pequeña pero influyente en los círculos modernistas, era regenerar la sociedad a través del arte. Bajo la fuerte influencia de

---

215 V. Khlebnikov, *Neizdannnye proizvedeniia*, ed. Nikolai Khardzhiev (Moscow : Khudozhestvennaia literatura, 1940), 335.

216 Véase Albert Gleizes, “La abadía de Creteil, un experimento comunista llevado a cabo por los unanimistas y descrito por uno de ellos”, *Modern School Magazine* 5 (octubre de 1918): 3 00–315. En este relato en una revista neoyorquina anarquista, Gleizes dice que la Abbaye se inspiró en la Revolución Rusa de 1905. “La Abbaye iba a ser un modelo para la sociedad del futuro, donde el arte se integraría en la vida comunitaria, donde las asociaciones productivas serían formadas por espíritus libres” (Berghaus, *Futurism and Politics*, 36).

William Morris (y también de algunas ideas Tolstoianas), intentaron equilibrar su espíritu comunitario y el ego artístico individual promoviendo una interrelación “orgánica” entre las artes <sup>217</sup>. Reunieron a artistas y escritores organizando exposiciones conjuntas e imprimiendo libros de artista. “Habíamos decidido apoyar la idea del trabajo mediante un oficio en armonía con nuestras artes”, recordó Gleizes más tarde. “El terreno común se descubrió en una imprenta, llamada El arte de la imprenta. A los escritores y poetas les interesaba eso, lógicamente, los propios pintores no eran ajenos a ello”<sup>218</sup>. Este pasaje revela un sorprendente paralelismo con la ideología de la Unión de la Juventud, que en 1913 se fusionó con la poética Hylae. La miembro fundadora, Elena Guro, diseñó la mayoría de sus propios libros. El mismo año publicaron un número especial de su revista, en el que se entrelazan la estética de la palabra y la imagen. Había también otras similitudes, expresadas en el espíritu colectivo de la asociación, y en el interés de sus miembros por ampliar su arte “para la vida”. Así, muchos de los artistas de la Unión no rehuyeron la pura

---

217 William Morris, quien era socialista y estaba conectado con Proudhon, Marx y Ruskin, criticó tanto la fragmentación de las artes como el consumismo (en “The Lesser Arts of Life”, un discurso publicado por primera vez en 1878, y la conferencia “Art bajo la plutocracia”, presentado por primera vez en Oxford en 1883). “La visión socialista que inspiró a los miembros de esta comunidad de artistas se derivó principalmente de Proudhon y Tolstoi”, señala Gunter Berghaus (Berghaus, *Futurism and Politics*, 36).

218 Gleizes, “Abadía de Creteil”, 303.

“artesanía” y se involucraron en la producción de rótulos para tiendas, por ejemplo<sup>219</sup>.

La Abadía duró un par de años, hasta 1908, cuando fracasó financieramente, aunque la mayoría de los ex miembros continuaron con sus reuniones y discusiones sobre arte. Sus reuniones dieron forma a la teoría del “unanimismo” en el arte<sup>220</sup>. Apollinaire, Marcel Duchamp, Archipenko, Brancusi, Juan Gris y Marinetti eran visitantes frecuentes, aunque en realidad no eran miembros del grupo. Henri Le Fauconnier, Fernand Leger y Jean Metzinger, quienes enseñaron a Nadezhda Udaltsova, Liubov Popova y muchos otros artistas rusos en París, también visitaron la Abadía.

En su libro *Du cubisme* (1912), que fue traducido casi inmediatamente al ruso por Ekaterina Nizen, hermana de Guro, con la ayuda de Olga Rozanova, Gleizes y Metzinger interpretaron la pintura como un “organismo”, y Gleizes “declaró el estilo cubista como una encarnación orgánica y

---

219 Véase Kovtun y Povelikhina, *Russian Painted Shop Signs*, trad. Grua.

220 Allan Antliff explica que “unanimismo” “fue el término de [Jules] Romain para una teoría de la conciencia colectiva que codificó por primera vez en 1905, siendo unánime 'el espíritu colectivo o el alma, que anima y unifica a cualquier grupo humano'.... En *La vie unanime* (1908) pintó un cuadro vívido del colectivismo en un entorno urbano moderno en el que el poeta estaba animado por el mismo entusiasmo cambiante que los bulliciosos habitantes de la ciudad entre los que se movía” (Antliff, *Anarchist Modernism*, 169). Para obtener más información sobre Abbaye, consulte Mark Antliff y Patricia Leighton, *Cubism and Culture* (Londres: Thames & Hudson, 2006).

por lo tanto 'natural' del *élan vital*". Según Mark Antliff, Bergson (o más bien los bergsonianos, con su interpretación de gran alcance de las doctrinas organicistas y vitalistas) influyeron no solo en la teoría cubista, sino también en los procesos mediante los cuales se estetizaron los conceptos políticos en el modernismo del siglo XX. Sin embargo, después de leer "Cubisme et tradition" de Metzinger en 1911, Bergson fue bastante crítico con el autor, diciendo que si bien la teoría ahora comúnmente "precede a la creación... antes era al contrario "y que prefería el genio a la teoría en el arte, porque "de la intuición se puede pasar al análisis, pero no del análisis a la intuición"<sup>221</sup>. La crítica de Bergson a la "razón cubista" es sorprendentemente similar a algunas de las críticas al cubismo de los vanguardistas rusos. La intuición fue muy apreciada en la poética de las primeras vanguardias rusas, aunque su valor a menudo procedía de fuentes distintas de Bergson. Goncharova, por ejemplo, no menciona mucho los escritos de Bergson, pero repite un argumento similar a favor del "genio artístico" en sus polémicas sobre el cubismo. A pesar de las afirmaciones

---

221 "Cuando se le pidió... que evaluara la relación del cubismo con su filosofía, Bergson volvió a esta dicotomía para condenar el movimiento por analizar la práctica artística en lugar de realizarla intuitivamente. Bergson consideró imposible el intento de los cubistas de pasar del análisis a la creatividad artística... El cubismo fue visto como otro ejemplo más de la invasión de modos intelectuales de pensamiento en un campo propicio solo para la intuición" (Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avante-Garde* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 53.

de Gleizes y Metzinger, quienes consideraban el cubismo como la forma de arte más orgánica, el cubismo combinó un ideal utópico irracional con el principio racional.

La teoría original de Bergson se construyó sobre la oposición de lo racional y lo intuitivo; forma orgánica (que se renueva y cambia continuamente) y forma mecánica (que está predeterminada, congelada). Interpretó la creatividad como una manifestación del proceso creativo cósmico de *élan vital*, en el que la creatividad individual no solo produce, sino que también es un producto. No era el artista, sino el *élan vital*, según Bergson, la fuente de toda creatividad. “Esta correlación entre creatividad y novedad y la identificación del vanguardismo estético con el cambio revolucionario es un paradigma que impregna la crítica de arte relacionada con el cubismo”, argumenta Mark Antliff<sup>222</sup>.

La influencia de Bergson en las primeras vanguardias rusas no fue muy extendida, aunque su teoría de la creatividad tuvo una influencia duradera en la filosofía rusa después de la traducción al ruso en 1909 de su libro *L'Evolution creatrice* (1907; La evolución creativa). Matiushin, que estaba muy interesado en los postulados teóricos del cubismo, citaba a

---

222 Mark Antliff, "Cubismo, Futurismo, Anarquismo", 104.

26. Sobre la influencia bergsoniana en Rusia, véase Hillary Fink, *Bergson and Russian Modernism, 1900–1930* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1999).

menudo el esotérico *Tertium Organum* de PD Ouspensky (1912), en el que encontró un paralelo improbable con muchas doctrinas cubistas. Significativamente, no hizo ninguna referencia a Bergson en sus comentarios sobre *Du Cubisme*, publicados en uno de los números de la revista *La unión de jóvenes*. Esto podría deberse a que el concepto de crítica organicista se había introducido en Rusia mucho antes de Bergson, en un artículo de 1858 del crítico literario Apollon Grigoriev titulado “Sobre el estado actual de la crítica de arte”. Grigoriev, amigo de Dostoievski y gran defensor de la filosofía de Stirner, también estaba afiliado al movimiento político y literario Pochvennichestvo (hombres de la tierra), y aplicó su teoría tanto a la esfera social como a la estética. Su crítica organicista, influyente en Rusia por derecho propio, difiere de la teoría bergsoniana, pero, no obstante, algunos estudiosos rusos de Stirner y Bergson ven una conexión tipológica con Grigoriev<sup>223</sup>. Grigoriev sugirió que el arte debe ser considerado como una comprensión sintética, integral y espontánea de la vida determinada por la intuición, en oposición a la cognición analítica y racional basada en el conocimiento científico.

Poeta y crítico literario ruso que se consideraba seguidor del filósofo alemán Friedrich Schelling, Grigoriev aplicó las

---

223 AP Grossman y N. Otverzhenyi sugieren que la teoría de Grigoriev precedió en algunos aspectos al intuitivismo bergsoniano (Grossman, “Osnovatel' novoi kritiki,” *Russkaia mysp*, no. 19 [1914]; *Otverzhenyi, Shtirner i Dostoevskii* [Moscú: Golos truda, 1925], 73).

metáforas del “crecimiento” orgánico al proceso de creación, así como al proceso de pensamiento. Su contribución más importante a la teoría crítica fue la fundación de una nueva epistemología, basada en el conocimiento intuitivo, favoreciendo un proceso de creación independiente del creador individual, que en cambio “crecía” a partir del “arte” mismo. Ilustra esta fuente de arte dentro del arte comparando el surgimiento de la canción popular con el de las plantas que brotan del suelo<sup>224</sup>. La vanguardia rusa de principios del siglo XX revivió los ideales antiutilitarios del organicismo del siglo XIX.

Las características definitorias del arte vanguardista ruso primitivo incluían una búsqueda espiritual e intelectual continua y una experimentación formal consistente, que puede ser la razón por la que desafía todos los intentos de esquematización o encerrar al artista o poeta individual dentro de las limitaciones de cualquier tendencia o grupo. La mayor parte de sus carreras reflejan la evolución de este movimiento, que fue motivado por una sed inexorable de ser una perpetua reinvencción a través de la exploración creativa, más que por logros establecidos. Esto es especialmente cierto en el caso de Pavel Filonov. Ciertos

---

224 Hay muchas fuentes primarias y secundarias sobre Grigoriev en ruso, pero la única fuente disponible en inglés es *Apollon Grigoryev, My Literary and Moral Wanderings and Other Autobiographical Material*, trad. Ralph E. Matlaw (Nueva York: Dutton, 1962). Véase también Andrzej Walicki, *A History of Russian Thought: From the Enlightenment to Marxism* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1979), 215–20.

elementos de la estética de la anarquía están presentes en su extremo eclecticismo ideológico, que incluye una mezcla de misticismo, organicismo, racionalismo y utopismo, transformados en su propia meta estética de transformar el mundo a través de una “re-evolución” –una palabra compuesta que combina “revolución” y “evolución” (orgánica)–, creada por la energía del artista. “Porque sabemos que lo que es de mayor valor en la pintura o el dibujo es el poderoso trabajo del hombre sobre el objeto en el que se revela tanto a sí mismo como a su alma inmortal. Estamos de acuerdo con todos los logros del arte, pero detestamos a sus explotadores y parásitos.... No dividimos el mundo en dos regiones, Este y Oeste, sino que estamos en el centro de la vida global del arte, en el centro de un pequeño pero vanguardista puñado de trabajadores persistentes, los conquistadores de la pintura y el dibujo”, Escríbe Filonov en su manifiesto “Pinturas hechas” (1914), cofirmado por DN Kakabadze, AM Kirillova y EA Lasso–Spirova, los miembros de su propio pequeño grupo Intimate Studio, organizado justo después de la disolución de la Unión<sup>225</sup>.

La energía artística se conserva en pinturas y dibujos “hechos” que exigen un “trabajo largo y persistente” del artista, según Filonov. Aunque la estética y el estilo de sus

---

225 Pavel Filonov, “Pinturas hechas”, en Pavel Filonov: *A Hero and his Fate*, ed. y trans. Nicoletta Misler y John Bowlit (Austin: Instituto de Cultura Rusa Moderna, 1983), 135.

obras son muy diferentes del puntillismo de los neoimpresionistas como Georges Seurat o Paul Signac, el concepto filosófico detrás de las obras de Filonov se corresponde parcialmente con los ideales anarquistas de Signac. Filonov compara sus composiciones con un organismo en crecimiento, que consta de numerosos fragmentos o unidades. Cada uno de esos detalles, según Filonov, debería ser autónomo; el objetivo es crear “pinturas y dibujos que sean iguales a las iglesias de piedra del sureste y oeste de Rusia en su tensión de voluntad sobrehumana”. “Ellos decidirán tu destino en el Día del Juicio del arte, y ese día está cerca”<sup>226</sup>. Esta intensidad de voluntad artística impregna su obra más enigmática, *The Flight into Egypt* (1918), un palimpsesto visualizado, que une lenguas y épocas, y reúne a la guerrera nativa americana y a la campesina rusa Madonna en un paisaje primordial icónico. (La fecha dada de esta pintura me parece muy cuestionable, debe haber sido realizada mucho antes, alrededor de 1914–15, ya que Filonov seleccionó un boceto de esta composición para la portada de su poema visionario *Propeven' o pro-rosli mirovoi*, publicado en 1915.)



Filonov: *Huida a Egipto*

La idea original de “madness” de Filonov, que requiere del artista un proceso persistente de trabajo duro para “conquistar las reevaluaciones y los misterios del arte”, es similar al concepto alquímico del *opus contra naturam*. Esta sorprendente orientación hacia la filosofía natural y el organicismo, presente también en algunas obras de Guro, Kulbin y Matiushin, se justifica por tendencias idealistas – entre ellas algunas anarquistas– en los fundamentos filosóficos del movimiento de vanguardia. La “crítica organicista” de Grigoriev y la teoría bergsoniana tuvieron cierta influencia en la conceptualización del arte orgánico, concebido por Guro y desarrollado por Matiushin en una escuela artística en la década de 1920. Para los futuristas rusos, la concepción del hombre, la naturaleza y la sociedad

como un “organismo vivo” creciente e intercambiable era mucho más atractiva que el modelo de “máquina”. En este sentido, el autorretrato de Matiushin como cristal es una imagen icónica del arte orgánico<sup>227</sup>.

A principios de 1910, antes de que se inaugurara la primera exposición de la Unión de la Juventud en febrero, Guro y Matiushin se retiraron repentinamente de la asociación sin motivo aparente. Se dieron cuenta de que, sin una financiación seria, su modelo comunal ideal difícilmente podría lograrse, y la Unión se estaba convirtiendo rápidamente en una organización inflada con un presidente y una junta ejecutiva, controlada por Levkii Zheverzheev de veintinueve años de edad, quien era el principal, y en la mayoría de las ocasiones el único patrocinador del grupo. Como Matiushin explicó, el movimiento:

Se encontró en un estudio en Karpovskaia St[reet] y todo parecía estar bajo control, pero cuando empezamos a examinar el material disponible, resultó ser muy débil, no podíamos empezar con cosas así. Varios de los unionistas compartieron nuestros planes solo en un sentido formal, no fundamentalmente.... Guro y yo entregamos nuestra[s] renuncia[s] por escrito,

---

227 Sobre el arte orgánico, véase *Organica: The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century*, ed. Alla Povelikhina (Colonia: Galerie Gmurzynska, 1999).

confiando toda la organización a una persona que realmente quería ayudar a los que se quedaron atrás, es decir, el patrón de arte Levkii Zheverzheev, (quien había sido invitado a la Unión por Shkolnik y Savelii Shleifer)<sup>228</sup>.

Cuando el enfurecido Zheverzheev retiró su apoyo financiero a fines de 1913, luego de un escándalo que Kruchenykh provocó durante el estreno de *Victory over the Sun* (Kruchenykh acusó públicamente al patrocinador de fraude por no pagar los honorarios acordados a los autores e intérpretes), la Unión de la Juventud simplemente dejó de existir como organización.

Sin embargo, antes de que la Unión de la Juventud se disolviera, se fusionó con Hylae a principios de 1913, el año más intenso de su existencia. La colaboración entre los dos grupos, así como con el equipo de Larionov, a quienes a menudo se les invitaba a participar a pesar de algunos desacuerdos conceptuales, provocó una oleada de actividad pública por parte de sus miembros. Ese año, organizaron debates conjuntos, conferencias y discusiones. Publicaron un tercer número ampliado de la revista *Union de jóvenes* y un montón de libros futuristas (ediciones futuristas limitadas de crítica y poesía diseñadas por los vanguardistas), así como la exitosa puesta en escena de las dos primeras obras futuristas en Petersburgo.



Mikhail Matiushin *Autorretrato "Cristal"*, 1917

A principios de 1913, Matiushin, que se reincorporó a la asociación en enero, fue elegido miembro de la junta directiva de la Unión de la Juventud, junto con Rozanova, Matvejs y Zheverzheev. Guro había estado gravemente enferma de leucemia y murió el mismo año. Después de su

muerte, Rozanova compitió con Matvejs en la definición de un marco teórico del nuevo arte. Su ensayo “Los fundamentos del arte nuevo y por qué no se comprende” (1913) sirvió de base para el manifiesto de la Unión de la Juventud, a pesar de las duras críticas de Matvejs.

Al reconocer el lugar esencial del arte en la vida, Rozanova enfatiza el papel de la contemporaneidad, que requería un nuevo enfoque filosófico del arte.

Rozanova basa su filosofía estética en dos grandes principios: primero, la libertad creativa del artista y su autonomía frente a la regulación exterior, ya sea de los salones de arte o de las estructuras académicas o de vanguardia; y, segundo, la primacía de los componentes intuitivos y espirituales sobre los objetivos materiales o pragmáticos al hacer e interpretar el arte. Al mismo tiempo, Rozanova no consideraba su propio estilo claramente idealista y neorromántico, posición, que compartió con Guro, como un mandato para denunciar la “realidad” en el arte. En cambio, sugería un nuevo criterio valorizador: la “belleza de lo real”, que trata no solo como una categoría estética, sino también ética.

La obra de Rozanova no se puede acomodar fácilmente dentro de las únicas categorías del Cubo–Futurismo o el Suprematismo, o cualquier otra escuela, ya que sus pinturas, dibujos y diseños muestran una fuerza y originalidad que los empuja mucho más allá de los límites

conceptuales convencionales. Mientras trabajaba en las más diversas direcciones y estilos, Rozanova siempre conservó su individualidad artística, y la exploración del color se convirtió en el rasgo distintivo de todo su proceso artístico. La obra de Rozanova parece existir dentro de un tiempo comprimido, como una entidad única y compacta; y esto es más manifiesto en su confianza consciente en las correlaciones de color como elemento fundamental en la composición. Desde el comienzo de su carrera, Rozanova tendió sobre todo a la composición abstracta basada en la dinámica y el ritmo discordante. Pasó rápido de los bodegones y retratos neoprimitivistas hacia un nuevo desplazamiento rítmico futurista que identifica con la disonancia de la ciudad industrial. Su *Fire in the City* (1914) indica que el principal propósito artístico de Rozanova era transmitir movimiento, si no externo y visible, interno y espiritual.

El manifiesto de la Unión reflejaba las ideas fundacionales del primer movimiento de vanguardia, que circulaba entre los hylaeanos, los neoprimitivistas y muchos otros. Fue el primero, junto con el colectivo “Manifiesto de los Rayistas y Futuristas”, de la serie de declaraciones, publicada en 1913, que marcó un período diferente en la evolución de la vanguardia, que se tornaba hacia la abstracción.



Rozanova: *Fuego en la ciudad*, 1914

Definieron el arte por su proceso creativo como tal, en reacción a la agenda política y social general impuesta al arte ruso en el siglo XIX. Sin embargo, no les interesaba aislarse de la sociedad ni reclamar una “torre de marfil”. Por el contrario, al proclamar el principio de “arte para la vida y vida para el arte”, los primeros vanguardistas rusos intentaron erosionar la separación social regulada entre el artista y el público. Ya no se asigna al arte el papel de “sillón”, según la popular metáfora de Matisse, en el que el público puede soñar con la belleza y relajarse del cansancio mental y físico; más bien, el arte se convierte en acción,

responsabilidad, lucha constante y hazaña espiritual. Marginadas y autónomas en el mundo del arte, las vanguardias resistieron la inercia social y cultural. Artistas y poetas buscaban un nuevo lenguaje con el que comprender la noción misma de arte, y las obras teóricas de las primeras vanguardias eran parte necesaria e integral de su producción artística.

## LOS ARTISTAS Y SUS TEXTOS

El espacio del arte y la poesía se extiende más allá de la pintura “pura” y la literatura “pura”; en sus trabajos, los líderes de la vanguardia poética y artística no buscaron apropiarse del papel de crítico e inmiscuirse en otro género. Aspiraban a producir el efecto contrario: disolver esos límites y ampliar orgánicamente la definición de arte en su búsqueda de nuevas formas y modelos de interacción entre el artista y el público. Las notas críticas y los manifiestos de los artistas, su correspondencia seleccionada y los diarios revelan otra piedra angular para la interpretación y reconstrucción de todo el “texto” de la cultura de vanguardia en Rusia, firmemente ubicado dentro del contexto general europeo. Sus meditaciones autorreflexivas, teóricas y críticas, sobre la naturaleza del arte son un componente indispensable del “texto” en la poética de las primeras vanguardias. En su enfoque ontológico, el objeto es un fenómeno, una verdad en sí

misma, expresada como la “cosa como tal”, o una “palabra como tal” en la poesía futurista. Como dice Hans–Georg Gadamer:

Dos nuevos lemas filosóficos confrontaron la preocupación neokantiana por la metodología. Uno era la irracionalidad de la vida, y de la vida histórica en particular. En conexión con esta noción, uno podría referirse a Nietzsche y Bergson... El otro lema era *Existenz*... Así como Kierkegaard había criticado a Hegel como el filósofo de la reflexión que había olvidado la existencia, ahora la complaciente construcción de sistemas del metodologismo neokantiano, que había puesto la filosofía enteramente al servicio de establecer la cognición científica, fue objeto de un ataque crítico... El nuevo esfuerzo filosófico de Heidegger también se unió al grito de guerra de la fenomenología: “A las cosas mismas”<sup>229</sup>.

Heidegger desplazó la prioridad sistemática del conocimiento científico en su estética. Según su teoría, una obra de arte no debe reducirse a un signo que remita a un significado determinado; más bien, se presenta en su propio ser “como tal”. Werner Hofmann delinea este problema general de la vanguardia del siglo XX utilizando una metáfora heideggeriana del puente y la presa:

---

229 Gadamer, *Hermenéutica filosófica*, 215.

Lo dicho por Heidegger sobre el puente y la presa arroja luz sobre una nueva conciencia. La reflexión no es simplemente un puente sobre la obra de arte; a su modo, accesible sólo a él, que trata de poseer la obra.... La materia prima de este proceso –la obra de arte, el producto terminado– es su interpretación, que también se convierte en obra: el resultado del trabajo intelectual....

Su creador no puede renunciar a este mundo reflexivo, sino que debe estar preparado para discutirlo y entrar en él<sup>230</sup>.

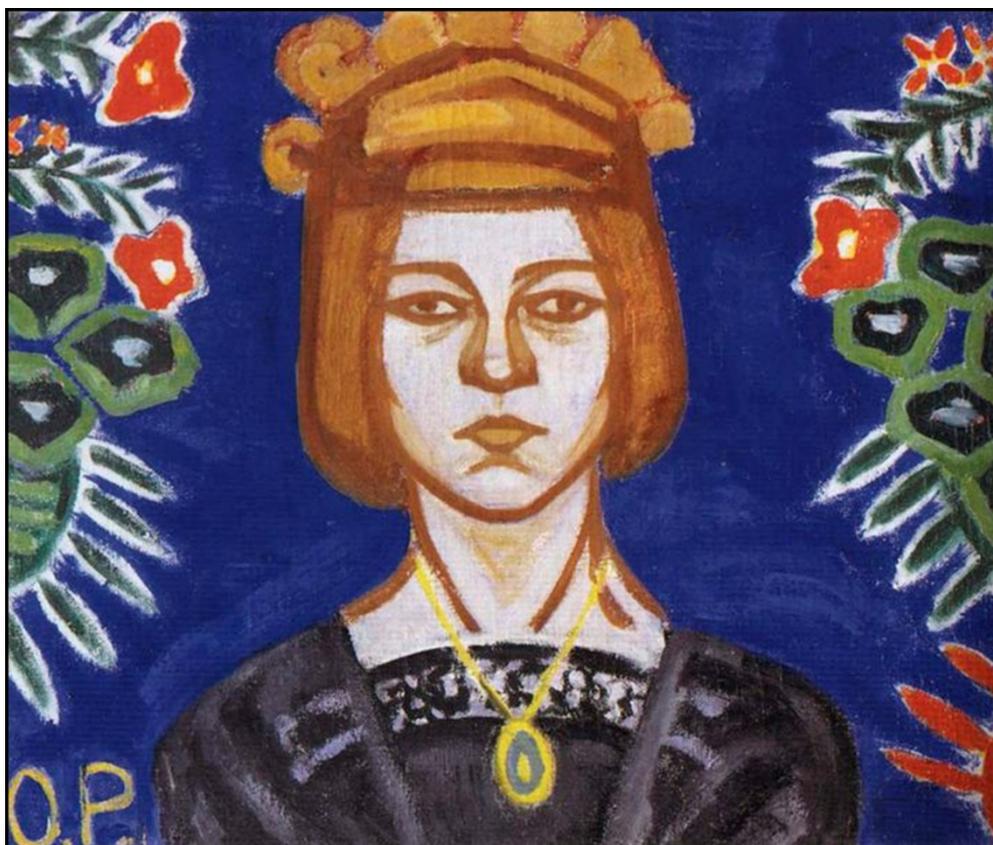
Muchos escritos teóricos y críticos de las primeras vanguardias rusas pueden leerse como obras literarias y poéticas.

Explícitamente escritas para transmitir la estética del movimiento: futurismo, neoprimitivismo o suprematismo (pero nunca expresadas en forma de una agenda específica), estas obras comunican, en cambio, la mentalidad ideológica del movimiento, con la intensidad de

---

230 Werner Hofmann, *Die Grundlagen der Modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen* (Stuttgart: Alfred Kroner, 1966), 41–42. Hofmann se refiere aquí a la metáfora, utilizada en el artículo de Heidegger “Die Frage nach der Technik”, donde yuxtapone la época anterior y la modernidad, la época del progreso técnico, comparando una con un puente de madera y la otra con una represa hidroeléctrica. Véase Heidegger, “La cuestión de la tecnología”, en id., *Basic Writings*, ed. Kreil, 321.

la percepción y la reflexión poéticas distintivas de las vanguardias. Como dijo Kulbin: “La poesía del arte es la teoría del arte”<sup>231</sup>.



Olga Rozanova: *Autorretrato*, 1912

La prosa fluida y metafórica de Kandinsky, el estilo extático de Malevich y las obras críticas plagadas de paradojas de Kruchenykh son ejemplos ilustrativos que reflejan una intensa búsqueda de nuevas estructuras mediante las cuales el concepto mismo de arte pueda entenderse. Para los artistas de vanguardia rusos, el

---

231 Nikolai Kulbin, “El arte libre como base de la vida: armonía y disonancia”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 14.

proceso de creación era el objetivo y el resultado final. En este entorno, las notas críticas de muchos poetas y artistas son un análisis reflexivo de los fenómenos artísticos contemporáneos, que abordan como el contexto de su propio arte en todas sus hipóstasis como pintores, poetas y críticos.

Entre las características genéricas de las primeras vanguardias, manifestadas en los escritos de los artistas, estaba la voluntad de conciencia autónoma, el deseo de crear un espacio libre y tolerante para que coexistieran múltiples tendencias y conceptos sin una escuela o estilo dominante. Si bien la poética de las primeras vanguardias rusas tiene varias tendencias y características importantes, no deben considerarse vinculantes o normativas. Estas tendencias se transformaron durante las dos primeras décadas del siglo XX, a veces poniendo en primer plano el discurso cultural y desapareciendo por completo en otras ocasiones. Estos mismos cambios también marcan los métodos creativos del desarrollo artístico de varios artistas y poetas.

La estética de las primeras vanguardias pretendía alcanzar la libertad artística y buscaba nuevas formas. Era diametralmente opuesta a la osificación de los métodos y dispositivos, y a la disolución del dinamismo en la estasis. La noción de Matei Calinescu de que “la autoconciencia –o la ilusión de la autoconciencia– es absolutamente crucial para

la definición de la vanguardia más reciente” también podría aplicarse con éxito a las primeras vanguardias<sup>232</sup>.

Los artistas y poetas de vanguardia rusos rechazaron las ideas fijas y, en cambio, desarrollaron sus voces individuales para encontrar su propia “tercera verdad”. Sus escritos sobre arte contienen en embrión el potencial para derribar clichés y estereotipos artísticos, ya sean académicos o vanguardistas. Aunque escribieron como críticos y teóricos, siguieron siendo poetas orgánicamente incapaces, como dijo el Salieri de Pushkin, de “diseccionar la música como un cadáver”<sup>233</sup>. En su opinión, el arte era producido para engrandecer, para recrear de nuevo el mundo circundante, con el arte mismo como parte de este mundo.

## EL PRINCIPIO DE LA LIBERTAD

La mayoría de los textos teóricos, manifiestos y obras literarias y visuales de las primeras vanguardias rusas comparten el importante tema de la libertad ilimitada, entendida como la libertad de la racionalidad metafísica. Es

---

232 Calinescu, *Cinco caras*, 100.

233 Aleksandr Pushkin, “Mozart and Salieri”, en id., *Las pequeñas tragedias*, trad. Nancy K. Anderson (New Haven, CT: Yale University Press, 2000), 56.

un concepto que se remonta al célebre ensayo de Kandinsky “Lo espiritual en el arte”, que enfatiza la libertad para actuar y crear. Kandinsky ejerció una inmensa influencia sobre los jóvenes artistas y literatos tanto en Rusia como en Europa. Así, en sus reminiscencias de Kandinsky, el dadaísta Hugo Ball apuntaba que “La idea de libertad está bastante marcada en Kandinsky, trasladada al dominio del arte. Lo que dice sobre la anarquía recuerda frases de Bakunin y Kropotkin, solo que aplica el concepto de libertad muy espiritualmente a la estética”<sup>234</sup>. Y de acuerdo con la sugerencia teórica del historiador de arte británico Herbert Read, prioridades similares se encuentra en el concepto anarco-individualista de la libertad, en el que “la filosofía de la libertad es una filosofía activista, la filosofía de aquellos que crean, ya sea como artistas, como cooperadores o como personalidades”<sup>235</sup>.

Al igual que sus otros ensayos, “Los principios del arte nuevo” de Voldemars Matvejs (1912), que enunció los principales conceptos, o “principios”, de la teoría y la poética de la vanguardia rusa temprana, contribuyendo al reconocimiento de su autonomía, fue publicado bajo su

---

234 Hugo Ball, *Die Kiinstler und die Zeitkrankheit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 45, citado y traducido en Carol Vanderveer Hamilton, “Anarchy as Modernist Aesthetic”, en *Turn of the Century*, ed. Berg et al., 86.

235 Herbert Read, *Existentialism, Marxism and Anarchism: Chains of Freedom* (Londres: Freedom Press, 1949), 29.

seudónimo, Vladimir Markov. Enérgico, bien informado y ampliamente capacitado en filosofía, Matvejs jugó un papel decisivo en las actividades e iniciativas de la Unión de la Juventud<sup>236</sup>.



Voldemars Matvejs en 1907.

---

236 Sobre Matvejs, véase *Voldemar Matvei i Soiuz Molodezhi*, ed. Georgii Kovalenko (Moscú: Nauka, 2005).

Un artista menor, demostró ser un teórico brillante en el movimiento, aunque incapaz de aplicar plenamente sus ideas en su propia práctica artística. Sus actividades impulsaron a la Unión a iniciar colecciones impresas, organizar debates y conferencias, y comenzar con la ambiciosa idea de un nuevo museo de arte. El Museo de Arte Moderno y Primitivo seguiría siendo un proyecto no realizado, aunque algunos aspectos de esta propuesta se aplicaron parcialmente en la conceptualización del efímero Museo de Cultura Pictórica y Museo de Cultura Artística durante los primeros años revolucionarios de 1917 a 1919, cuando fueron organizados por los vanguardistas, entre ellos Malevich y Tatlin, exmiembros de la Unión de la Juventud. En 1912, Matvejs escribió un libro sobre poesía china y trabajó en un proyecto relacionado con el arte y los chamanes siberianos. También viajó por Europa, comprando esculturas primitivas para el museo Union of Youth y adquiriendo investigación para un libro teórico innovador sobre el arte africano que fue escrito en 1913–14, un año antes de la conocida monografía de Carl Einstein, pero publicado póstumamente, en 1919<sup>237</sup>. En lugar de una perspectiva neocolonialista de valorizar el arte africano según metodologías etnográficas comunes para el tratamiento de tales temas en ese momento, Matvejs reconoce las cualidades artísticas de las obras, elogiando

---

237 Vladimir Markov [Voldemars Matvejs], *Iskusstvo Negrov* (Petrogrado: IZO Narkompros (Наркомпрос), 1919). Matvejs murió el 5 de mayo de 1914.

mucho su diferencia con la tradición estética eurocéntrica. Las prioridades de Matvejs son evidentes en una carta que escribió a Zheverzheev desde París el 26 de julio de 1912: “¡Qué maravillosa escultura polinesia o africana se puede comprar aquí por 50–100 francos! Sólo puedo comprar basura, obras de los futuristas y de Picasso, basura comparada con las esculturas. Pero no puedo dejar de comprar Picasso, me matarían [por él] en Petersburgo... Así que he reservado ocho Picassos a 4 francos cada uno”<sup>238</sup>.

Entre los grandes conceptos de “Los Principios del Arte Nuevo”, el principio de libre creación no sólo es autorreflexivo, sino que se manifiesta cuando se logra el frágil equilibrio entre “todo lo que existe” y el “yo propio”, y en la “relación libre hacia todo lo que existe y nos rodea, esta atracción y relación hacia la manifestación de nuestro propio yo”<sup>239</sup>.

Así, la “libre creación” no aísla la individualidad de la sociedad ni sirve como dogma aplicado. De hecho, permite al artista “liberado” generar otros principios que se derivan de él. El arte libre es un arte en el que “está ausente la persecución o el procesamiento, elementos que destruyen por completo el espejismo inicial y en el que el artista ya ha

---

238 Citado en Howard, *Union of Youth*, 134.

239 Markov, “Principles of the New Art”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 31.

dejado de ser un creador”<sup>240</sup>. Matvejs defiende la libertad interior del artista como una condición inicial necesaria para la creatividad, escribiendo: “Desde tiempos inmemoriales, la creación libre ha sido arte en sí misma; el espectador, el público ha sido para él un fenómeno completamente fortuito. En la antigüedad, la música y el canto eran así, y solo posteriormente se convirtieron en un medio para reunir y entretener a una audiencia. Si en su actitud hacia el arte el artista se vuelve como el salvaje, entonces, como él, sólo pensará por sí mismo”<sup>241</sup>. A diferencia de Elena Guro, denuncia el concepto modernista de “originalidad”, advierte contra las exigencias “ridículas” de “ser sincero e individual en cualquier sentido especial de la palabra”, e incluso llega a decir que “no hay arte sin plagio, y hasta el arte más libre se basa en el plagio”<sup>242</sup>.

Tomando otra idea genética modernista del repudio del eurocentrismo como punto de partida, Matvejs introduce su concepto paralelo de no constructividad (como elementos no racionalizados, no pragmáticos y antiteleológicos) de algunas culturas. Acusa a la Europa moderna de carecer de la capacidad de “comprender la belleza de lo ingenuo y lo ilógico” y, obstaculizada por un estricto dogma estético, incapaz de “reconciliarse con la

---

240 Ibid., 33.

241 Ibid., 38.

242 Ibid., 35.

desintegración de nuestra visión del mundo existente” y “imbuirse del anarquismo que ridiculiza nuestras propias reglas elaboradas y escapa a un mundo no constructivo”<sup>243</sup>.

Esta aspiración de distanciarse de la tradición occidental fue un intento de construir una autonomía cultural e intelectual y redefinir la identidad rusa, un interés común a muchos rusos de principios de siglo. El historiador del arte ruso Pavel Muratov definió la búsqueda de toda la generación cuando cuestionó la autoridad impuesta de los valores eurocéntricos para el modernismo ruso emergente:

Nuestra pintura ya forma parte de la corriente general europea.... Pero allí se encuentran análisis fríos y el trabajo de una mente inquisitiva y observadora, mientras que aquí hay un lirismo delicado, el canto confesional del alma... Nos resulta difícil, casi imposible, compararnos con las cultísimas Denises, Guerins y Vuillards. ¿Y por qué deberíamos hacerlo?<sup>244</sup>

El movimiento para descartar el eurocentrismo cultural fue común a las tendencias generales del modernismo occidental, que buscaba inspiración en el arte africano (Picasso) o polinesio (Gauguin), pero en Rusia fue un movimiento especialmente complejo y sensible. Durante más de dos siglos, desde que Pedro el Grande encargó a

---

243 *Ibíd.*, 27–28.

244 Pavel Muratov, "O zhivopisi", *Pereval* 5 (mayo de 1907): 40.

artistas europeos en masa que trabajaran y enseñaran en Rusia, y que introdujeran en la sociedad rusa el concepto de pintura secular, que no existía antes allí, el arte profesional ruso se había orientado conscientemente hacia el Oeste. Este eurocentrismo impuesto se había convertido en dogma estético “oficial”, reemplazando el canon icónico ruso, incluso en el arte religioso. La orientación filosófica y estética de las primeras vanguardias rusas se expandía “en el tiempo”, en lugar de “en el espacio”, y en lugar de explorar geográficamente las tradiciones “encontradas” de las culturas primitivas (como ocurría con Picasso o Gauguin), los neoprimitivistas y los futuristas asiáticos perforaban las capas del tiempo, volviendo a las raíces semiolvidadas de su propio pasado, particularmente de sus arcaicos orígenes orientales (escitas o bizantinos, por ejemplo).

Esta dirección estuvo determinada en gran medida por el giro de Goncharova hacia el arte nacional y su predilección por la tradición oriental como contrapeso a la orientación eurocéntrica del arte ruso de los siglos XVIII y XIX<sup>245</sup>. Como señala en el prólogo de su exposición de 1913, “He estudiado todo lo que Occidente podía darme, pero, de hecho, mi país ha creado todo lo que deriva de Occidente. Ahora me sacudo el polvo de los pies y dejo el Oeste, considerando su significado vulgarizador trivial e insignificante: mi camino es hacia la fuente de todas las

---

245 Para una discusión relacionada, véase Sharp, *Russian Modernism*.

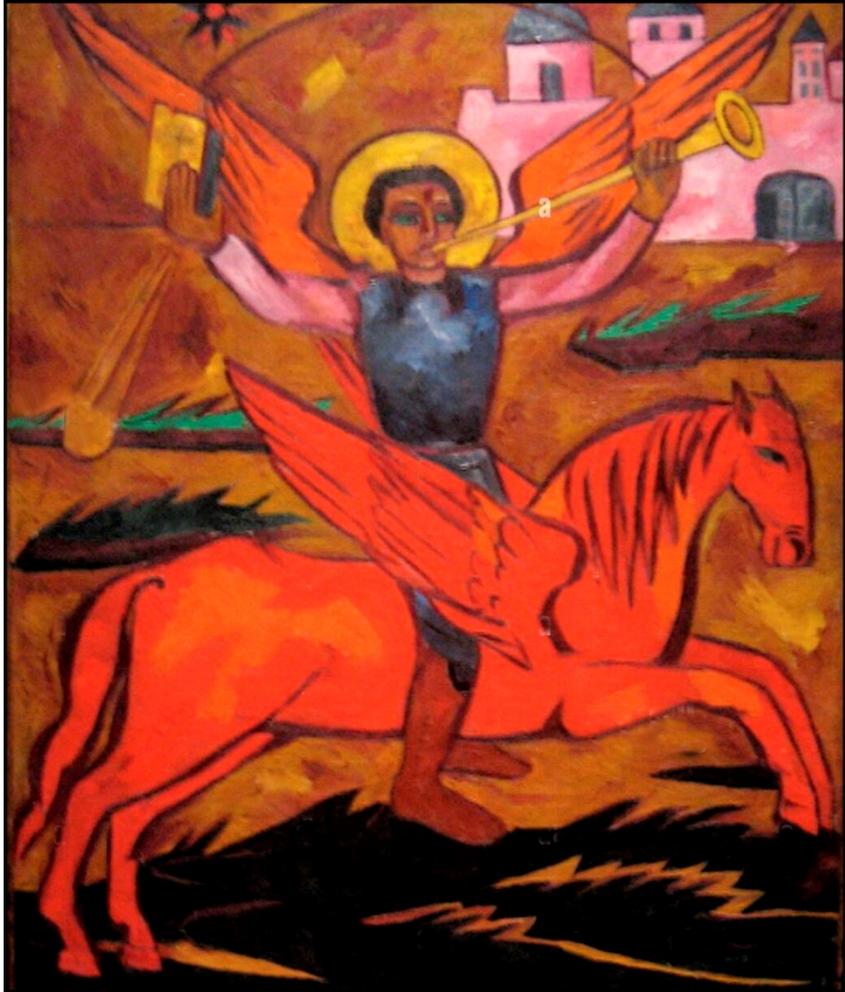
artes, el Este”<sup>246</sup>. Goncharova, como Larionov, fue capaz de renunciar firmemente a sus propios logros, es decir, a la “tierra vieja” que corría el riesgo de convertirse en “dispositivos” o clichés, en favor de lo experimental.

Los participantes en las exposiciones de Larionov –Aleksei Morgunov, Malevich, Le Dantu y otros– compartían la misma actitud neoprimitivista salpicada de ironía. La mayoría de ellos, aparte de Goncharova, que pertenecía a la antigua aristocracia, eran de origen humilde, procedían de pequeños pueblos y estaban profundamente conectados con las provincias rusas. Mantuvieron viva la memoria de la estética del arte popular con sus elementos paganos arcaicos, así como los ideales ortodoxos cristianos de los iconos y manuscritos rusos antiguos y bizantinos anteriores al cisma. Estas tradiciones fueron descuidadas desde el siglo XVIII en adelante, a menudo oprimidas como “heréticas” y consideradas “bárbaras” y “bajas” por el dogma cultural y teológico de la Iglesia rusa institucionalizada. Muchos íconos griegos y rusos antiguos fueron destruidos irremediablemente, y no fue hasta la década de 1910 cuando comenzó el renacimiento y las primeras exhibiciones de íconos medievales. Los únicos grupos sociales que internalizaron y preservaron la tradición fueron los Viejos Creyentes, todavía tratados como herejes religiosos por el Sínodo, y no sorprende que la familia de

---

246 Natalia Goncharova, prefacio al catálogo de la exposición individual, 1913, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 55.

Mikhail Larionov perteneciera a una de las más fuertes e interesantes ramas de este movimiento, los pomores, que tenían una comunidad significativa en Moscú en ese momento.



Natalia Goncharova: *Composición religiosa: Arcángel San Miguel*

Simultáneamente, al igual que sus contrapartes europeas, los vanguardistas rusos se interesaron por el arte primitivo y tradicional de varios períodos históricos y culturas. Eran conocidos por estudiar y esbozar meticulosamente objetos en los museos etnográficos de Moscú y San Petersburgo, incluidas imágenes de piedra escitas y estatuillas de

chamanes tungusos, Enisei de madera e ídolos norteamericanos, fragmentos de iconos budistas y motivos egipcios. El impulso hacia un pasado arcaico es distintivo en las obras de Kandinsky, el “occidental” entre los artistas rusos, llamado así porque pasó la mayor parte de su vida artística en Alemania. Participó en el grupo antroposófico de Rudolph Steiner y se interesó por el chamanismo y el misticismo ruso. Kandinsky fue uno de los pocos, si no el único, vanguardista ruso que había asociado directamente su arte con el anarquismo ya en 1910. “El pensamiento anarquista apoyó especialmente el aborrecimiento de Kandinsky por las reglas artificiales y su compromiso con la libre elección como camino hacia la iluminación y como un medio para superar las limitaciones de la época actual”, argumenta Rose Washton–Long<sup>247</sup>. Kandinsky cultivó este interés por las fuentes artísticas “fuera” de las doctrinas convencionales, dirigiendo su atención al arte popular, medieval y primitivo<sup>248</sup>.

Matvejs argumenta que el hombre “civilizado” contemporáneo ha perdido su facultad de percepción inmediata de la belleza. Este argumento le permite revisar el criterio de la belleza ampliando el concepto más allá del

---

247 Rose Washton Long, “Ocultismo, anarquismo y abstracción: el arte del futuro de Kandinsky”, en *Drunken Boat*, ed. Max Blechman (Nueva York: Autonomedia, 1994), 125.

248 Muchos ejemplos de tales obras se reproducen en el almanaque *Blaue Reiter* editado por Kandinsky.

contexto puramente estético. Insiste en un cambio radical en la valorización de las prioridades, negándose a someterse a una determinada norma, o a las reglas estéticas establecidas. En cambio, Matvejs no duda en elevar el azar sobre la elección en su nuevo sistema:

¿Puede el azar ser belleza? Sí, y una belleza que no se revelará, encontrará o captará con un pensamiento constructivo.... Para Europa, el azar es un medio de estimulación, un punto de partida para el pensamiento lógico, mientras que para Asia es el primer paso de toda una serie de obras de belleza no constructivas. Entonces, esencialmente, el principio del azar no es el resultado de procesos racionales conscientemente orientados hacia un objetivo determinado y ni siquiera es un juego jugado por una mano no gobernada por el aparato del pensamiento... La fuente [de esto] se puede encontrar no sólo en factores ciegos, extrínsecos, puramente externos, sino también en lo más recóndito del alma del hombre... Es en esa facultad del espíritu del hombre... que se construye el principio de la libre creación<sup>249</sup>.

Matvejs amplía la idea de belleza para incluirla en el instante, en lo transitorio y en la disonancia, “a menudo en objetos aparentemente absurdos y toscos, se encuentra una riqueza de belleza interior... que no te vas a encontrar

---

249 Markov, “Principles of the New Art”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 28, 30.

en objetos contruidos por la mente sobre principios de puras proporciones y verdad práctica”<sup>250</sup>.

Esta nueva estética “no constructiva” se fundaba en una nueva epistemología y una nueva filosofía de la belleza que subyacen a todas las innovaciones formales de las primeras vanguardias rusas. Emerge en la reacción contra el establecimiento de cualquier canon dominante en las artes. Como resultado de su perspectivismo filosófico, las primeras vanguardias rusas reconocieron la coexistencia de muchos sistemas estéticos diferentes que se desarrollaban simultáneamente.

En primer lugar, la estética de la anarquía en las primeras vanguardias se revela en la falta de uniformidad de este movimiento artístico en sí mismo, en su diversidad social y estética. La poderosa presencia de destacadas artistas y poetas, que trabajaron junto a los hombres en igualdad de condiciones, y la importante heterogeneidad social y étnica de los participantes son una diferencia notable con respecto a las formaciones culturales anteriores. Cualquier intento de presentar la vanguardia rusa como un movimiento homogéneo unido de grupos subsumidos fracasará inevitablemente. En segundo lugar, esto se refleja en el atento interés del nuevo arte en campos y géneros que parecen erosionar los límites tradicionales del arte y deconstruir la tradición eurocéntrica y su aceptado ideal

clásico de belleza. Este interés dio lugar al concepto de “todo”, y un elemento deliberado de eclecticismo en la vanguardia rusa. “Defendemos la libertad total del arte y las ventajas del eclecticismo como fuente revitalizante”, afirma Aleksandr Shevchenko<sup>251</sup>.

Habiendo abordado la idea central, el trasfondo histórico y social, y algunas cuestiones teóricas importantes del primer movimiento de vanguardia en Rusia, pasemos ahora a un análisis de algunos cautivadores textos visuales y literarios de vanguardia, junto con géneros importantes como el libro de vanguardia y el teatro.

---

251 Shevchenko, “Neoprimitivism”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 52.

## **SEGUNDA PARTE**

### **Poética**

## IV. UN JUEGO EN EL INFIERNO

### La poética del azar y el juego

El breve poema de Velimir Khlebnikov “A Alyosha Kruchenykh” (1920), cuya primera línea ha adquirido una gran importancia simbólica en retrospectiva, puede ser la clave para comprender la gran búsqueda detrás de la poética de la primera vanguardia rusa:

Un juego en el infierno, trabajo duro en el cielo—  
nuestras primeras lecciones fueron bastante buenas  
¿Juntos, recuerdas?  
Mordisqueamos como ratones en tiempos turbios—  
In hoc signo vinces!<sup>252</sup>

La alusión es al libro futurista litografiado *Igra v adu* (Un juego en el infierno), un poema del que Khlebnikov fue

---

252 “A Alyosha Kruchonykh”, en Khlebnikov, *Collected Works*, trad. Schmidt, 3, 79. In hoc signo vinces!: ¡En este signo vencerás!

coautor con Kruchenykh, publicado originalmente en 1912. Aquí el proverbial “diablo futurista”, visto a través de la lente de la ironía oscura y el *lubok* grotesco, aparece por primera vez jugando con un pecador que ha apostado su alma en una partida de cartas. Muchos años después, Kruchenykh recordó este trabajo en sus memorias:

En la habitación de Khlebnikov, desordenada y desnuda como la de un estudiante, saqué de mi cuaderno de percal dos hojas, unas 40–50 líneas de un borrador de mi primer poema, *Un juego en el infierno*. Humildemente se lo mostré. De repente, para mi sorpresa, Velimir se sentó y comenzó a agregar sus propias líneas arriba, abajo y alrededor de mi texto. Eso era típico de él: se encendía con la más mínima chispa. Me mostró las páginas llenas de su letra minuciosa. Juntos los leemos, argumentamos, revisamos. Así fue como inesperada e involuntariamente nos convertimos en coautores<sup>253</sup>.

---

253 Aleksei Kruchenykh, “Nash vykhod. K istorii russkogo futurizma”, en *Iz literaturnogo naslediiia Kruchenykh*, ed. Gurianova, 56. Sobre los libros futuristas rusos, véase Evgenii Kovtun, *Russkaia futuristicheskaia kniga* (Moscú: Kniga, 1989); Gerald Janecek, *The Look of Russian Literature: Avant–Garde Visual Experiments, 1900–1930* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989); Susanne Compton, *World Backwards: Russian Futurist Books, 1912–1916* (Londres: Biblioteca Británica, 1978); Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); Vladimir Poliakov, *Knigi russkogo futurizma* (Moscú: Gileia, 1998); y el catálogo

En su diseño para este libro que ridiculiza al “diablo arcaico”, Natalia Goncharova se adhirió a la tradición *lubok* de siglos de antigüedad, el estilo de impresión popular. Sin embargo, el lenguaje, las metáforas y la entonación general del poema no podrían ser más contemporáneos: en la interpretación crítica de los propios futuristas, se mofaba de la visión “moderna” del infierno, que “está regido por la codicia y el azar, y está arruinado”, al final, por el aburrimiento”<sup>254</sup>.

Este infierno futurista –pero no por ello menos futurista– parece ser sospechosamente similar a la visión sarcástica y antiutópica de Dostoievski de la sociedad futura “perfecta” en *Notas desde el subsuelo*, Dostoievski visualiza un futuro esterilizado del más mínimo rastro de voluntad creadora individual o del azar impredecible interviniendo en la perfección absoluta del sistema cerrado, donde el hombre se convierte en autómatas y será “nada más que algo con la naturaleza de una tecla de piano”.

Toda acción humana será automáticamente computada... matemáticamente, como una tabla de logaritmos, llegando

---

completo *The Russian Avant–Garde Book, 1910–1934*, ed. Margit Rowell y Deborah Wye (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2002).

254 A. Kruchenykh y V. Khlebnikov, *Igravadu* (Moscú: V. Rikhter, [1912]). La primera edición de *Game in Hell* fue diseñada únicamente por Goncharova, quien creó dieciséis composiciones (incluidas la portada y la contraportada), excepto las partes textuales, escritas a mano por Kruchenykh con lápiz litográfico.

a 108.000 y compilada en un directorio; o, mejor aún, aparecerán varias publicaciones leales, como nuestras enciclopedias contemporáneas, en las que todo estará calculado y designado con tanta precisión que ya no habrá acciones ni aventuras en el mundo.... ¡Por supuesto, pensarás en todo tipo de cosas por aburrimiento! De hecho, los alfileres de oro se clavan en las personas por aburrimiento, pero todo esto no importaría<sup>255</sup>.

Detrás del torturado perdedor del poema futurista, que firma el trato diabólico con su propio dedo ensangrentado y apuesta su alma al infierno (“el que perdió con avidez chupándose el dedo roto; este perdedor y creador de sistemas certeros pide una moneda”)<sup>256</sup>, se reconoce la crítica sarcástica de Dostoievski a un teórico positivista y utilitarista, que se enorgullece de actuar “por la felicidad de la raza humana”.

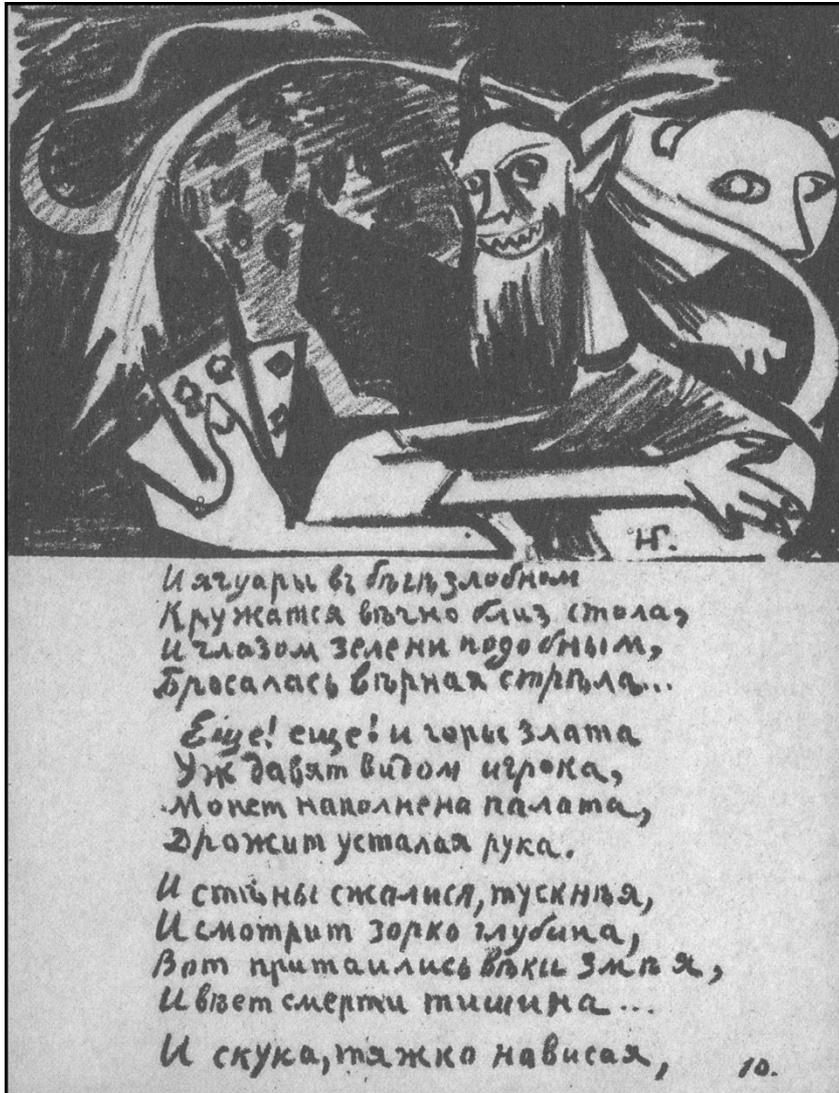
El azar, una noción que abarca la naturaleza impredecible de la voluntad individual y el deseo creativo, es importante en la poética de Dostoievski. Y en el contexto de la vanguardia rusa, el azar tiene sus raíces en la filosofía de la libertad, fundamental para el anarquismo. Aparece como el estribillo del poema, en el que el azar es “buscado como un tesoro”, convirtiéndose a la vez en metáfora y dispositivo formal ampliamente reconocido en la poética futurista:

---

255 Dostoievski, *Notas desde el subsuelo*, 26.

256 Kruchenykh y Khlebnikov, *Igra v adu*, 4.

“corrigiendo, reflexionando, puliendo, desterramos el azar del arte... al desterrar el azar privamos a nuestras obras de lo más valioso”<sup>257</sup>.



Natalia Goncharova, *Demonio con cartas y un jaguar*, para Aleksei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov, *Igra vadu* (Un juego en el infierno)

Se produce un juego incontenible, basado en la refutación de la primacía de la lógica pragmática y el determinismo en el arte. Está diseñado para romper el marco de la

percepción mecánica del llamado sentido común y, en cambio, aprovecha la intuición y el inconsciente de los lectores. Su conjunto de reglas, o más bien la falta de ellas, son los principios artísticos de sus jugadores. Hay una imagen trascendental de autorretrato de los jugadores en *Game in Hell* que eligen el diferente “camino de la lucha, el camino del Libro roto” y el “reino de los sueños misteriosos”. Son “hombres clandestinos” contemporáneos que persistentemente eligen una posición marginal en relación con la ideología social o la estética dominante, forasteros voluntarios, con “suficiente espacio en sus bolsillos para ambos mundos, para el amor y la miseria”.

La metáfora futurista del infierno tiene otra función: marca el comienzo de una temprana cautela vanguardista de la ciudad contemporánea, que “se conecta a través de peleas, sin amistad”, y donde “todo el mundo solo quiere ganar” y “las canciones son chillidos”. Este paradójico antiurbanismo futurista es muy característico de las primeras vanguardias rusas y distingue al futurismo ruso de la utopía urbanista y tecnológica de los italianos. En la obra de Mayakovsky *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy* (1913), el mitologema antiurbano difiere marcadamente del culto a la ciudad y la civilización mecánica en las obras de los futuristas italianos. Incluso en su poesía temprana, que puede caracterizarse como obsesionada con la ciudad, no hay indicios de “positivismo” utópico. Se puede encontrar un hilo similar en obras como el primer libro en prosa

urbanista de Guro Sharmanka (*The Hurdy–Gurdy*, 1909) y la novela “antiurbanística” de Kamensky Zemlyanka (*The Mud Hut*, 1910)<sup>258</sup>, y en pinturas de Malevich, Filonov, Larionov y Goncharova. “Es angustiosa la ciudad, en medio de asesinatos cada hora”, escribió Guro en su diario. “Tal vez en la bulliciosa ciudad, a nosotros, los fluidos de la intelectualidad, se nos dará crédito por el servicio de primera línea. Las nuevas personas. Aquí se desgastan rápidamente”<sup>259</sup>.

No es de extrañar que este estado de ánimo de ansiedad se repita en la visión poética de la ciudad de Mayakovsky en “Noche” (1912), que él mismo consideró su “primer poema profesional, mi primer poema publicado”<sup>260</sup>.

El rojo y el blanco sangrientos  
están arrugados y golpeados

---

258 “*The Mud Hut* es una obra antiurbanista, y los primeros capítulos están dedicados a representar la ciudad como el reino de la muerte. El protagonista abandona el trágico caos de la vida de la ciudad y regresa a la madre tierra. De hecho, para el autor, la novela era una empresa ambiciosa, algo terriblemente significativo, una especie de Divina Comedia con el héroe pasando por el infierno de la vida de la ciudad, para luego purificarse en una comunión solitaria con la naturaleza... Sin embargo, al final de la novela revela que sigue a León Tolstoi” (VF Markov, *Russian Futurism*, 30). Sobre Guro, véase K. Bjornager Jensen, *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro* (Arhus, Dinamarca: Arkona, 1977).

259 Elena Guro: *Prosa y poesía seleccionadas*, ed. Nilsson y Ljunggren, 30.

260 Mayakovsky, “la sam”, en id., *Polnoe sobranie*, 1: 20.

Sobre verde estaban tirando puñados de ducados  
Y a las palmas negras de las ventanas reunidas en un  
apuro  
Pasaron los naipes amarillentos y ardientes<sup>261</sup>.

La ciudad de Mayakovsky se personifica y resulta ser un jugador.

Su poema se abre con una escena imaginaria de juegos de azar proyectada en el paisaje urbano, en la que las ventanas oscurecidas se representan como palmas que sostienen cartas de luz eléctrica amarillenta<sup>262</sup>.

Rojo y blanco son los colores de las cartas descartadas; el verde designa la superficie de la mesa de juego. En la poesía posterior de Mayakovsky, esta transformación se convierte en un tropo característico, y la metamorfosis que convierte el mundo del poeta en una apuesta se visualiza en algunas de sus obras pictóricas, como *La ruleta* (1915).

---

261 Traducción de la autora.

262 Juliette R. Stapanian ofrece un análisis vivo y agudo de este poema en su libro *Mayakovsky's Cubo–Futurist Vision* (Houston, TX: Rice University Press, 1986).



Vladimir Mayakovsky, *Ruleta*, 1915

La personificación es una esencia del juego poético y la creación de mitos. Este ser uno con él. El poeta no surge de la ciudad; muy al contrario, es devorado por ella, desaparece en ella, se convierte en ella.

El intenso ritmo y tempo del discurso poético de Mayakovsky es impetuoso, dictado por la imagen visionaria intercalada en la narración poética. Al comparar la visión simbolista de la ciudad en la poesía de Valery Briusov con la imagen futurista de Mayakovsky, Kruchenykh enfatiza: “Ni

siquiera hay un lado superficialmente descriptivo, sino solo la vida interior de la ciudad, que no se contempla, sino que se experimenta (Futurismo en su totalidad), ¡ritmo!). Y así la ciudad desaparece, y lo que reina en su lugar es una especie de infierno”<sup>263</sup>.

“Un juego en el infierno” y “trabajo duro en el cielo” son frases que describen las primeras lecciones creativas para todos los “futurianos”, tanto poetas como pintores rusos, que aprendieron a preferir los acertijos y las paradojas e ignorar el pragmatismo utilitarista en la vida y el arte. Se abstuvieron de hundirse en la previsibilidad para no formar parte de ella, y aunque existieron en el “infierno” de lo cotidiano, se negaron a pertenecer a él. El primer futurismo ruso fue uno de los movimientos más “resistentes” de la vanguardia: resistente a la tradición y a cualquier compromiso ideológico o estético. Creían que sólo se podía abrir paso a esta experiencia por medio del “trabajo” y del “juego”, es decir, haciendo arte como si fuera un juego. El espacio abierto para este “juego” era un nuevo tipo de arte. Y la condición fundamental para su existencia fue la unión de la actividad creativa y la alegría ilimitada en el elemento del juego (“jugar” y “tocar” son la misma palabra, *igra*, en ruso), con su energía vital y espontaneidad. La poética del juego y el azar, así como el concepto inicial de “deconstrucción” o cambio futurista, se manifiestan como

el método anárquico de hacer arte independientemente de cualquier sistema estético.



Kazimir Malevich Cubierta para la segunda edición de *Igra v adu* (Un juego en el infierno) de Velimir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh

Estas ideas se reflejaron en la segunda edición revisada y aumentada de *Juego en el infierno*, en la que Kruchenykh señaló: “Esta vez, el diablo fue pintado por K. Malevich y O. Rozanova”<sup>264</sup>. Malevich hizo tres dibujos y la portada, pero Rozanova, que realizó la mayor parte de las ilustraciones –

---

264 Kruchenykh, “Nash vykhod”, 56. La segunda edición ampliada, A. Kruchenykh y V. Khlebnikov, *Igra v adu* (San Petersburgo: Svet, 1914), constaba de veintitrés composiciones litografiadas de Rozanova y tres de Malevich, quien también diseñó la portada, con texto escrito a mano por Kruchenykh.

más de veinte composiciones e iluminaciones— marcó el tono de la obra. Las diferencias con la primera edición incluyeron cambios en el texto y en la distribución de los acentos de diseño, dictados por la naturaleza improvisada de los marginales. El resultado fue un libro completamente nuevo, y esta tendencia a la constante reescritura y relectura le da un carácter posmoderno y antiteleológico a la obra que se esfuerza por establecer el derecho a la “incompletitud” para presumir perpetuas interpretaciones.

El “diablo arcaico” Goncharova se burlaba en sus litografías por la serie fantasmagórica y paródica de Rozanova de extraños demonios: diablos con picos de pájaro, brujas seductoras y hombres lobo entretenidos y aterradores, unidos en una escena de juego de cartas. Estos demonios llenan los márgenes y se deslizan sin miramientos entre las líneas de texto que se extienden a lo largo de la página. Por lo tanto, no tienen nada en común con los personajes estáticos y rígidos de Goncharova, que se enfrentan solemnemente al espectador como sustituciones paródicas de los santos icónicos. Tales sustituciones eran bastante comunes en la cultura del carnaval popular y en la tradición *lubok* en la que se basaba directamente el arte de Goncharova.

En contraste, las figuras de Rozanova están completamente dominadas por la dinámica del cambio futurista y parecen correr de una página a otra en un

esfuerzo por adelantarse al lector que pasa las páginas del libro. Goncharova, por el contrario, traza un límite entre las imágenes y el texto, que está escrito con la mano de Kruchenykh y ligeramente estilizado a la manera ornamental de los manuscritos eslavos antiguos. Esto está marcado por el contraste de líneas de poesía en la página blanca y el fondo ennegrecido que crea para enmarcar sus imágenes. Tal enfoque es totalmente consistente con el estilo neoprimitivista que Goncharova adoptó en la versión de 1912 de *Juego en el infierno*. Rozanova y Malevich siguen estas prescripciones en varias composiciones, pero en las mejores rompen la composición y fracturan la arquitectura tradicional de la página.

## “EL FUTURISTA ES PUSHKIN”. LA TRADICIÓN ROMÁNTICA

En el espíritu de la temprana aceptación vanguardista del “todo”, Rozanova y Malevich adoptaron la tradición de *marginalia*. Más precisamente, sus dibujos se asemejan a los que los poetas a veces “garabatean” en sus borradores de manuscritos. Esta cualidad irónica de vanguardia tiene un toque de parodia romántica del siglo XIX y se desarrolla con una bufonería brillante y chispeante que se asemeja a las fantasmagorías de Aleksandr Pushkin, Nikolai Gogol, ETA Hoffmann y Edgar Allan Poe.

Esto es especialmente evidente en *Juego en el infierno* de Kruchenykh y Khlebnikov, inspirado, presumiblemente, en la historia de Gogol “La carta perdida” y el “Poema infernal” inacabado de Pushkin<sup>265</sup>. Sin embargo, el centro del drama futurista se concentra en torno a la obra misma, su ritmo, su imprevisibilidad; no del héroe, siempre anónimo o ausente, y cuya presencia es a menudo insignificante, a diferencia del modelo romántico, donde la subjetividad del drama individual del héroe principal es siempre crucial. Su tono romántico quizás se adapte mejor al poema en sí. Como ha señalado el poeta Osip Mandelstam, cercano a los círculos futuristas de la época, “el futurismo ruso... está mucho más cerca del romanticismo [que del simbolismo]. Contiene todas las características de un renacimiento poético nacional, en particular, su reelaboración del tesoro nacional del lenguaje y su preocupación consciente por el patrimonio poético, ambos indicativos de sus vínculos con el romanticismo”<sup>266</sup>.

En su sofisticado análisis comparativo del poema de Kruchenykh y Khlebnikov y los motivos verbales y gráficos

---

265 Sobre la conexión entre el “Adskaaia poema” de Pushkin y la historia de Gogol “Propavshaia gramota”, véase Nikolai Khardzhiev, “Aleksi Kruchenykh”, en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 131. Ver también Roman Jakobson, “Igra v adu u Pushkina i Khlebnikova,” en *Sravnitel'noe izuchenie literatur* (Leningrad: Nauka, 1969), 35–36.

266 Osip Mandelstam, “Storm and Stress”, en id., *The Collected Critical Prose and Letters*, ed. Jane Gary Harris (Londres: Collins Harvill, 1991), 171.

del inacabado “Poema infernal” de Pushkin, Roman Jakobson percibió una conexión que brinda una nueva clave para descifrar el diseño visual de la segunda edición de *Juego en el infierno*. Jakobson subraya la “representación burlona de los demonios” en ambas obras, señalando que el poema de Khlebnikov y Kruchenykh tiene puntos en común con los “dibujos infernales” de Pushkin... incluso en motivos que no tienen paralelo en los fragmentos de Pushkin”<sup>267</sup>. Una analogía, paradójica y a primera vista inconcebible para el futurismo ruso, surge con el dibujo de Pushkin, a quien los futuristas propusieron “tirar por la borda del Barco de la Modernidad”<sup>268</sup>.

Al igual que Malevich, Rozanova no solo estaba familiarizada con los dibujos a tinta de Pushkin en el borrador de su “Poema infernal” inacabado, sino que también se basó en motivos e imágenes recurrentes de ellos. Estos incluyen al diablo, que ve el elegante perfil de una mujer en sus sueños, y los mechones de cabello que su imaginación teje a partir de una columna de humo que se eleva. Este motivo se cita casi exactamente en una de las litografías de Rozanova, que representa a un demonio

---

267 Jakobson, “Igra v adu u Pushkina i Khlebnikova,” en *Sravnitel'noe izuche nie*, 36. Los dibujos de Pushkin fueron reproducidos en su *Polnoe sobranie sochinenii*, ed. SA Vengerov (San Petersburgo: Brokgauz & Efron, 1908–15).

268 D. Burliuk et al., “Slap in the Face of Public Taste”, en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 51.

jugando a las cartas con una mujer semidesnuda, que parece estar revoloteando detrás de él. Otras imágenes son los diablos con pico de ave, ausentes en Goncharova pero presentes en los dibujos de Pushkin, y la figura de una bruja sobre una escoba que se vislumbra en sus manuscritos. Rozanova dedica una página aparte a esta heroína, utilizando el notorio cambio o “desplazamiento” futurista en su travieso y astuto dibujo para mezclar los cuerpos del diablo y la bruja con el fin de crear una ilusión ambigua que podría ser eso, ya sea de vuelo o de caída. “Olga Rozanova sabe cómo introducir la astucia femenina en todos los 'horrores del cubismo'”, comentó una vez Kruchenykh, “y esto es tan sorprendente que muchos se confunden”<sup>269</sup>. Los motivos eróticos perceptibles en este poema están llenos de esta astucia sutil, irónica y provocadora.

Los dibujos de Pushkin se distinguen por movimientos precisos y siluetas expresivas ejecutadas con un contorno simple. Su principal cualidad es de una sencillez lapidaria, mientras que su dinámica de acción y gesto invitan a la inesperada analogía de Jakobson con los bocetos de Picasso<sup>270</sup>. Estas obras contienen la audacia, la ironía y la

---

269 A. Kruchenykh, “Zametki ob iskusstve”, en V. Khlebnikov, A. Kruchenykh y E. Guro, *Troe* (San Petersburgo: Zhuravl', 1913), 40.

270 “La impetuosa, condensada, febril fantasmagoría de los atrevidos gráficos de Pushkin... lleno de humor astuto y, a veces, notas sarcásticas, frívolas y blasfemas, tiene una estrecha contraparte en la técnica y el tema de *Juego en el infierno* de Khlebnikov y al mismo tiempo se hace eco inesperadamente de los bocetos de corridas de toros de Picasso”. (Jakobson,

vitalidad del Pushkin “juguetón”, el Pushkin blasfemo, así como la sagacidad del Pushkin investigador, que destruyó formas verbales y artísticas canónicas anquilosadas y creó un nuevo lenguaje perteneciente al futuro.

No es extraño que los futuristas se dirijan a Pushkin, el poeta romántico ruso más audaz y profundo del siglo XIX y reformador del lenguaje poético, pues el movimiento de vanguardia de la década de 1910 tenía raíces románticas profundamente ocultas. Esto es especialmente evidente si se considera como criterio principal la ruptura con lo viejo y el descubrimiento de lo nuevo. “Los románticos a menudo se describen como exploradores del reino espiritual del hombre y poetas de la experiencia emocional, pero, de hecho, los contemporáneos de los románticos pensaron en el movimiento exclusivamente en términos de sus innovaciones formales”, señaló Roman Jakobson en 1919<sup>271</sup>.

Si uno está de acuerdo con la noción de que en Rusia no había continuidad de tradición sino más bien una tradición de “ruptura”, entonces podemos entender por qué Khlebnikov escribió lo que hizo en el álbum de invitados de Zheverzheev en 1915:

---

“Igra v adu u Pushkina i Khlebnikova,” 36–37).

271 Jakobson, “The Newest Russian Poetry: V. Xlebnikov [sic]”, en id., *My Futurist Years*, 180.

El Futurista es Pushkin a la luz de la Guerra Mundial, en el escudo del nuevo siglo, enseñando a nuestra época el derecho a reírse del Pushkin del siglo XIX. Y en 1913, el Pushkin muerto fue defendido por los Dantes que asesinaron a Pushkin en 18XX [1837]. [Poema de Pushkin] Ruslan y Liudmila fueron llamados un campesino con sandalias de bast que llegó a una reunión de la nobleza. El asesino del Pushkin vivo, que derramó su sangre sobre la nieve invernal, se puso hipócritamente la máscara del defensor de su gloria (la gloria de su cadáver), para repetir una toma abstracta del ascenso de la manada de jóvenes Pushkins del nuevo siglo<sup>272</sup>.

Esta declaración, de uno de los autores del manifiesto “Una bofetada al gusto público”, es importante para comprender la actitud de las primeras vanguardias hacia la tradición y la historia. Khlebnikov insinúa que los futuristas se vieron a sí mismos como verdaderos herederos de Pushkin y adoptaron la misma postura desafiando la tradición estética establecida y las verdades filisteas cotidianas, como lo había hecho Pushkin un siglo antes. Aspiraban a restaurar la imagen “viva” del poeta rebelde atacando al Pushkin “académico”, cuya memoria

---

272 El álbum (1915) se encuentra en el Museo Estatal de Teatro, División de Manuscritos, San Petersburgo. “Dantes” = Barón Georges–Charles de Heeckeren d'Anthes (1812–1895), quien mató a Pushkin en un duelo en 1837.

anquilosada y distorsionada fue adoptada y protegida por la burocracia. Al comparar al cortesano y aristócrata Dantes, que no dudó en disparar a duelo contra el mayor poeta nacional de Rusia, con los críticos contemporáneos ansiosos por “defender” a Pushkin de los Futuristas y listos para destruir cualquier nuevo genio, Khlebnikov enfatizó que Pushkin y ellos compartían los mismos enemigos. No era ni una destrucción flagrante ni una negación total del pasado en aras de una noción utópica del futuro, a pesar de la forma en que a menudo se interpreta en la crítica contemporánea.

En cambio, demostrando que eran conscientes de su papel histórico, los futuristas realizaron un acto complejo de “arqueología” cultural para cuestionar y deconstruir la tradición, otro aspecto estético del paradigma futurista. La dinámica del cambio futurista (desplazamiento temporal, espacial y semántico, la dislocación de la forma, el ritmo y el tiempo) dio forma al sentido estético “extraño” de la vanguardia temprana.

## JUGAR COMO AUTOPRESENTACIÓN

“¡Oh, por un paquete de cartas!” suplica Vladimir Mayakovsky en su brillante poema temprano “La flauta

espinal” (1915)<sup>273</sup>. El motivo de los naipes, ya sea explícito o sutilmente implícito, eventualmente resultó ser uno de los elementos más significativos en la simbología de la vanguardia. El simbolismo de los “naipes” –y del juego mismo– estaba arraigado en la cultura rusa de los siglos XVIII y XIX. Según el semiótico e historiador cultural ruso Mikhail Lotman, en el siglo XIX, la estructura del juego de cartas desarrolló la característica de ser un “modelo universal” proyectado sobre la vida<sup>274</sup>. Ciertamente, la vanguardia rusa se basó en gran medida en la fascinación romántica por este tema (y todo lo relacionado con él en el contexto social y cultural ruso). Sin embargo, las vanguardias también le dieron un nuevo significado a este tema. Tomadas como lema temático, las cartas eran sinónimo de la noción de juego y funcionaban como epítome del “principio del azar” futurista. Inicialmente, Mikhail Larionov y los neoprimitivistas parecían sentirse atraídos por el fenómeno de los naipes como componente indispensable del folclore urbano contemporáneo. Este tema no solo se reflejó en muchas estampas populares, como la difundida serie *El soldado y el diablo*, sino que fue

---

273 Vladimir Mayakovsky, *The Bedbug and Selected Poetry*, trad. Max Hayward y George Reavey (Bloomington: Indiana University Press, 1960), 115.

274 Yo. M. Lotman, “Tema kart i kartochnoi igry v russkoi literatura nachala XIX veka”, en *Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta* (Tartu, Estonia: Tartuskii Gosudarstvennyi Universitet, 1975), 132.

un aspecto fascinante de la cultura *lubok* entendida en el sentido más general: como una cultura popular urbana. El hecho de que los naipes siguieran siendo un elemento familiar de la vida cotidiana es importante: después de todo, doce millones de paquetes de naipes se fabricaban al año en Rusia en la década de 1910, y los símbolos de los naipes continuaron adornando los libros de sueños, las postales ilustradas y los más nuevos libros de adivinación. Los mismos símbolos también se usaron en diseños para envolver materiales, tazas y platillos, incluso muebles. Las frases del léxico de los juegos de cartas se arraigaron firmemente en la conversación de la sociedad. Se pueden encontrar rastros de estos clichés en revistas, periódicos y caricaturas políticas de mal gusto, donde las tarjetas con figuras se convirtieron en metáforas comunes. Larionov fue el primero entre los vanguardistas en aprovechar todas estas connotaciones cuando, en 1910, escandalizó al público conservador al llamar a la primera exposición de su grupo “Jota de diamantes”. John Bowlt explica este fenómeno como una metodología artística, más que como un dispositivo para provocar burlas y confusión. “Los principales miembros de la vanguardia rusa tomaron parte activa en la desantificación del arte elevado superponiendo imágenes escandalosas, imbuyendo objetos 'no artísticos' con un sentido 'artístico' (por ejemplo, teléfonos y tarjetas postales), colocando una obra de arte dentro de un ambiente profano, y aplicando títulos 'absurdos' o

engañosos a sus exhibiciones de arte”, escribe Bowlt<sup>275</sup>. En su libro sobre el grupo de artistas “Jota de diamantes”, Gleb Pospelov esboza la historia de la nomenclatura de los naipes, conectándola con novelas populares de aventuras traducidas de la época, como *Rocambole: Le Club de Pierre–Alexis de Ponson du Terrail, des valets de coeur* y *La Jeunesse du roi Henri* (*Rocambole: El club de Pierre–Alexis de Ponson du Terrail, Jotas de corazones* y *La juventud del rey Enrique*), que todo el mundo, desde los sirvientes hasta los artistas, estaba leyendo. Según los informes, la serie *Rocambole de Ponson du Terrail* tuvo un atractivo tan amplio que los periodistas bautizaron uno de los juicios penales de Moscú de la década de 1870 como el juicio de “Jota de corazones”, con la inferencia de que “Jota de corazones” significaba un estafador o un tramposo<sup>276</sup>.

Antes de abandonar el país en 1915, Larionov fue quizás el genio más inquieto y radical del arte ruso. “Todos pasamos por la escuela de Larionov”, dijo Mayakovsky. Las raíces de cualquier artista de vanguardia ruso, incluidos Malevich y Vladimir Tatlin, que iniciaron su carrera alrededor de 1908, se remontan al neoprimitivismo, del cual

---

275 John Bowlt, “Un Can–Can de bronce en el templo del arte: la vanguardia rusa y la cultura popular”, en *High and Low: Modern Art, Popular Culture*, ed. Kirk Varnedoe y Adam Gopnik (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1990), 43.

276 Gleb Pospelov, ayuda de cámara de Bubnovyi (Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1990), 98.

Larionov fue el líder reconocido<sup>277</sup>.

En 1912, Larionov desarrolló su propia teoría del arte abstracto, el Rayismo (luchizm, a veces también traducido al inglés como rayonismo), y la formuló en su libro *Luchizm* (Rayismo, 1913) y algunos ensayos. Su teoría se basaba en la interacción de los rayos que irradian y emanan de cualquier objeto, por lo que el rayismo se “preocupa por las formas espaciales que pueden surgir de la intersección de los rayos reflejados de diferentes objetos, formas elegidas por la voluntad del artista”<sup>278</sup>. Larionov enfatizó la independencia y la calidad “anárquica” de su invento al elegir líneas de la poesía de Walt Whitman como epígrafe de su libro sobre el Rayismo:

Cómo son provistos sobre la tierra (apareciendo a intervalos),  
¡Cuán queridos y terribles son para la tierra,  
Cómo se acostumbran a sí mismos tanto como a cualquier otro, qué paradoja parece su edad,  
Cómo responde la gente a ellos, pero no los conoce,  
Cómo hay algo implacable en su destino todo el

---

277 Para una discusión más detallada sobre Larionov y el neoprimitivismo, véase Parton, *Mikhail Larionov*, y Gleb Pospelov, *Larionov* (Moscú: Galart, 2005).

278 Mikhail Larionov, “Rayonist Painting”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 93.

tiempo...<sup>279</sup>

Aunque Larionov había iniciado su carrera artística con un éxito vertiginoso como posimpresionista, rechazó el reconocimiento y la estabilidad profesional alcanzados en favor de diferentes exploraciones estéticas y posteriores reinenciones, lo que se convirtió en una especie de modelo “evolutivo” para la mayoría de los artistas de vanguardia. Escribió, “mi tarea no es hacer valer el nuevo arte, ya que después de eso dejaría de ser nuevo, sino intentar en lo posible hacerlo avanzar. En una palabra, hacer lo que hace la vida misma que cada segundo da a luz a nuevas personas y crea nuevas formas de vida, de las cuales nacen continuamente nuevas posibilidades”<sup>280</sup>. Entre 1913 y 1915 aparecen en la obra de Larionov elementos de happenings y performance, totalmente abiertos al pluralismo estilístico. En 1915, realizó una de las primeras instalaciones cinéticas de la vanguardia rusa, utilizando el cabello largo de una mujer (Goncharova), cortado y parcialmente pegado a una pared, en un collage con un ventilador eléctrico jugando en

---

279 John Bowlt ha señalado que los extractos de Whitman son de *Hojas de hierba*: el primero de “Beginners”, en *Inscriptions*; el segundo de “Escuché que me lo acusaron”, el “Whitman” de Calamus era conocido y respetado en Rusia, particularmente entre los simbolistas y futuristas, y sus *Hojas de hierba* se había hecho popular gracias a la magistral traducción de Konstantin Balmont (Moscow, 1911)” (*Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trad. Bowlt, 302).

280 Varsonofii Parkin [Mikhail Larionov], “Oslinyi khvost i Mishen”, en *Oslinyi khvost i Mishen'* (Moscú: CA Munster, 1913), 53.

él, creando un movimiento constante <sup>281</sup> . Sus ideas provocativas pusieron a prueba los límites y anticiparon la mentalidad posmodernista en su “todo” y deliberado eclecticismo estético. Incluso rechazó la principal estipulación modernista de autenticidad y originalidad, argumentando que no hay diferencia entre una copia y un original<sup>282</sup>.

Larionov no podía tolerar ninguna idea de jerarquía o estructura estética o social establecida.

Cuando Ilya Mashkov y Petr Konchalovsky, dos de los principales participantes de la exposición de 1910, decidieron establecer una asociación de artistas de Jack of Diamonds (Jota de Diamantes), registrada oficialmente en la oficina del gobernador de Moscú y sujeta a normas y reglamentos, Larionov rompió inmediatamente todos los lazos con ellos. Junto con su grupo de seguidores y amigos “gitanos” no regulados, como Goncharova, Aleksei Morgunov, Mikhail Le Dantu, Aleksandr Shevchenko e Ilya Zdanevich, se trasladó más allá, a las nuevas exposiciones experimentales. “La Jota de Diamantes” (1910) fue la

---

281 Andrei Shemshurin recoge esta instalación en “Notas sobre mis corresponsales”; véase Shemshurin, “Zapiski o moikh korrespondentakh”, en *Neizvestnyi russkii avangard*, ed. Andrei Sarabianov (Moscú: Sovetskii Khudozhnik, 1992), 134.

282 Mikhail Larionov y Natalya Goncharova, “Rayonists and Futurists, A Manifesto” (1913), en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 90.

primera de ellas, seguida de “Donkey's Tail” [Cola de burro] (1912), “Target” [Objetivo] (1913) y, finalmente, “Number 4: Rayists, Futurians, Primitives” (1914). Cada exhibición marcó un período de desarrollo en la estética de vanguardia y presentó un enfoque diferente, desafiando no solo a los espectadores, sino también a los participantes, la mayoría de los cuales diferían de un espectáculo a otro.



Natalia Goncharova y Mikhail Larionov trabajando en los diseños de escenario para el ballet de Serge Diaghilev *El gallo de oro*, 1914

Olga Rozanova fue otra artista que introdujo el tema de los naipes en su arte, pasando a una de las creaciones más fantásticas de su obra, la serie de once pinturas titulada

*Jugando a las cartas* (hacia 1915)<sup>283</sup>. En la serie, los jugadores y las figuras de las cartas en sus manos son curiosamente reversibles. Rozanova, en su ingeniosa inspiración, une once composiciones para crear una “galería de retratos” formal de naipes de reinas, reyes y sotas en el espíritu de los alogismos de Malevich, el absurdo de Alfred Jarry y las paradojas de Lewis Carroll. En estas pinturas de figuras de naipes, el espectador queda atónito por el fuerte contraste de colores brillantes con la grisalla negro–grisácea de los rostros y manos de los personajes “medio vivos”. Elevados a meta–representación en la parodia del género–retrato de Rozanova, los clichés de naipes se convierten no sólo en la representación de la representación de un estereotipo de masas, sino que comienzan a adquirir su propio significado. El proceso por el cual los naipes se convierten en “personas” contrarresta directamente la transfiguración inversa que se produce cuando se equiparan personajes reales e históricos con figuras de naipes, como en las ediciones especiales de barajas “históricas”; o en la

---

283 Esta serie incluye *Representación simultánea de cuatro ases* ( Museo estatal ruso), *Representación simultánea de la Reina de picas y la Reina de corazones* (ubicación desconocida); *Representación simultánea del Rey de Corazones y el Rey de Diamantes* (Astrakhan Picture Gallery); *El rey de picas* (ubicación desconocida); *Rey de Tréboles* (Museo Regional Slobodskoi); *Reina de Picas* (Museo de Arte de Ulianovsk); *Reina de Corazones* (ubicación desconocida); *Reina de Diamantes* (Museo de Arte de Nizhny Novgorod); *Jota de Corazones* (Museo Regional Slobodskoi); *Jota de Diamantes* (ubicación desconocida); y *Jota de tréboles* (Museo de Arte de Ivanovo–Voznesensk).

novela *Ponson du Terrail*, cuyos personajes llevan nombres de figuras de naipes.



Mikhail Larionov, Composición Rayista (*Dama en la Mesa*). De *Mirskontsa* (Worldbackwards) de Aleksei Kruchenykh y Velimir Khlebnikov (Moscú: n.p., 1912).

En ninguna otra parte de la obra de Rozanova el elemento teatral es tan agudo como en este ciclo, una cualidad que se asemeja a algunos de los diseños grotescos y dramáticos de Malevich para *Victoria sobre el sol* (1913). Y en sus

representaciones posteriores de los trajes para Strongman, Warrior y Turkish Warrior en la década de 1920, cuando se contemplaba otra puesta en escena de esta ópera,

Malevich incorporó símbolos de naipes en lugar de cabezas para caracterizar a los *dramatis personae* particulares<sup>284</sup>.

Desde el principio, los primeros vanguardistas rusos asociaron el juego de cartas con trucos, diablillos y aventuras que desafiaban las normas aceptadas como otra “bofetada en la cara del gusto público”. Preferían al diablo *lubok*, y al astuto cosaco gogoliano de “La carta perdida” que trata de estafarlo con las cartas, hasta el trágicamente obsesionado Hermann de la conocida historia de Pushkin “La dama de picas”. Los futuristas disfrutaron del elemento del desafío romántico, pero a través de la lente de la ironía y lo grotesco, que emplearon como un dispositivo de afirmación negativa, en lugar de una “gran tragedia”.

---

284 Las acuarelas de Malevich se encuentran en la colección del Museo Estatal Ruso. Otro último ejemplo, que me viene a la mente, es el famoso ballet *Jeu de cartes* (Un juego de cartas) de Stravinsky, “Un ballet en tres tratos”, escrito en 1936. Según Stephen Walsh, “La idea de jugar a las cartas había sido completamente suya... en cierto sentido *Jeu de cartes* sigue siendo abstracto, ya que los *dramatis personae* son cartas de juego y la trama es un juego de póquer” (Walsh, *The Music of Stravinsky* [Oxford: Oxford University Press, 1998], 54).



Larionov: *Soldados jugando a las cartas*

Apostando por este aspecto provocador, Larionov inyectó deliberadamente en el mundo del arte establecido la tradición “baja” de lo primitivo urbano. Esta acción no pretendía tanto escandalizar como crear un nuevo sistema estético con diferentes puntos de referencia, un sistema en el que se erosionarían las fronteras artificiales entre lo “alto” y lo “bajo” en el arte.

*Los soldados jugando a las cartas* de Larionov, o *Soldados danzantes*, pintados alrededor de 1909, encajaban bien con su galería de prostitutas de mejillas sonrosadas, peluqueros provincianos amenazantes y jóvenes soldados de juguete.



Mikhail Larionov: *Soldados bailando*, 1909-10

Los jugadores ingenuos de Larionov juegan a las cartas con furia, y la tensa torpeza física de sus poses artificiales los hace parecer congelados en medio de un baile ruidoso. Dos soldados se aferran a sus cartas mientras pronuncian obscenidades, que literalmente llenan el espacio y se pegan a las paredes de sus cuarteles. Mientras tanto, otro soldado canta y toca su acordeón. El juego “infernol” y las frases crudas de los soldados de Larionov, grabadas por toda la superficie pictórica a modo de cómic, no son detalles aleatorios, sino elegidos para desafiar al espectador. Los artistas de vanguardia optaron por representar temas considerados arriesgados o vulgares, como los juegos de azar. Baste recordar, por ejemplo, que tri listika, traducido

más adelante como “tres hojas”, se refiere a “tres cartas”, un juego probablemente relacionado con el monte de tres cartas. Estaba prohibido en ese momento, pero era muy popular entre los aficionados a las cartas, y aparece en el fragmento de Mayakovsky “De niño” de su largo poema “I Love” (1922):

Fui dotado en medida con amor.  
Desde la infancia,  
las personas  
han sido entrenadas para trabajar.  
Pero yo  
huyó a las orillas del río  
y ando por allí  
sin hacer absolutamente nada.  
Mamá me reprendió enojada:  
“¡No sirves para nada!”.  
Papá amenazó con pegarme con el cinturón.  
Pero yo,  
poniendo mis manos sobre un billete falso de tres rublos  
Jugaba a “tres hojas” con soldados debajo de la valla<sup>285</sup>.

El juego de Mayakovsky “con los soldados debajo de la valla”, que recuerda tanto a las imágenes de Larionov, es una metáfora de su libertad y su provocativa inconformidad con la “gente” “entrenada para el trabajo”. Esta

---

285 Mayakovsky, *The Bedbug and Selected Poetry*, trad. Hayward y Reavey, 151–52.

autoidentificación del poeta como un jugador que desafía las leyes de la sociedad y “corre riesgos” jugando “apuestas altas” se manifiesta en el poema temprano de Mayakovsky “Palabras de bienvenida a algunos vicios” (Teploe slovo koe–kakim porokam: pochti gimn, 1915):

Tú que estás trabajando tan duro  
(solo para lustrar tus botas)  
Contador si eres hombre,  
o asistente de contador si eres mujer  
Tu cara está preocupada y aburrida hasta las lágrimas  
Y arrugado, y verde como un billete de tres rublos.  
Tomemos un sastre: por el bien de quién,  
¿Por qué hiciste todos estos pantalones?  
No tienes un tío estadounidense, y si lo tienes  
Es pobre, sigue pateando y no vive en los EE. UU.  
Te digo, yo, culto e inteligente,  
Pushkin, o Shchepkin, o Vrubel'  
Ni línea, ni pose, ni color alguno  
Ellos creían, pero creían en el rublo.  
Vives a hierro, te hieren a tijera  
Mira, hay gris tejido en tu barba  
¿Pero alguna vez viste una naranja?  
¿Crecer y crecer por sí misma en el árbol?  
Sudando y trabajando, trabajando y sudando  
Parirás bebés y brotarán, estos niños  
Los chicos–contadores, las chicas–asistentes de  
contabilidad,

Estos y aquellos estarán sudando como sus mami y  
papi  
Y yo, nunca jodido o siendo empujado  
Solo así, ay  
Cobré en apuestas en mi sexta mano  
Treinta y doscientos ayer.  
Está bien si se burlan de mí en susurros, chismes  
Que me ayudé en un juego  
Que tengo en mi mochila esto y aquello es  
Suavemente marcado por mi uña  
Los ojos del jugador en la noche  
Brillan como dos piezas de oro  
Estaba descargando a alguien como un trabajador  
meticuloso  
Descargaría la bodega de un barco.  
Viva el primero que acertó  
Quien sin trabajar y maquinar  
limpia y vacía los bolsillos de su prójimo  
De una manera buena e higiénica.  
Y cuando me predicán trabajo duro, y más, y más  
Como si estuviera rallando rábano picante en un  
rallador oxidado  
Pregunto suavemente, tocando el hombro de alguien  
¿Te gusta correr riesgos cuando juegas?<sup>286</sup>

En términos de estilo y forma, este poema satírico está

lejos de ser el mejor de Mayakovsky, pero su contenido y contexto abren la posibilidad de comprender la poética y la política del juego en diferentes niveles semánticos. El estribillo central es explícito: juego (o diversión) versus trabajo, libertad de elección y voluntad liberada versus determinismo, azar versus rutina y hábito, y “jugador” versus “contador”.

En definitiva, este poema se convierte en una metáfora “pelea de boxeo” donde la teoría del juego gana a la teoría del trabajo. Tiene un subtítulo irónico, “Casi un himno”, y pertenece a la serie de “himnos” que Mayakovsky compuso para la popular revista satírica *New Satirikon* ese año. Comparten la misma fuerza polémica del discurso satírico y lúdico en su entonación, y sirven como un gesto retórico provocador y agresivo dirigido directamente a la audiencia. No simplemente desafía el “mundo rutinario” de “trabajo y sudor”, sino que lo expone de acuerdo con las ideas anarquistas y socialistas radicales de Paul Lafargue, quien afirmaba: “El trabajo debería estar prohibido en vez de impuesto”.



Olga Rozanova, *La reina de picas*, 1915

El célebre libro de Lafargue *Le droit a la paresse: Refutation du droit au travail* (El Derecho a la pereza: Negación del derecho al trabajo) de 1848 (1883) fue traducido al ruso poco después de su publicación original. Este libro fue muy leído en círculos culturales inclinados hacia el anarcoindividualismo. Aparte de Mayakovsky, y posiblemente de Kamensky, este trabajo influyó mucho en el ensayo de Malevich “La pereza: la verdadera verdad de la humanidad” (1921), donde presenta su propio concepto de creatividad “socialista”, muy diferente de la productividad

impulsada por los “objetivos socialistas” proclamados por los constructivistas y produccionistas de la época <sup>287</sup> . Lafargue no podía sino apelar en su filosofía al pensamiento neoprimitivista también, al de Matvejs en particular, al valorizar “lo primitivo”, la bondad innata de las formas comunitarias primordiales de existencia social y cultural: “Los felices polinesios pueden entonces amar como les plazca sin temer a la Venus civilizada y los sermones de los moralistas europeos”<sup>288</sup> .

Aunque Lafargue concluyó su carrera política como marxista, su anterior inclinación hacia las ideas proudhonianas dio forma al argumento principal de su libro, donde analiza el “derecho al trabajo” como un dogma desastroso:

la clase obrera, arrancando de su seno el vicio que la domina y degrada su naturaleza, se levanta con su terrible fuerza, no para exigir los Derechos del Hombre, que no son más que los derechos de la explotación capitalista, no para exigir el Derecho al Trabajo que no es más que el derecho a la miseria, sino forjando una ley

---

287 Este ensayo se publicó por primera vez en traducción al inglés en *Malevich, Essays on Art*, 4: 73–85. El manuscrito original se publicó por primera vez en 1994, con un ensayo esclarecedor de Philip Ingold: *Kazimir Malevich, Len' kak dejstvitel'naia istina chelovechestva* (Moscú: Gileia, 1994).

288 Paul Lafargue, *El derecho a ser perezoso y otras historias*, trad. Charles H. Kerr (Chicago: Charles H. Kerr, 1883), 49.

descarada que prohibiera a cualquier hombre trabajar más de tres horas diarias, la tierra, la vieja tierra, temblando de alegría sentiría un nuevo universo saltar dentro de ella. Pero, ¿cómo pedirle a un proletariado corrompido por la ética capitalista que tome una resolución varonil?...<sup>289</sup>

Y concluye apasionadamente su llamamiento:

Como Cristo, personificación doliente de la antigua esclavitud, los hombres, las mujeres y los niños del proletariado suben penosamente desde hace un siglo por el duro calvario del dolor; durante un siglo el trabajo forzoso les ha roto los huesos, magullado la carne, torturado los nervios; durante un siglo el hambre les ha desgarrado las entrañas y los sesos.

¡Oh pereza, ten piedad de nuestra larga miseria! Oh Pereza, madre de las artes y nobles virtudes, ¡sé tú el bálsamo de la angustia humana!<sup>290</sup>

Las “Palabras de bienvenida” de Mayakovsky están escritas en primera persona y, al asumir la máscara de un jugador, y otra engañosa, posiblemente de un estafador o tramposo, el poeta enfatiza su propia alienación de las leyes y costumbres de la vida común. Su elección táctica para

---

289 Ibid., 56.

290 Ibid., 56, 57.

enseñarnos su lección social es ingeniosa y bastante inusual. Llevando la idea de Lafargue a su extremo lógico, lanza el “vicio” del “juego” arriesgado para probar la mentira de la “virtud” del “trabajar”. La metáfora poética del juego de cartas se convierte en mitologema. La cualidad principal de cualquier obra es la cualidad de la libertad, dice Mayakovsky a sus lectores. El juego no se puede forzar, porque entonces deja de ser juego o se convierte en algo diferente. Jugar nunca es un deber ni una obligación. Al abogar por el juego sobre el trabajo, Mayakovsky aboga por la libertad y la imprevisibilidad, y el cumplimiento final de la vida sin un “propósito especial”, “sin por qué” (pero, ¿alguna vez viste una naranja...?). En esto sigue al hombre clandestino de Dostoievski: “El hombre sólo necesita una cosa: el deseo de independencia, cueste lo que cueste y le lleve adónde le lleve. Pero sólo el diablo sabe lo que desea <sup>291</sup> .... Mayakovsky dirige su crítica social a la discrepancia entre la fruición natural y la belleza del crecimiento, y la repetición mecánica sin vida del trabajo impuesto, que ha desperdiciado a generaciones enteras. Esta refutación de los medios y fines utilitarios también se enmarca como un manifiesto estético, que apunta a los “antepasados” literarios, simbolistas y realistas, “culpables” de trabajo y “sudor”. Según los futuristas, “A través de la escritura instantánea se expresa en plenitud un sentimiento dado. De lo contrario, hay trabajo en lugar de creación, muchas

---

291 Dostoievski, Notas desde el subsuelo, 27.

pedras y ningún todo, y huele a sudor y [al escritor simbolista contemporáneo Valery] Briusov. ¡La escritura y la lectura deben ser instantáneas!” “A los no dotados y a los aprendices les gusta trabajar... lo mismo puede decirse del lector”<sup>292</sup>.

El poema de Mayakovsky está lleno de referencias intertextuales semidisfrazadas que nos mapean el mundo literario de su poeta en el juego: Pushkin, Dostoievski, Khlebnikov. Algunas de las referencias más obvias incluyen una divertida alusión a “Evgenii Onegin” (no tienes un tío...), y la figura del “contador” con “cara preocupada y aburrida hasta las lágrimas”, tiene atributos afines al “perdedor” y al “creador de sistemas perfectos” inspirado en el Dostoievski de *Juego en el infierno* de Kruchenykh y Khlebnikov, El sastre es otro tipo al que Mayakovsky trata con dureza. A menudo considerados como los agentes que implementan los ideales del “gusto público” y los caprichos de las “modas” efímeras, los “sastres” también aparecen en el primer manifiesto futurista, “Bofetada en el rostro del gusto público”, “todos esos Gorkys, Kuprins, Bloks, Sologubs, Remizovs, Averchenkos, Bunins, etc. solo necesitan una dacha en el río. Tal es la recompensa que el destino da a los sastres”<sup>293</sup>.

---

292 A. Kruchenykh y V. Khlebnikov, “From The Word as such”, en *Russian Futurist Manifestoes*, ed. Lawton, 61.

293 Burliuk et al., “Slap in the Face of Public Taste”, 51.

El “principio del juego” combina elementos fantásticos y reales, al incorporar detalles extraños en un contexto cotidiano. La textura de este poema es una mezcla de hipérbole, grotesco y autoironía. Aquí, quizás, podamos encontrar la fuente del mito del “apache” en la poesía, que persiguió al joven Mayakovsky. Con la sorprendente perspicacia de un poeta, Tsvetaeva notó una vez que la imagen poética de Mayakovsky “comenzó mostrándose al mundo”. Este personaje lírico asumido por Mayakovsky responde menos a la teatralización total de la vida, convirtiéndose en el modelo dramático del juego libre y espontáneo. Al comentar sobre la interpretación dramática de Mayakovsky de su “Tragedia”, Viktor Shklovsky escribe: “El poeta se trata a sí mismo en el escenario, se sostiene en sus manos como un jugador sostiene las cartas. Es Mayakovsky, el dos, el tres, la Jota, el Rey”<sup>294</sup>.

De hecho, en la tradición literaria rusa, el juego de cartas se consideraba a menudo como una especie de meditación activa, una posibilidad única proporcionada por el azar de encontrarse cara a cara con la esencia anárquica del universo, más allá del poder humano de control o manipulación. Es el proceso del juego, con su temporalidad, su ritmo impredecible pero repetitivo, lo que gobierna al jugador. En su análisis de los personajes de Dostoievski, que a menudo están obsesionados con el juego, Gary Saul

---

294 Viktor Shklovsky, *O Maiakovskom* (Moscú: Sovetskii pisatel', 1940), 97.

Morson sugiere: “El deseo de alcanzar un momento de éxtasis –de ‘permanecer fuera’ del flujo temporal– atrae fatalmente a los personajes de Dostoievski... Esta es una especie de adicción a la que estaba sujeto el propio Dostoievski. Se expresa también en el juego compulsivo de Dostoievski, en su deseo de arriesgarlo todo en un momento intenso”. En cuanto al *Jugador* de Dostoievski, Morson continúa: “Lo que importa es la sacudida metafísica que experimenta cuando (como él siente) supera las leyes de la naturaleza y la sociedad con una victoria contra viento y marea”<sup>295</sup>.

Los futuristas, por su parte, expresaron una fascinación por la temporalidad que se reflejaba en el movimiento físico, en lo que llamaban el ritmo “en vivo”: “Nosotros rompíamos ritmos. Khlebnikov dio estatus al metro poético de la palabra conversacional viva. Dejamos de buscar metros en los libros de texto; cada movimiento genera para el poeta un ritmo nuevo y libre”<sup>296</sup>.

En la estética de las primeras vanguardias rusas, este ritmo del juego, del arte y de la vida misma, se superponía y entrelazaba, rápido e intenso como el latido de un corazón, tan irregular y repetitivo como el verso de la “escalera” de Mayakovsky (*lesenka*). Es esta “encarnación”

---

295 Morson, *Narrativa y Libertad*, 202–3.

296 Manifiesto sin título “From A Trap for Judges, 1,” en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 54.

del ritmo físico, el vigoroso movimiento, y el impulso físico y la vivacidad del juego que distingue a los soldados jugadores de cartas de Larionov, por ejemplo, del ambiente silencioso de los inmóviles y sólidos jugadores de cartas de Cézanne, donde el juego es solo otro signo visual de la realidad metafísica del ser.

El mismo ritual de participación física a través del movimiento, el ritmo y el tempo del juego de cartas es uno de los puntos cruciales en la interpretación poética del juego de cartas de Kruchenykh, cuando “el ritmo engañoso” del juego debería convertirse en una propiedad intuitiva del jugador:

Habiendo jugado hasta el amanecer  
tengo todo claro,  
hasta el último tocón de árbol  
Exploté el cerebro irregular.  
Noche hecha jirones...  
Soñar en el lecho de rosas,  
Pero mis  
ojos abiertos  
están ardiendo...

¡Jugador!  
Interioriza  
el ritmo complicado—  
es tu turno,  
correr riesgos

destruir  
el cansado  
mundo

Ferrocarril, ruleta y todo este jazz–

Aquí Dostoievski  
perdió su par de pantalones,  
y allí Polina– su amor...  
¡Olvídate de tu celda de monasterio!  
O todo  
se romperá  
O por una carta astuta  
por una bruja  
serías aplastado.  
En el infierno  
ella te estrangulará  
como desertor–  
La reina  
de espadas,  
salitre,  
azufre,  
adiós...

Encontraste tu camino de inmediato,  
caminabas recto  
nunca te sedujeron  
las bagatelas

Tú  
rompiste  
la banca.  
¡Juega alto! Apuestas todo  
se llevarán!  
En pleno apogeo, ¡ah!  
Los ojos y los dedos,  
los corazones y las picas,  
los tréboles,  
todo arde<sup>297</sup> ...

El último poema de Kruchenykh “Jugador. El poema del juego”, escrito en 1945 y dedicado a Mayakovsky, resume retrospectivamente los temas y visiones que he analizado: el juego en el infierno, el poeta–jugador que desafía al “mundo cansado” y su deseo de arriesgarlo todo en el azar en un momento de juego intensificado. La imprevisibilidad del juego de cartas se oculta en la tensión de su ritmo irregular.

El vaivén interior de la obra, el presente infinito de la existencia y el ritmo físico de los “ojos y dedos” del jugador trascienden el fluir temporal.

La dinámica del juego, en la que las largas horas se miden

---

297 Kruchenykh, “Igrok. Poema igry. Maiakovskomu” (1945), publicado en Ruso en *Iz literaturnogo naslediia*, ed. Gurianova, 265–66. Traducción mía. Agradezco a John Bowlt por su consejo.

por los movimientos de las manos de los jugadores, y la fatigada inmovilidad (¿o vacío?) de la “cara de póquer”, se convierte en una meditación sin fin, en una iniciación libre de obsesiones.

Aquí la meta final, la banca, el oro, pasa por el fuego alquímico (todo en llamas) de un momento intenso, el punto más alto y la recompensa: un momento de iluminación, de conocimiento (habiendo jugado hasta el amanecer/tengo todo en orden).

Kruchenykh provoca a los lectores embelesados a mirar en las profundidades de su inconsciente, sus visiones irracionales y su sensualidad para producir alusiones y asociaciones más allá de los límites del intelecto (explotó el cerebro irregular). Kruchenykh y Mayakovsky eran famosos como apasionados jugadores de cartas en su vida privada, y Kruchenykh, que siguió siendo el más fiel a la poética del juego, escribió una vez en una carta a su amigo: “Hubo muchas cosas extrañas en mi vida, inesperadamente trágicas, etc. Quizás, influenció mi trabajo y mi subsiguiente existencia.... Tal vez eso era exactamente lo que necesitaba: profundizar en el juego. ¡Lo resuelvo y lo supero finalmente! ¡El destino del hombre es incomprensible! Especialmente... el destino del poeta<sup>298</sup>.”

A través de las “palabras como tales” el lector se ve

---

298 Krusanov, "Cartas de AE Kruchenykh a AA Shemshurin", 134.

obligado a volverse hacia la “vida como tal”, hacia su esencia impredecible e irracional que existe fuera de todo canon. Kruchenykh no está apelando en su *zaum* a la lógica de sus lectores y su habilidad para resolver rechazos verbales, ni a su conocimiento de los libros. La poesía transracional puede compararse con el inconsciente, el núcleo oculto detrás de la “cara de póquer” del poeta, que es el embaucador, el fanfarrón, el creador del enigma tácito.

El motivo del juego de cartas en la poética futurista se convirtió no solo en un motivo de representación, sino también en un medio de autoconocimiento, de autopresentación.

## V. VICTORIA SOBRE EL SOL Y TEATRO DEL ALOGISMO <sup>299</sup>

La teoría del lenguaje transracional de Kruchenykh, *zaum* o “más allá del sentido”, coincidió con el surgimiento del alogismo en las artes visuales, un concepto introducido por Malevich y rápidamente adoptado por otros futuristas. “La yuxtaposición alógica de las dos formas 'violín y vaca’<sup>300</sup> como elemento de la lucha contra la lógica, el naturalismo, el significado filisteo y el prejuicio”, inscribió Malevich en el reverso de su pintura *Vaca y violín* (1913), yuxtaponiendo

---

299 Este capítulo es una versión ampliada y revisada de mi libro “¡Vamos a rimar vaca y teatro! Language, Alogism, and Kruchenykh's 'Theatrical Instinct'”, en *From Gogol to “Victory over the Sun”: Trajectories of Russian Avant-Garde*, ed. Alexis Klimoff, Nikolai Firtich y Dan Ungurianu, edición especial de *Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the USA* 35 (2009): 37–54.

300 Kazimir Malevich en el Museo Ruso (catálogo de la exposición), ed. Evgeniia Petrova (St. Petersburg: Palace Editions, 2000), 320. El propio Malevich siempre llamó a esta composición *Vaca* “sobre” violín (ver Elena Basner, “Pinturas de Malevich en la colección del Museo Ruso: La cuestión de la evolución creativa del artista” *ibíd.*, 18).

dos cosas que se corresponden como “manzanas y naranjas”.



Kazimir Malevich: *Vaca y violín*, 1913

De acuerdo con el espíritu de alogismo, el teatro de Khlebnikov y Kruchenykh de 1913–15 estuvo marcado por

la paradoja y la disonancia. Así como Malevich logró “rimar” “vaca” y “violín”, Kruchenykh provocó estallidos de risa en una conferencia pública al decir: “¡Aquí hay dos ricas rimas para ti: vaca y teatro!”<sup>301</sup>

## ALOGISMO EN LA PINTURA

De hecho, los vínculos semánticos entre los personajes dramáticos de Kruchenykh y sus acciones son, en esencia, los mismos que entre los objetos de las pinturas alógicas de Malevich y otros artistas de vanguardia de 1913 y 1914. La ironía lúdica y el “instinto teatral”, un término acuñado aproximadamente al mismo tiempo por Nikolai Evreinov, se convirtieron en elementos fundamentales en el alogismo. “El instinto de teatralización que tengo el honor de haber descubierto puede describirse mejor como el deseo de ser 'diferente', de hacer algo que sea 'diferente', de imaginarse a uno mismo en un entorno que sea 'diferente' del entorno cotidiano de nuestra vida cotidiana.... Todos nacemos con este sentimiento en el alma, todos somos esencialmente seres teatrales”, escribe Evreinov<sup>302</sup>. Elena Basner

---

301 El episodio con Kruchenykh se describe en K. Barantsevich, "Korova i teatr (lektsiia Kruchenykh)", *Birzhevye vedomosti*, 2,6 de noviembre de 1913 (edición vespertina).

302 Evreinoff, *Teatro en la vida*, 23.

caracteriza estas obras cubofuturistas como “multisignificativas y polisemánticas, que desconciertan y escandalizan al espectador crédulo con maniobras como colocar un cigarrillo en los labios de Mona Lisa”<sup>303</sup>. En *Vaca y violín* (1913), *Englishman in Moscow* (Inglés en Moscú, 1914) y *Aviator* (1914), hay un “acertijo” dentro de la composición pictórica formada por lo que en un principio parecen ser objetos ingenuamente representados y fragmentos aleatorios que se ofrecen al espectador como una especie de juego<sup>304</sup>. En este juego, sin embargo, no hay “premio”, ni respuesta ganadora única, ya que el acertijo alógico no es susceptible de ningún mecanismo racional.

Como las palabras en la poesía transracional, los objetos en estas composiciones visuales pueden acumular un espectro completo de significados, desde detalles cotidianos hasta símbolos metafísicos. Su significado es fluido y ambivalente; se escabullen y cambian según el contexto improvisado activamente por el espectador.

---

303 Basner, "Pinturas de Malevich", 19. La alumna de Malevich, Anna Leporskaya, recordó la Mona Lisa con un cigarrillo.

304 Compare esto con las revelaciones de Kruchenykh sobre zaum: “El enigma... Un lector, que ante todo es curioso, está seguro de que lo transracional tiene algún significado, algún sentido lógico. De modo que es atrapado por un 'cebo': en el acertijo, el misterio. Decir 'yo amo' crea obligaciones; es muy definido, y un hombre nunca lo quiere. Es reservado, es avaro, está creando el enigma.... Si un artista se esconde intencionalmente en el alma de lo transracional, no lo sé” (Krusanov, “AE Kruchenykh Letters to AA Shemshurin,” 153).

Kruchenykh consideraba esta ambivalencia como el componente crucial del *zaum*. “La palabra transracional siempre contiene partes de varias palabras (conceptos, imágenes) que producen una nueva imagen 'transracional' (no definida con precisión)”, dijo<sup>305</sup>. De manera similar, en la pintura alogista, los planos geométricos abstractos sirven como fondo para objetos o detalles aleatorios que han sido arrancados de la red de conexiones semánticas ordinarias. “Dentro” de la construcción pintada es una especie de “imagen” especulativa que se asemeja a un jeroglífico tradicional compuesto por diferentes objetos y fragmentos arbitrarios, incluidos el letrero “arrancado”, secciones del letrero y fragmentos de palabras que se convirtieron en atributos necesarios de muchas de estas composiciones.

Por ejemplo, en *Aviator* (1914) de Malevich, el naípe ocupa el lugar central en la composición y está entre los elementos de este “jeroglífico”, que crea el tono alógico. En el alogismo los objetos existen como tales, y el artista los despoja de un contexto cotidiano como para devolverles su esencia fenomenológica representada por los rasgos físicos puros de textura, forma y color. En el reverso de *Aviator*, Malevich escribió: “(esto no es un simbolismo) una carta y un pez no significan nada excepto ellos mismos”<sup>306</sup>. No

---

305 A. Kruchenykh, “Otkuda i kak poshli zaumniki”, en Aleksei Kruchenykh, *K istorii russkogo futurizma. Vospominaniia i dokumenty*, ed. Nina Gurianova (Moscú: Gileia, 2006), 303.

306 Véase Kazimir Malevich en el Museo Ruso, 321.

obstante, Malevich nos dejó innumerables pistas sobre la interpretación simbólica que el propio artista advertía.



Kazimir Malevich: *El aviador*, 1914

El aviador sostiene el as de tréboles, que se transforma en un significante vacío, creando un sistema puro de lenguaje (en este caso, lenguaje visual) en torno a un “hipertexto”

que combina claves verbales y no verbales. Tenemos ante nosotros un ejemplo perfecto de la “galaxia de significantes, no una estructura de significados” barthesiana: “no tiene principio, es reversible; ganamos acceso a él por varias entradas, ninguna de las cuales puede ser declarada autoritativamente como la principal; los códigos que moviliza se extienden hasta donde alcanza la vista, son indeterminables”<sup>307</sup>.

Por lo tanto, un as de tréboles, que en la adivinación puede significar una prisión, un cuartel o incluso el servicio militar, puede leerse como una melodía para establecer el estado de ánimo de toda la imagen. Es especialmente significativo en el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial, cuando los mejores pilotos también eran llamados ases. El principio del juego, basado en la fusión de lo imaginario y lo real, con la inserción de detalles fantásticos, contiene un elemento activo de ironía. Por ejemplo, el contorno blanco del pez se extiende por el cuerpo del aviador como si fuera una insignia honorable o un ala plegada. El contorno irregular del pez blanco se “rima” visualmente con la sierra dentada; la flecha apunta a la “o” del sombrero, y la conexión semántica entre estos objetos está abierta, apoyándose en todas las asociaciones posibles y en la intuición personal y las reminiscencias del espectador. Malevich insistió en su inscripción que en el

---

307 Roland Barthes, *S/Z*, trad. Richard Miller (Nueva York: Hill & Wang, 1974), 5.

espacio “extrañado” del alogismo es imposible e innecesario explicar lo inexplicable o llevar el inconsciente a la esfera de la conciencia y la lógica racional del “reconocimiento”. Todos estos detalles, o letreros arrancados, parecen representar una “obra de teatro” llamada “Aviador”.



Olga Rozanova: *Cine moderno*

La combinación de la “ruptura” o cambio de formas cubo-

futuristas con sus detalles aleatorios “realistas” representados, produce la disonancia alógica necesaria, que Shklovsky pronto definiría como el dispositivo artístico de “distanciamiento” o “desfamiliarización” (extrañamiento), inspirado en la práctica y teoría del lenguaje transracional de Khlebnikov y Kruchenykh. Otro ejemplo es “El cine Moderno” de Rozanova (1915, Museo Regional Slobodskoi), que se reduce a una construcción pictórica consistente en formas geométricas de color que sirven como fondo para los muchos objetos superpuestos y detalles accidentales como si fueran atrapados por la luz por el ojo de un transeúnte. La fragmentariedad de la estructura visual coincide con las inscripciones rotas, incluidas en la composición en la esquina superior derecha, que se leen como versos de un poema transracional.

La inflexión cubofuturista, que enfatiza el dinamismo y la simultaneidad del momento, ya no está presente en estas piezas. “El estilo alógico no fue tan espontáneo como infiere Malevich en sus comentarios, ni fue únicamente el carácter de los objetos lo que determinó la forma en que se combinaban en el lienzo”, según Troels Andersen<sup>308</sup>. En su célebre ensayo “Del cubismo y el futurismo al suprematismo” (1915), Malevich señaló que, en el cubofuturismo, los objetos “contienen una masa de momentos temporales. Sus formas son diversas y, en

---

308 Malevich: Catálogo razonado de la Exposición de Berlín [de] 1927, ed. Troels Andersen (Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1970), 26.

consecuencia, las formas en que se pintan son diversas. Todos estos aspectos temporales de las cosas y su anatomía (los anillos de un árbol) se han vuelto más importantes que su esencia y significado. Y estas nuevas situaciones fueron adoptadas por los cubistas [sic] como medio para construir cuadros. Además, estos medios fueron contruidos para que la confrontación inesperada de dos formas produjera una disonancia de máxima fuerza y tensión”<sup>309</sup>.



Mikhail Matiushin, Aleksei Kruchenyikh y Kazimir Malevich. San Petersburgo, 1913. Fotografía de K K Bulla.

El siguiente paso en el desarrollo de esta construcción pictórica es la transformación de las “estructuras

---

309 Kazimir Malevich, “Del cubismo y el futurismo al suprematismo: el nuevo realismo pictórico (1915)”, en *Arte ruso de la vanguardia*, ed. Tazón, 131.

anatómicas” de las cosas en formas abstractas. Este proceso ya estaba ocurriendo en los diseños escénicos y el vestuario de Malevich para la ópera futurista *Victoria sobre el sol* de Kruchenykh. Estos trajes se derivaban de formas geométricas, que estaban hechas de cartón y parecen haber sido enormes, según las reminiscencias de los contemporáneos y algunas fotografías de periódicos<sup>310</sup>.



*Victoria sobre el sol*, Ópera de Aleksei Kruchenykh y Mikhail Matiushin

Al abstraer el concepto mismo de cosa en 1913–14, y

---

310 Para más información sobre vestuario y escenografía, véase John Milner, “Malevich's Victory over the Sun,” en *Victory over the Sun*, ed. Patricia Railing (Londres: Artists Bookworks, 2009), 2: 83–98; esta edición incluye una nueva traducción, algunos materiales documentales y artículos sobre la ópera futurista. Ver también Charlotte Douglas, *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980).

despojarlo de su contexto tradicional y razón de ser lógica en sus diseños, así como en las composiciones pictóricas, Malevich llegó a reemplazar la cosa con formas de color en sus abstracciones suprematistas de 1915, como hizo Rozanova en sus pegados de papel aproximadamente al mismo tiempo. De hecho, en las obras alogistas hay una “proyección” de todas las posibles direcciones futuras de la primera vanguardia rusa. Hay elementos de suprematismo en la autonomía de las formas planas de color que generalmente constituyen el fondo de estas composiciones pictóricas, y en la recodificación del objeto, o cosa, colocado en un contexto inesperado y despojado de su significado mundano, hay un presagio del dadaísmo y el surrealismo. Esta dualidad otorga un encanto especial a la calidad novedosa e impredecible de la pintura durante este período de transición, la etapa del alogismo, que equilibra dramáticamente elementos de lo figurativo y lo abstracto, lo narrativo y lo absurdo.

El lado humorístico de este “acto de equilibrio” se había registrado en la serie de fotografías escenificadas producidas por Carl Bulla, uno de los fotógrafos de San Petersburgo más conocidos de la era prerrevolucionaria. Malevich, Kruchenykh y Matiushin (en algunas imágenes se les une Pavel Filonov, quien diseñó la *Tragedia* de Mayakovsky), todos con corbata negra y aspecto muy serio (excepto Kruchenykh, por supuesto), posan deliberadamente con un piano de cola colgando sobre sus

cabezas. El truco está en que el piano está pintado sobre un fondo, que está suspendido boca abajo. John Bowlt encuentra este gesto dadaísta puro de “profundo significado simbólico” <sup>311</sup> . El universo lógico es tan espontáneo como la naturaleza del juego. Para Kruchenykh, Khlebnikov, Matiushin y Malevich, el proceso del juego, ya sea en el teatro, la poesía o su rutina diaria, puede compararse con un proceso cognitivo, como un medio para investigar lo racionalmente incognoscible. Hablando sobre el papel y la esencia del juego en la sociedad, Hans–Georg Gadamer señala que el atractivo del juego es que domina literalmente a los jugadores, y no al revés. Según él, el juego y el arte son similares, ya que tanto el juego como la obra de arte poseen una esencia propia, independiente de la conciencia de los jugadores. “En la medida en que la naturaleza carece de propósito o intención, al igual que carece de esfuerzo, es un juego en constante renovación y, por lo tanto, puede aparecer como un modelo para el arte”, escribe Gadamer<sup>312</sup>.

---

311 John Bowlt vincula la lógica de estas fotografías con el concepto de “Victory”: “Esta parodia de la gran ópera desplazó o invirtió las funciones y expectativas convencionales del teatro a través de la informalidad del lenguaje, el absurdo de la trama y la hipérbole de la acción” (Bowl, “The Cow and the Violin”, en *Eastern Dada Orbit*, editor Janecek y Omuka, 145).

312 Hans–Georg Gadamer, *Truth and Method* (Nueva York: Continuum, 1975), 94. La metodología hermenéutica de Gadamer parece ser bastante aplicable a la estética anárquica de las primeras vanguardias. La teoría del juego puede ser considerada desde posiciones opuestas a la estética clásica.

El proceso de juego, y por analogía, el proceso creativo, dirige la acción del artista–jugador. El juego crece hasta convertirse en un modelo de existencia o modo de vida dinámico e imprevisible. “A pesar de toda su 'falta de sentido', el mundo del artista es más racional y real que el mundo del filisteo, incluso en el sentido filisteo”, escribió Kruchenykh en *Let's Grum bled*<sup>313</sup>. El punto es que la misma “lógica” (o más bien el alogismo) del juego, como la de todo proceso creativo, es la lógica del absurdo, de los sueños y del inconsciente.

Si la base de cualquier proceso creativo es el deseo de encarnar o materializar el inconsciente y liberarse de la carga de las “sombras” profundamente ocultas del yo exorcizándolas y expulsándolas del propio ser, entonces ese proceso puede considerarse como un rito. En el futurismo ruso temprano, este aspecto de la creación, ya sea acción o meditación, evento o experiencia, es más importante que el trabajo o producto final de la experiencia en su “cosidad” fija e inmutable.

## TEATRO FUTURISTA

En julio de 1913, Matiushin invitó a sus camaradas de la

---

313 A. Kruchenykh, *Vozropshchem* (San Petersburgo: Svet, 1913), 9.

Unión de Jóvenes Malevich y Kruchenykh a su casa de verano en Uusikirkko, donde declararon que la reunión sería el Primer Congreso de Futuristas de Toda Rusia. (Khlebnikov también iba a participar, pero no pudo ir). Inmediatamente anunciaron su proyecto publicando un manifiesto en un semanario de San Petersburgo anunciando la fundación del teatro Budetlianin (futuriano), basado en “nuevos principios de la palabra, el decorado y la música”<sup>314</sup>. Entre las futuras producciones mencionadas estaban el drama de Kruchenykh *Victoria sobre el sol* (una ópera), *Ferrocarril* de Mayakovsky y *Cuento de navidad* de Khlebnikov.

“La Sociedad de la Unión de Jóvenes, consciente del dominio de los actores teatrales mayores y teniendo en cuenta el impacto inusual de nuestros atardeceres, ha decidido organizar las cosas a gran escala y mostrar al mundo el primer teatro futurista”, escribió Kruchenykh<sup>315</sup>. Sin embargo, este teatro había sido precedido por otro experimento teatral: la puesta en escena de “obras de cámara” (khoromnye deistva) por parte de la Unión de la Juventud en 1911. La función, que se presentaba en tres plataformas en medio del auditorio, constaba de tres partes: una tragedia de estilo folklórico en dos actos sobre “El zar Maximiliano y su desobediente hijo Adolf”, seguida de “juegos de cámara caprichosos con la audiencia” que

---

314 Za 7 dnei (San Petersburgo) 28 (15 de agosto de 1913): 605–6.

315 Kruchenykh, "Nash vykhod", 73.

implicaba la participación activa de los espectadores en un corro de danza con fuego de cañón.



Olga Rozanova, cartel de Teatro Futurista, 1913.  
Litografía en tres colores sobre papel

La tercera parte constaba de varios números de canto y baile y, a juzgar por las reacciones de la crítica, recordaba a un programa de cabaret. Toda la producción se inspiraba en la acción sintética del *balagan* (puesto de marionetas en las

ferias públicas), donde los límites entre los artistas y el público son mínimos, así como la realidad y el juego, lo cómico y lo trágico<sup>316</sup>.

Hacia fines de 1913, se realizaron dos producciones en el teatro Luna Park (anteriormente Komissarzhevskaya) en San Petersburgo. La primera, el 2 y 4 de diciembre, fue *Una Tragedia* de Mayakovsky, diseñada por Filonov y Shkolnik. La segunda obra fue *Victoria sobre el sol*, con texto de Kruchenykh, prólogo de Khlebnikov, música de Matiushin y escenografía, vestuario y utilería de Malevich, presentada los días 3 y 5 de diciembre. La obra monodramática de Mayakovsky, en la que Vladimir Mayakovsky interpretó al protagonista principal, el poeta, tiene mucho que ver con su poesía lírica y está ambientada en una ciudad familiar en sus poemas. Según Kruchenykh, su tragedia retrata, por un lado, a un poeta futurista y, “por el otro, toda suerte de filisteos, 'pobres ratas' asustados por el ritmo urbano y la 'revuelta de las cosas'<sup>317</sup>. El diseño de Filonov se basaba en el contraste entre la vivaz personalidad del apuesto joven Mayakovsky vestido con un traje de todos los días y la bidimensionalidad estática de las extrañas figuras fantasmales que lo rodeaban en forma de figura humana movidas por actores con uniformes blancos, que Filonov había pintado en lienzos. El monodrama de Mayakovsky se

---

316 Véase Howard, *Unión de Jóvenes*, 72–86.

317 Kruchenykh, "Nash vykhod", 78–79.

centra en los estados de ánimo del héroe–narrador, y todos los personajes a su alrededor parecen ser fantasmas, reflexionando sobre diferentes aspectos de su personalidad poética.

A diferencia de Vladimir Mayakovsky, *Victory over the Sun* no se puede comparar con un poema lírico escrito para un concierto. La ópera futurista se basó desde el principio en la dinámica del juego, y se esperaban y designaban efectos teatrales.

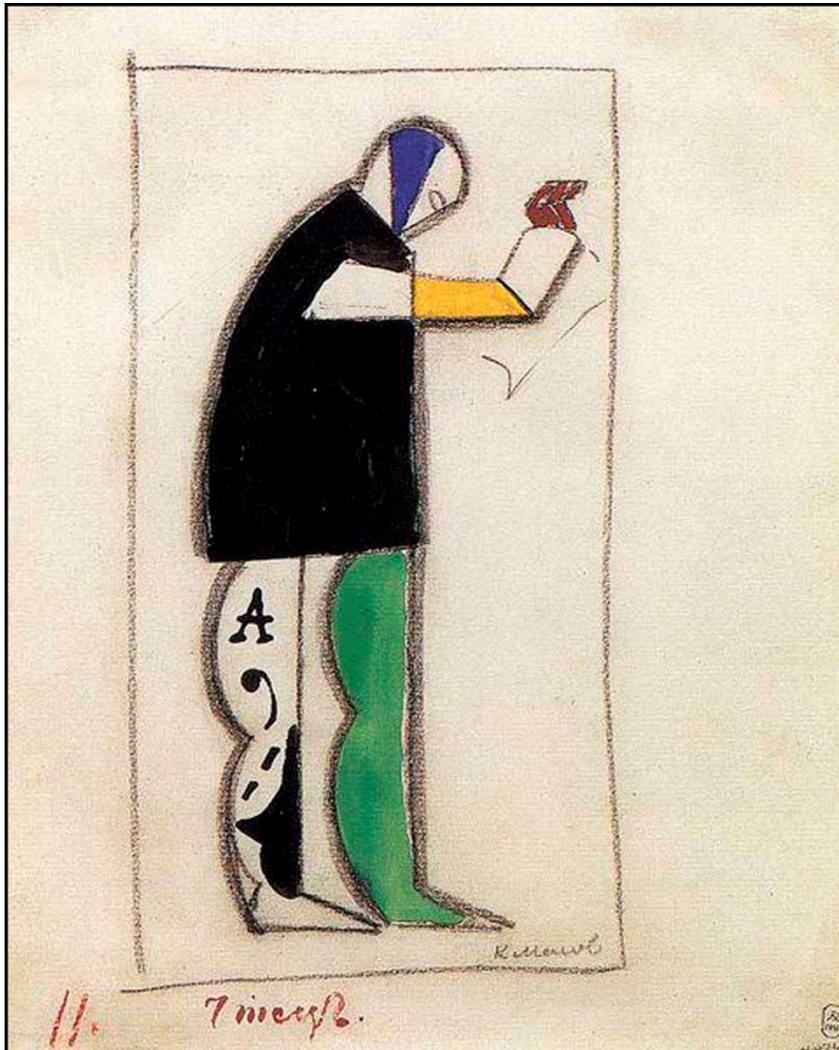
Entre 1913 y 1916, Aleksei Kruchenykh escribió varias obras de teatro y breves piezas dramáticas, entre ellas - *Victoria* y la inacabada *Voennaia opera* (Ópera militar), concebida ambiciosamente, también junto con Khlebnikov, Malevich y Matiushin, en 1914. La obra corta de Kruchenykh *Most* (Puente) fue escrita a finales de 1913–14, después de *La victoria* y antes de la ópera *Voennaia*, según el propio autor<sup>318</sup>. Además, hay un drama de una página en un acto (Deimo) de su libro *Let's Grumble and Gly–Gly*, una obra inacabada sobre el futurismo y los futuristas (1915–16)<sup>319</sup>.

---

318 Para más información sobre la obra *Most* (Puente) de Kruchenykh, véase Nina Gurianova, “Nev–dannyi most, ili teatr alogizma Alekseia Kruchenykh,” en Terentievskii Sbornik 2, ed. Sergei Kudriavtsev (Moscú: Gileia, 1997), 324–45.

319 Después de una pausa, Kruchenykh volvió a dedicarse a la dramaturgia a fines de la década de 1920, escribiendo y publicando varias obras de teatro y algunos bocetos para dramas y guiones. Estos últimos trabajos se encuentran más allá del marco temático y cronológico de este

Todos estos dramas están escritos en la clave de las primeras poéticas futuristas del *zaum* y el alogismo.



Kazimir Malevich: *El lector*, 1913

Este cuerpo de trabajo marca el teatro de Kruchenykh como un fenómeno independiente, que lamentablemente apenas se ha abordado en la literatura que trata sobre el teatro futurista. Si se menciona a Kruchenykh, es sólo en relación con *Victoria*, que a veces se considera

---

libro.

incorrectamente como un experimento más o menos incidental en el género dramático. A juzgar por sus memorias Kruchenykh y las reminiscencias de sus contemporáneos, mostró un interés constante y profesional por el teatro –en particular, los experimentos de Vsevolod Meyerhold– desde que era estudiante. En ese momento, publicaba regularmente críticas de teatro en un periódico local. Más tarde, Kruchenykh se hizo conocido por su destacado talento histriónico. Tenía la llamativa voz de un actor profesional y recibió muchos elogios por su magistral lectura de poesía. Además de escribir *Victory over the Sun*, Kruchenykh también dirigió e interpretó dos papeles en ella: Una persona malévola (Nekii Zlonamerennyi) y Lector (Chtets). A juzgar por las memorias y los documentos de archivo, la primera puesta en escena de *Victoria* fue comparable a las representaciones del Futurismo italiano y del Dadá de Zúrich. Las líneas de los personajes se escribieron como una “partitura”, enfatizada por las direcciones escénicas de Kruchenykh: “canta”, “grita”, “chirría”, “choca”, etc., que describían cada tonalidad, ritmo y tempo de la acción. Kruchenykh dividió sus obras en obras “mudas” para publicación y aquellas para ser representadas en el escenario, o “para sonido”<sup>320</sup>.

---

320 En una carta de Tiflis (ahora Tbilisi) al poeta Sergei Gorodetskii, en la que puede estar refiriéndose tanto a Gly–Gly (que Kruchenykh tenía tentativamente la intención de publicar en la revista nunca realizada *Supremus*) como a *Most*, Kruchenykh señala: “Aquí tengo algunas obras, una para publicación y otra para representación” (*Iz literaturnogo nasledii*

Así como el suprematismo de Malevich de 1915–1920 se relaciona retrospectivamente con la puesta en escena de *La Victoria sobre el sol* en 1913, el “teatro” de Kruchenykh del alogismo” pervive en las últimas etapas de la vanguardia. La fusión inicial de Kruchenykh de un “instinto lingüístico” único y su propio sentido del drama influyeron directamente tanto en el concepto de Ilya Zdanevich de “teatro transracional” como en las fantasmagorías surrealistas de Daniil Kharms, particularmente en sus primeras obras<sup>321</sup>.

Lo que distinguió la “visión teatral” de Kruchenykh de otras obras de vanguardia o tendencias modernistas anteriores (por ejemplo, la de Alfred Jarry o Nikolai Evreinov) fue su enfoque novedoso del lenguaje, que se reflejaba en su dirección escénica y el diseño de Malevich<sup>322</sup>. En el drama de Kruchenykh, el lenguaje se transforma intencionalmente en el principal

---

*Kruchenykh*, ed. Gurianova, 205).

321 Para conocer la influencia de Kruchenykh en Kharms, véase la monografía del erudito suizo Jean–Philippe Jaccard *Daniil Kharms et la fin de Vavant–garde russe* (Berna: P. Lang, 1991), aquí citada de la traducción al ruso: id., *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda* (San Petersburgo: Akademicheskii proekt, 1995). “Kru chenykh menciona la recitación ('la textura de la recitación'), que significa declamación, canto, coro, orquesta, etc. Esto también es muy importante para Kharms” (ibid., 20).

322 Para un contexto más general sobre el teatro y la interpretación de vanguardia internacional, véase Gunter Berghaus, *Theatre, Performance, and the Historical Avant–garde* (Nueva York: Macmillan, 2005).

“acontecimiento artístico”, sirviendo como tema del arte más que como un medio de comunicación o un instrumento para la caracterización. Unas veces la textura sonora se convierte en ruido fónico como fondo de la pantomima en escena, otras veces los personajes recurren a la pura poesía sonora, o hablan un lenguaje “desconectado” del *zaum*, basado en cambios semánticos, contrastes trágico-cómicos y disonancia.

Pero es la textura fónica del lenguaje en su juego libre lo que pasa a primer plano en su drama en la incorporación de un coro y glosolalia<sup>323</sup>, dispositivos que posteriormente se convirtieron en rasgos distintivos de la poesía sonora y el teatro experimental del siglo XX.

No es coincidencia que este aspecto del teatro de Kruchenykh anteceda a las tendencias posteriores del teatro surrealista y al teatro del absurdo de la posguerra, o “teatro de la burla”, como prefería llamarlo Eugene Ionesco. Esta comparación se justifica por la creencia de Ionesco de que los temas del absurdo “se pueden encontrar a lo largo de la historia del teatro”<sup>324</sup>. Los mismos principios dominan el “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud, que socava el enfoque utilitarista del lenguaje (como puro medio de

---

323 La glosolalia, de acuerdo con los lingüistas, es la vocalización fluida de sílabas sin significado comprensible alguno. [N. d. t.]

324 Claude Bonnefoy, *Conversaciones con Eugene Ionesco* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1970), 121.

comunicación) e intenta utilizar el habla como un hechizo mágico para restaurar su capacidad de conmocionar físicamente<sup>325</sup>.

Desde el principio, *Victoria sobre el sol* presentó a su audiencia un “truco futurista” del que Kruchenykh era un gran maestro.

La victoria por lo general llega después de una guerra, y la guerra es semánticamente compleja –una metáfora más que un tema– en las primeras vanguardias rusas. Parafraseando una de las metáforas de Mayakovsky, Kruchenykh escribió su drama “por medio de la guerra” (por analogía con la tinta), utilizando la guerra no como tema sino como medio y metáfora de la creatividad futurista.

Si Marinetti se esforzó por “matar la luz de la luna”, Kruchenykh y Malevich forjaron un ataque contra el sol. En una entrevista con el diario de San Petersburgo *Den*<sup>3</sup> (Día), Matiushin y Malevich explicaron la *Victoria sobre el Sol* con más detalle, diciendo:

El sentido de la ópera tiene que ver con el derrocamiento de uno de los grandes valores artísticos, en este caso particular, el sol...

Los futuristas quieren liberarse de esta cualidad

---

325 Véase Antonin Artaud, *Theatre and Its Double* (Nueva York: Grove Press, 1958).

ordenada del mundo, de las conexiones que se cree que existen en él. Quieren transformar el mundo en un caos, hacer pedazos los valores establecidos y, a partir de estos pedazos, crear nuevos valores haciendo nuevas generalizaciones y descubriendo nuevas conexiones inesperadas e invisibles. Toman el sol, este es un valor anterior, por lo tanto los constriñe y quieren derrocarlo<sup>326</sup>.

Charlotte Douglas sugiere que la intención de Malevich y Kruchenykh era manipular los focos de los proyectores del escenario para que los fondos parecieran tridimensionales: “La ambigüedad de la relación espacial, especialmente en la percepción de la profundidad, indudablemente se vio incrementada por el 'efecto túnel' creado por los centros de retroceso de los fondos....

Este efecto se puede visualizar bastante claramente, por ejemplo, en el diseño, que apareció en la portada del libreto.

La sección de un avión ocupa toda la altura del extremo izquierdo, con el gran sol esquemático justo detrás.... El espectador, mientras está confinado por los lados de la

---

326 S. Patraskin, “Bayachi budetliane” (Los bardos futuristas), Den', 8 de diciembre de 1913.

'caja', se enfrenta a una abertura en el espacio sin fin”<sup>327</sup>.

Esta metáfora del infinito en la ópera encarna la búsqueda de destruir lo viejo en aras de crear de nuevo, lo que “inspiró conmoción en algunas mentes y liberó a otras”.

Lector: Todavía estoy tratando de decir: piensa en el pasado

Cargado de dolor y errores...

de posar y de doblar las rodillas... recordemos y comparemos con el presente... tan divertido:

libres de la pesadez de la gravitación universal, estamos arreglando nuestras cosas de manera elaborada, como si un rico reino estuviera en transición.

(escena 5)<sup>328</sup>

Este drama es una antiutopía contemporánea sobre el colapso de la civilización humana, que termina proclamando que no hay fin: “el mundo caerá pero no hay fin para nosotros”<sup>329</sup>. El mismo título de la obra de

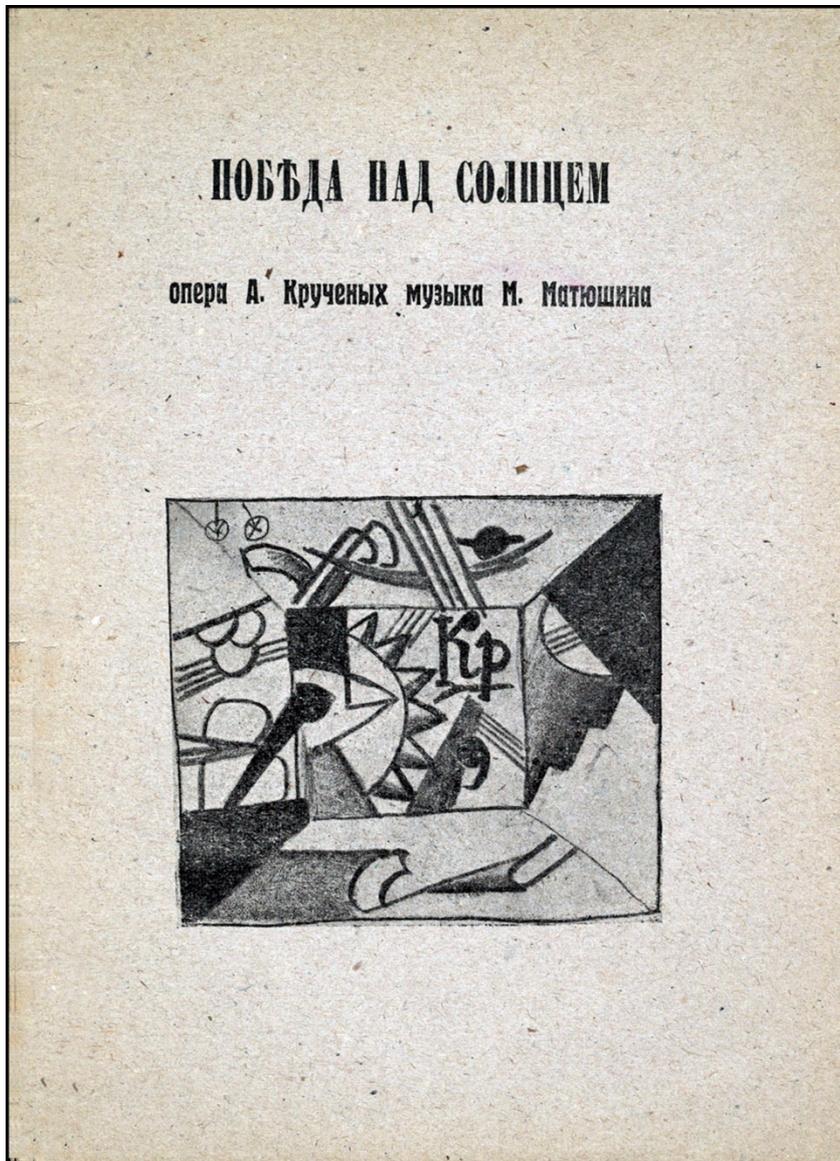
---

327 Douglas, *Cisnes de otros mundos*, 44–45.

328 Aleksei Kruchenykh, “Pobeda nad Solntsem”, en id., *Stikhotvoreniia*, poesía, romance, ópera, ed. SR Krasitskii (*St. Petersburg: Akademicheskii proekt*, 2001), 399. De aquí en adelante, todos los extractos de la ópera son traducciones mías.

329 *Ibíd.*, 405.

Kruchenykh revela algo que está más allá del mundo humano, invirtiendo la noción de progreso.



Kazimir Malevich, cubierta para Victoria sobre el sol de Aleksei Kruchenykh y Mikhail Matiushin. S. Petersburgo, 1913

En cierto sentido, este concepto anti-teleológico - corresponde a la noción heideggeriana de "deshumanización": "Pensar contra los valores no es sostener que todo lo interpretado como un 'valor' -

'cultura', 'arte', 'ciencia', 'dignidad humana', 'mundo' o 'Dios'– no tiene valor.

Más bien, es importante finalmente darse cuenta de que precisamente a través de la caracterización de algo como 'un valor', lo que es tan valorado es despojado de su valor.... Toda valoración, aun cuando valore positivamente, es una subjetivación. No permite a los seres: ser”<sup>330</sup>.

En *Victoria*, el sentido del absurdo resiste la rutina persistente de los dogmas y valores estéticos, sociales e ideológicos por medio de la parodia, de la disonancia, de la “apertura” filosófica del nihilismo.

## PARODIA Y PROVOCACIÓN

El trabajo de Kruchenykh no es un drama o libreto típico. Simplemente trasciende las definiciones de género. Silvija Jestrovic utiliza el término “teatro de extrañamiento” (en relación con el “extrañamiento” o la “desfamiliarización” formalista) en un libro muy interesante sobre el teatro brechtiano, que trata los modos y modelos de vanguardia

---

330 Martin Heidegger, “Letter on Humanism”, en id., *Basic Writings*, 250,251.

rusos como ejemplos anteriores<sup>331</sup>. El alogismo sugiere una completa desintegración de la idea, el texto y las reglas tradicionales de puesta en escena. Puede suponerse que tal transformación conduce a una disolución completa de la narración: pero es solo una desintegración parcial, y sobre su base emerge una nueva idea del texto absurdo y enajenado.

En la deliberada trascendencia del género y la teatralidad ecléctica de *Victoria*, hay un toque de teatro de variedades, lo circense, lo grotesco bufonesco, y, por poner un ejemplo preciso, del “teatro de la parodia” de Kozma Prutkov (una mistificación, una ficción) del autor del siglo XIX, famoso por sus aforismos más grandes que la vida, creados por los escritores Aleksei K. Tolstoi y los hermanos Zhemchuzhnikov), que Kruchenykh admiraba mucho. También estaba el teatro de parodia literaria y artística de Nikolai Evreinov, el *Crooked Mirror* (Espejo torcido), que representaba con éxito obras breves, generalmente tres o cuatro en una noche, en 1913. Entre ellas se encontraban Una reunión pública solemne en memoria de Kozma Prutkov y la famosa ópera parodia *Vampuka*. El 29 de enero de 1914, menos de dos meses después de las representaciones futuristas en el teatro Luna Park, el *Crooked Mirror* incluyó en uno de sus programas *A Butterfly Sausage* (Una mariposa salchicha), una hilarante parodia del

---

331 Silviya Jestrovic, *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology* (Toronto: University of Toronto Press, 2006).

teatro futurista de NG Smirnov y SS Shcherbakov, parodistas conocidos que colaboraron con Evreinov. La aspiración a existir fuera de los límites del género y la tendencia hacia el “formato menor” de repente se volvieron comunes en esos años, evidenciado por la enorme popularidad de los cabarets, incluyendo el Murciélago (Letuchaia Mysh'; 1908–22) y el Perro callejero. (Brodiachaia Sobaka; 1911–15), que llama la atención de los futuristas, que solían pasar mucho tiempo allí<sup>332</sup>.

El género de la parodia, sin embargo, fue considerado en los círculos de vanguardia como una forma artística que facilitaba el desenmascaramiento, la singularización y la simplificación hasta el punto del absurdo: la destilación de nuevos elementos y recursos estilísticos<sup>333</sup>. A principios de la década de 1910, la crisis del teatro clásico y convencional era dolorosamente obvia para todos, una situación que se reflejó en varios intentos teóricos y prácticos de crear una nueva concepción del teatro y la representación teatral. Estos incluían a Meyerhold y su teatro experimental “estilizado”; La visión mística de Viacheslav Ivanov; el “teatro como tal” o el teatro total de Evreinov; y finalmente

---

332 Véase Liudmila Tikhvinskaya, *Kabare i teatry miniatiur v Rossii, 1908–1917* (Moscú: Kul'tura, 1995).

333 Sobre este tema, véase la muy informativa publicación de los materiales de archivo de Rashit Yangirov, “Futurizm i futuristy v teatral'nykh parodiakh 1910– x godov”, en *Kharmsizdat predstavliaet: avangardnoe povedenie* (San Petersburgo: Kharmsizdat, 1998)., 77–96.

la “cuarta pared” del ultranaturalista Teatro del Arte de Moscú de Stanislavsky.

Por cierto, la actitud de los futuristas hacia este último fue expresada sin ambigüedades por Kruchenykh en un prólogo lacónico a su breve fragmento de drama publicado en *Let's Grumble* (Vamos a quejarnos), afirmando: “No he estado en el teatro durante bastante tiempo; la última vez que estuve allí me torcí el brazo huyendo de un venerable refugio de vulgaridad: el oropelado Teatro del Arte de Moscú. ¡El nuevo teatro pone los nervios de punta y ofrece nuestras nuevas revelaciones en todas las artes!”<sup>334</sup>

En sus memorias, Kruchenykh mencionó que estaba tratando de crear un “teatro público” para dirigirse directamente, provocar e involucrar a la audiencia; un teatro que evocara el “instinto teatral” de su audiencia y fuera más allá del entretenimiento habitual o la prédica moralista.

Evreinov proclamó tesis sobre “la impotencia del lenguaje en materia de definiciones finales” para justificar la esencia pre-estética del teatro, libre de la literatura y la estética, contra la belleza por la belleza y la actuación por la actuación, “La teatralidad es preestética, es decir, más primitivo y más fundamental que nuestro sentimiento o sentimientos estéticos. Sería ridículo hablar del esteticismo

---

334 Kruchenykh, *Vozroptsem*, 3.

de un salvaje. En efecto, ¿quién concebirá la feliz idea de dotarlo de la capacidad de gozar de la 'belleza por la belleza'? Pero ciertamente posee el sentido de la teatralidad”<sup>335</sup>. Sus ideas no podían sino atraer a los futuristas, y algunos de ellos –Kulbin y Kamensky en particular– disfrutaron de una estrecha amistad con Evreinov. Los primeros manifiestos literarios futuristas son paralelos en algunos aspectos a las ideas de Evreinov sobre el teatro y la teatralidad<sup>336</sup>. Por ejemplo, su noción de que, en el arte, la forma se convierte en contenido, y no viceversa, es similar a la tesis de Kruchenykh de que la “nueva forma crea nuevo contenido”, y el “teatro como tal” de Evreinov recuerda la “palabra como tal” de los futuristas. Los contemporáneos del Espejo Torcido, que comenzó su existencia como un cabaret, percibían la corriente principal del teatro como una miniatura escénica sintética que combinaba texto, música y danza sin ninguna clasificación en géneros.

La obra de Kruchenykh rastrea una nueva tradición de metaparodia autorreflexiva regenerada en *Balaganchik* (Un espectáculo de marionetas), escrita por Blok y puesta en escena por Meyerhold en 1906, donde Aleksandr Blok destacó todos los clichés simbolistas. *Victoria* bien puede poseer algunos elementos de una autoparodia metafórica e

---

335 Evreinoff, *Teatro en la vida*, 23.

336 Véase Silvija Jestrovic, “La teatralidad como extrañamiento del arte y la vida en la vanguardia rusa”, *SubStance* 31, núms. 98–99 (2002): 42–56.

ingeniosa del futurismo. Específicamente, algunos personajes de la obra (Lector, Aviador y Viajero del Tiempo) hablan el lenguaje de los manifiestos futuristas de Kruchenykh y asumen un fuerte aspecto autorreferencial. Esta forma de provocación irónica en el minidrama *Bridge*, por ejemplo, es incluso más fuerte que en *Victoria*. El nombre del personaje principal, Krivliaka (Torcedor), alude al propio nombre de Kruchenykh, que se relaciona con los verbos rusos para “torcer”, “girar”, “rodar” y “girar”. Era bien conocido por jugar con la semántica y la etimología de su apellido, creando infinitas variaciones, como Kruch, Kruchina, Krucheny, etc. La genealogía de esta *dramatis personae* es compleja: ¿el poeta nietzscheano “jugador” fácilmente reconocible? ¿El Pierrot de Blok, tal como lo personificó Meyerhold en *Balaganchik*? ¿O el Arlequín de Evreinov, con su retorcida afectación, reflejada en su amor por la utilería teatral “exagerada” y el sentido de la “teatralidad” total?<sup>337</sup> La línea argumental de *Bridge*, en la que Krivliaka accidentalmente destruye el puente, también se puede discernir en la fábula de *Victoria* y, a este respecto, tiene sus raíces en los “héroes de lo nuevo”, el Viajero del Tiempo y el Aviador...

En *Victoria*, el aviador destruye el puente “cayendo de un avión”. Él mismo no está herido, pero, significativamente, mata a una mujer: “Z... Z... bang bang... mujer aplastada...

---

337 Véase Nicolas Evreinoff, “A Merry Death”, *New Age* 18, no. 14 (1915).

tiró un puente” (escena 6)<sup>338</sup>. Quizás el simbolismo del avión representaba la libertad y el permiso de “saberlo todo”, en un descarado intento de vencer la gravedad y transgredir los límites tradicionales del espacio y el tiempo. “Aprendimos a mirar el mundo hacia atrás, disfrutamos de este movimiento inverso... podemos cambiar el peso de los objetos (la eterna fuerza de la gravedad), vemos edificios colgando en el aire y el peso de los sonidos. De esta manera, presentamos la palabra con nuevo contenido”, escribió Kruchenykh<sup>339</sup>.

Al mismo tiempo, se hace eco de la heroicidad futurista italiana de la Edad de Oro “masculina” que, en el nivel metafórico, conquista la “feminidad” pasiva y la “belleza lunar” de la Edad de Plata del simbolismo<sup>340</sup>. En el contexto de la ópera, el ataque se dirige contra las banalidades culturales y los estereotipos sociales, aplicados al género, más que contra el género mismo. De manera similar, Matiushin describió el leitmotiv de la primera ópera futurista, *Victoria sobre el sol*, como una burla “al viejo romanticismo y la verbosidad vacía” y una “victoria” sobre las viejas nociones convencionales de “belleza” y la idea de

---

338 Kruchenykh, “Pobeda nad Solntsem”, 404.

339 Kruchenykh, “Nuevas formas de la palabra”, 76.

340 “Debido al vil desprecio por las mujeres y los niños en nuestro idioma, solo existirá el género masculino” (Kruchenykh, Vzorval [Explodity], in *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 66.)

“el arte por el arte”, detrás del cual “nada vivo” es visible<sup>341</sup>. Los futuristas eran hostiles a la preponderancia de melodramas y obras de teatro sobre “el poder del sexo”, “los secretos del amor” y el adulterio en los años 1907–17. La poesía y la dramaturgia intransigentes de las primeras vanguardias introdujeron un “nuevo contenido” al rechazar categóricamente el elemento sentimental y la noción de desarrollo psicológico del carácter, en palabras de Artaud, todo el “estancamiento psicológico y humano” del teatro de principios del siglo XX<sup>342</sup>.

El aviador destruye “el puente” junto con las leyes de la gravedad y el tiempo lineal, el puente como nexo de unión entre pasado y futuro.

Sin darse cuenta, este personaje rompe las conexiones establecidas y, en la pureza de su comportamiento, literalmente “quema sus puentes” detrás de él. La muerte se convierte en un sacrificio ritual, y la pose nihilista de negación–destrucción–disonancia en las obras de Kruchenykh apenas oculta el tema principal del surgimiento –o nacimiento– de la nueva realidad, y crea un mundo trastornado, o un mundo sin fin, “mundo al revés”<sup>343</sup>.

---

341 Matiushin, “Russian Cubo–Futurists”, 180.

342 *Antonin Artaud, Escritos seleccionados*, ed. Susan Sontag (Berkeley: University of California Press, 1988), 243.

343 Muchos estudiosos han identificado esta tendencia en el futurismo ruso temprano. Jaccard, por ejemplo, lo considera uno de los temas

Las líneas finales de la ópera repiten casi literalmente las primeras, uniéndose en una estructura circular perfecta e interminable:

Primer hombre fuerte: ¡Bien está lo que bien empieza!

Segundo hombre fuerte: ¿Y termina?

Primer hombre fuerte: ¡Nunca termina!<sup>344</sup>

## EL TEATRO DEL ALOGISMO Y EL TEATRO DE LA BURLA

Como en el teatro del absurdo, la falta de identificación del espectador con los personajes del teatro alógico de Kruchenykh no permite ninguna empatía emocional con los héroes de la obra, pero en verdad, aumenta la experiencia con el proceso, agudizando el efecto de la acción, la realidad que todo lo subsume, la super– realidad<sup>345</sup>.

---

principales del futurismo: “Es el principio de negación, que con demasiada frecuencia sirve para caracterizar el arte de Kruchenykh, el principal error de apreciación de este poeta, al que es muy difícil academizar. Por el contrario, en su poética, como en la poética de todos los que en algún grado pertenecen a su tradición y en particular en la de Kharms, es la idea de creación la que domina” (id., Daniil Kharms, 22).

344 Kruchenykh, “Pobeda nad Solntsem”, 386.

345 Andre Breton definió el surrealismo como una especie de realidad

Esta realidad de presencia que se despliega en el espacio de la representación o de la obra está conectada con el “principio del juego”, con su seca ironía, común tanto al teatro del alogismo como al teatro del absurdo. En sus numerosos ensayos y entrevistas, Ionesco rechazó el término “teatro del absurdo”; él prefería el “teatro de la burla”, que parodia activamente el teatro burgués y lucha con el llamado teatro realista tradicional. Según Samuel Beckett, “encontrar una forma que acomode el desorden, esa es la tarea del artista ahora”<sup>346</sup>. Los futuristas parecen imaginar una forma bastante similar de patetismo social. El absurdo puede ser abstracto, frío y autosuficiente, mientras que la parodia y la burla, como una especie de crítica social paradójica, interpelan siempre al público y traen consigo una relación activa, casi violenta, entre el artista y su público. En lugar de encarnar una teatralidad total de la vida, el teatro de Kruchenykh –a diferencia del de su contemporáneo Evreinov– es un modelo de “obra como tal” libre y espontánea, en este caso, “obra de teatro”.

En la representación sincrética de la obra alógica de Kruchenykh, que incluye elementos de drama, poesía lírica, melodeclamación, canto, pantomima y efectos escénicos abstractos, la realidad teatral, como la realidad de las

---

“absoluta”.

346 “Entrevistas con Beckett: Tom Driver en el Foro de la Universidad de Columbia”, en Samuel Beckett: *The Critical Heritage*, ed. Lawrence Graver y Raymond Federman (Londres: Routledge, 1979), 219.

palabras transracionales, cambia el conjunto habitual de reglas, donde la función comunicativa y utilitaria es siempre primaria. Aquí la “teatralidad” de la actuación no sólo prevalece sino que se convierte en un dispositivo narrativo autosuficiente. Lo inesperado del *zaum* y los ruidos fónicos intercalados en un lenguaje “correcto” impactan a los espectadores (o lectores) en un estado de angustiosa indefinición, evocando incertidumbre en cuanto a sus nociones sobre la realidad. Al hacerlo, Kruchenykh infundió el elemento fantástico en la realidad, generando un nuevo contexto alógico. El shock producido por la destrucción del “orden de las cosas” habitual, pone al espectador en un estado de “ingravidez” lógica, como a uno de los personajes “burgueses” de Kruchenykh, *Un Hombre Gordo*.

Las capas lingüísticas y semánticas de la obra de Kruchenykh son extremadamente complejas e incluyen múltiples citas ocultas de Platón, Nietzsche, Dostoievski, etc., (algunas de las propias obras de Kruchenykh y manifiestos futuristas), pseudoproverbios, jerga contemporánea y neologismos yuxtapuestos con anacronismos. Este elemento de lo incomprensible, de “sinsentido”, alarma y conmociona a la audiencia. Está presente no solo en la ausencia de una trama desarrollada, psicología, motivación y desarrollo del personaje en el sentido tradicional, sino también en la falta de armonía de la glosolalia y la cacofonía con la que Kruchenykh cuenta deliberadamente para este efecto.

Martin Esslin, quien fue el primero en proponer el término “absurdo” para la nueva corriente en el teatro de posguerra, subraya que el significado original de la palabra “absurdo” es la desarmonía o ausencia de armonía en la música<sup>347</sup>. El sentido del alogismo –o del absurdo– de Kruchenykh trasciende no solo los límites de las doctrinas estéticas modernas, sino también la estructura de las oposiciones binarias: “tesis–antítesis”, “más–menos”, “negro–blanco”, “feo–hermoso”, “y así sucesivamente, que tradicionalmente se han considerado la base del equilibrio o la armonía.

Dirigida por Kruchenykh, *Victoria sobre el sol* comenzó con una acción desafiante, muy adecuada para transmitir sus ideas, siendo puramente anarquista en su vehemencia: se rasgó una cortina blanca, adornada con retratos cubofuturistas de sus creadores, Malevich, Matiushin y Kruchenykh de abajo hacia arriba. “Se rasgó una cortina y, al mismo tiempo, se rompió el lamento de la conciencia de un viejo cerebro, abriendo los ojos de la multitud a nuevos caminos que se abrían hacia la tierra y hacia el cielo”, escribió Malevich<sup>348</sup>.

---

347 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (1961; Nueva York: Vintage Books, 2001), 23.

348 Kazimir Malevich, “Teatr”, en id., *Sobranie sochinenii*, 5 vols. (Moscú: Gileia, 2004), 5: 79.

## VI. DECONSTRUYENDO EL CANON <sup>349</sup>

### Libros futuristas rusos

En el centro de la estética futurista rusa temprana se encuentran las poéticas del alogismo, de la disonancia y del absurdo. Como en el teatro futurista del alogismo, los libros futuristas descartan los límites de las categorías y reglas formales, y desarrollan una nueva proyección; como explica Kruchenykh, “nuestra creatividad verbal es generada por una nueva profundización del espíritu, y arroja nueva luz sobre todo. Su genuina novedad no depende de nuevos

---

349 Este capítulo es una versión revisada y ampliada considerablemente de mi ensayo “Un juego en el infierno, trabajo duro en el cielo: deconstrucción del canon en los libros futuristas rusos”, en *The Russian Avant-Garde Book, 1910–1934*, ed. Margit Rowell y Deborah Wye (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2002), 24–32.

temas (objetos)”<sup>350</sup>. En su poesía transracional, o zaum, Khlebnikov y Kruchenykh apelaron no a la lógica, sino a la intuición, el conocimiento inconsciente que existe más allá de cualquier estructura lingüística. Este énfasis arroja algo de luz sobre la epistemología de las primeras vanguardias. El tema del discurso transracional se convierte en el discurso mismo, y el proceso creativo tiene prioridad sobre los resultados finales. En este caso, la visión futurista de el “mundo al revés”, es también un principio anárquico: la inversión del arquetipo del “Mundo como Libro” que percibe todo el universo, en su inalterable monumentalidad, como un texto, como estructura, como *arché*.

El concepto de libro futurista surgió como una fuerte reacción contra la creación de un modelo mecánico, contra cualquier percepción del arte como un sistema ordenado y homogéneo. Representó una constante deconstrucción de las tradiciones establecidas. “El cubismo, el futurismo y otros ismos dieron un esquema, una estructura, un anteproyecto, el anteproyecto vino del diablo y el humo del infierno del anteproyecto (recuerden el esquema de color de los cubistas) nos va a ahogar pronto”<sup>351</sup> –en estas palabras impactantes de Kruchenykh, hay un elemento de

---

350 Kruchenykh, "Nuevas formas de la palabra", en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 77.

351 Kruchenykh to Guro, 7 de marzo de 1913, en *Iz literaturnogo naslediiia Kruchenykh*, ed. Gurianova, 190, 191.

alerta, un miedo al nuevo estereotipo impuesto al arte. Al invitar a Guro, por ejemplo, a diseñar uno de sus libros, Kruchenykh enfatizó, una cualidad única de su talento, su capacidad para hacer surgir la presencia de la vida, para revelar el ser: “La técnica y la artificialidad no son importantes, pero la vida sí lo es”<sup>352</sup>.

La pluralidad de prácticas artísticas y conceptos teóricos comprimidos en una década histórica reflejó la heterogeneidad del primer movimiento de vanguardia en Rusia. Esta no fue tanto una historia de escuelas y movimientos como de personalidades como Kruchenykh. En 1912 inspiró los primeros libros litográficos, que sirvieron como laboratorio creativo para el movimiento de vanguardia <sup>353</sup>. Como señaló David Burluk en 1920, Kruchenykh conceptualizó un campo experimental en el que se fabricaban “modelos completos del nuevo estilo”<sup>354</sup>. Animó a los artistas a participar en la producción de libros colocándolos en pie de igualdad con los autores, redefiniendo su posición como coautores y socios en el proceso creativo, no como simples intermediarios o ilustradores. En esta colaboración, Kruchenykh reclutó a los jugadores más importantes de la vanguardia artística de la

---

352 Ibid.

353 Para una discusión más detallada sobre los libros futuristas, véanse las fuentes citadas en el capítulo 4, n. 1.

354 Citado en la colección *Zhiv Kruchenykh!* (Moscú: Vserossiiskii Soiuz Poetov, 1925), 18.

Unión de la Juventud en San Petersburgo y del grupo de Larionov en Moscú, incluidos Larionov, Goncharova, Malevich, Rozanova, Kulbin, Filonov y otros. Dieron forma a la imagen visual de la poesía futurista de los Hylaeans: Khlebnikov, Kamensky, David Burliuk o Mayakovsky. No olvidemos que la experiencia de las artes visuales fue un ingrediente importante en la actividad de los poetas futuristas, muchos de los cuales, incluidos Kruchenykh, Mayakovsky y David Burliuk, también se formaron como artistas. Larionov y Goncharova, los primeros diseñadores de la poesía de Kruchenykh y Khlebnikov, ofrecieron la concepción visual de las publicaciones litográficas de las que derivaron todas las posteriores. Desde 1913 en adelante, Rozanova diseñó la mayoría de los libros de Kruchenykh y Khlebnikov, y aportó una fuerte inyección de color y la introducción de técnicas de impresión raras, como la hectografía, al género. En 1913–14, Malevich participó en varias ediciones y tuvo un impacto en el desarrollo del libro futurista hacia la abstracción en su apariencia visual, así como en la poesía. Kamensky fue otro artista audaz que combatió la monotonía de la tipografía común en una página blanca imprimiendo libros en muestras comerciales de papel tapiz llamativo y experimentando con diferentes fuentes.

Las brillantes improvisaciones que estos artistas y poetas trajeron al libro se inspiraron en las fuentes más dispares, desde esculturas neolíticas, dibujos de acantilados y

caligrafía china hasta manuscritos iluminados medievales y *lubki* (entablillado) ricamente visual. Fueron igualmente inspirados por rudimentarios y obscenos “graffiti de vallas” copiados de las paredes de los cuarteles de los soldados, y por la refinada caligrafía de manuscritos poéticos que cristalizaron en las obras de los simbolistas franceses.

Siguiendo la experiencia neoprimitivista en la pintura, por ejemplo, en *El invierno* de Larionov, uno de los libros futuristas rusos, una letra, una palabra debían ser percibidas como un tema pictórico (palabra–imagen), y a cada página se le otorgaba el estatus de una obra de arte única.

El principio de incompletitud de los poetas futuristas, dejando las cosas meramente implícitas, impartió ambigüedad a la obra y hacía posible varias interpretaciones de la misma. Nikolai Burliuk comparó una vez una palabra con un “organismo vivo”, y lo mismo puede decirse de los libros litográficos.

El modelo desarrollado por los futuristas rusos en 1910–1916 puede considerarse como el prototipo de una nueva modificación del libro de artista, o libro–objeto, que encontró sus paralelos en los movimientos de vanguardia occidentales como el dadaísmo, el surrealismo y más tarde en el Fluxus<sup>355</sup> en las décadas de 1960 y 1970.

---

355 Fluxus es un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961 dentro del nuevo interés que surge tanto en Estados Unidos como en

## LA PALABRA COMO TAL

En los libros futuristas, la palabra se convierte en el principal “acontecimiento del arte”, sirviendo como objeto de creación más que como medio de comunicación. Roman Jakobson destaca este importante logro y contribución del futurismo poético ruso, escribiendo: “Son precisamente los futuristas rusos quienes inventaron una poesía de la 'palabra que se desarrolla y se valora a sí misma', como un material establecido y claramente visible de poesía”<sup>356</sup>.

Cuando estaba creando su teoría del nuevo lenguaje poético del *zaum* con Khlebnikov entre 1912 y 1915, Kruchenykh se interesó profundamente en los estudios científicos del inconsciente y la intuición, en particular el estudio de Sigmund Freud sobre la patología de los sueños y su teoría del lenguaje y el inconsciente<sup>357</sup>. También estudió las últimas investigaciones sobre el “hablar en lenguas” de las sectas religiosas más radicales, como la

---

Europa por el Dadá y la figura de John Cage.

356 Jakobson, *Mis años futuristas*, 177.

357 La hipótesis de Jacques Lacan de que la sustancia del inconsciente se asemeja en muchos aspectos a la estructura tipológica del lenguaje arroja una nueva luz sobre la teoría del *zaum*, particularmente en este contexto.

Khlysty<sup>358</sup>. Gradualmente, Kruchenykh rechazó el canon “libresco” del lenguaje congelado y “correcto” y se volvió hacia la naturaleza volátil del habla y su reflejo en la escritura, con todas las propiedades objetivas y la fisicalidad de los aspectos fónicos y visuales.



Mikhail Larionov: *Invierno*, 1912

El giro hacia las antiguas raíces de las lenguas eslavas en la

---

358 La correspondencia de Kruchenykh con Shemshurin, un erudito y - bibliófilo, es muy informativa a este respecto, porque Kruchenykh se refiere constantemente a libros o ideas que estaba estudiando. Los intereses de Kruchenykh eran verdaderamente enciclopédicos: en unos pocos meses, leyó sobre Francois Villon, Tolstoy y Dostoevsky, junto con la diversa erudición sobre lenguaje y lingüística, y se interesó en las últimas traducciones de Nietzsche, Schopenhauer, Freud y Havelock Ellis.. Véase *Literatura rusa* 65, 1–3, edición especial: AE Krucenykh (enero–1 de abril de 2009).

poética de Khlebnikov está inseparablemente conectado con su estudio de los mitos, cuentos populares, creencias populares y apócrifos eslavos, y este aspecto “mágico” del *zaum* ha coloreado muchos temas y motivos de su multicapa poética “transracional”. Khlebnikov siempre construye una cadena semiótica de signos, símbolos y significados, que parecen crecer orgánicamente unos en otros en su poesía. Kruchenykh, por el contrario, es minimalista en su *zaum*. Comienza con conceptos y alusiones complejos, pero los reduce a medida que trabaja a los elementos primarios más rudimentarios. Cualquier cosa que permita al lector descifrar el contexto inicial se elimina. Todo lo que queda es el núcleo “despojado” de un concepto.

Esta noción de la palabra autónoma y autosuficiente –“la palabra como tal”– fue la base sobre la que creció todo el futurismo poético ruso, y esto es lo que definió su textura original y le dio un distintivo colorido nacional. En su “Manifiesto técnico de la literatura futurista” (1912), Marinetti proclamó el amanecer de una nueva era que reclamaba un nuevo lenguaje, pero, a pesar de todas sus innovaciones, la novedad del tema aún predominaba sobre la novedad del método, para Marinetti no iba más allá de introducir analogías inesperadas e irregularidades gramaticales. El objetivo de los futuristas rusos era efectuar una profunda renovación del lenguaje poético en el nivel de la estructura de Khlebnikov y la idea principal de

Kruchenykh era que “la obra de arte es el arte de la palabra”.

Dado que las palabras son difundidas por los libros, los futuristas rusos se enfrentaron a la necesidad de crear un nuevo modelo de libro que pudiera acomodar sus aspiraciones poéticas y visuales al proyectar esta idea de “la palabra como tal” en la noción de libro.

Concibieron el libro como un objeto de arte que encarna la totalidad de una entidad viva, no finalizada mecánicamente. Kruchenykh argumentó: “Realmente no me gustan las obras interminables y los libros grandes, no se pueden leer de una sola vez y no te dan ninguna sensación de totalidad. Los libros deben ser pequeños, pero no contener mentiras; todo debe ser propio, pertenecer a ese libro, hasta la última mancha de tinta”<sup>359</sup>.

Tal concepto condujo inevitablemente a un sistema estético abierto que tiene en cuenta el cambio espontáneo y la aleatoriedad: esta fascinación por los “cambios” futuristas deliberados y los errores accidentales se refleja en los libros futuristas rusos de 1912–17.

Estos libros existen fuera de cualquier género establecido, en la encrucijada de la pintura y la poesía, y contienen en

---

359 A. Kruchenykh, V. Khlebnikov y E. Guro, *Troe* (San Petersburgo: Zhuravl', 1913), 13.

embrión un enorme potencial para romper cualquier estereotipo estético.

Y si seguimos la noción formalista de la poesía de Jakobson como “lenguaje en su función estética”, entonces podemos definir el libro futurista nada menos que como un libro en su función estética: un libro que pierde su “utilidad” instrumental, su capacidad comunicativa y su función, y adquiere la autosuficiencia de una obra de arte autónoma.

Los futuristas no sólo idearon un concepto estético absolutamente nuevo del libro de artista, sino que al hacerlo también rompieron todos los lazos con la producción de libros convencional. Primero, no tenían editores en el sentido estricto de la palabra: la mayoría de los libros fueron producidos por los mismos artistas y poetas (Burliuk, Kamensky, la prensa de Kruchenykh “EUY”, Matiushin “Zhuravl'”, etc.), a veces con el modesto apoyo económico de amigos, que no censuraban ni controlaban la obra, ni esperaban ganancias.

Varios libros litografiados fueron publicados de esta manera con la ayuda monetaria de Kuzmin y Dolinskii, jóvenes aviadores y amigos de Mayakovsky. Los álbumes *War* de Kruchenykh (con grabados en linóleo de Rozanova) y *Universal War* fueron patrocinados en su totalidad por Andrei Shemshurin.

Por supuesto, las producciones en sí eran increíblemente

baratas. En sus memorias, Kruchenykh describió este proceso:

¡Cuanto trabajo se dedicó a esas primeras apariciones impresas! No hace falta decir que se hicieron con nuestros propios recursos, que eran cualquier cosa menos abundantes. En pocas palabras, no teníamos ni un kopek. Tanto *Juego en el infierno* como mi otro (también irreverente) librito *Amor a la antigua* los copié en lápiz litográfico.... Los dibujos de Natalia Goncharova y Mikhail Larionov, por supuesto, fueron un favor amistoso gratuito. Nos vimos obligados a buscar en Moscú el pago inicial de tres rublos a la imprenta.... Tenía prisa, temía que el impresor cambiara de opinión y todo el negocio se derrumbara... Me costó casi el mismo esfuerzo publicar mis obras posteriores de “EUY” [el nombre de la imprenta de Kruchenykh] (1912–14). Los libros publicados por “Hylaea” se hicieron con los medios modestos de David Burliuk. El patrocinio de *Una trampa para los jueces I y II* estuvo a cargo de Elena Guro y Mikhail Matiushin<sup>360</sup>.

Lev Zhegin relata una experiencia similar, quien recordó la historia detrás del primer libro litografiado de Mayakovsky, *¡a! (¡Yo!)* (1913):

Un día Chekrygin me anunció que Maiakovsky quería

---

360 Kruchenykh, "Nash vykhod", 56.

publicar la primera colección de sus poemas en forma de litografías y necesitaba ayuda: lo mejor sería trabajar en mi habitación. Maiakovsky trajo el papel de litografía y la tinta y procedió a dictar sus necesidades a Chekrygin. Este último escribió en su estilo eslavo característico y produjo varios dibujos hermosos, que recuerdan a los frescos [religiosos medievales] de Novgorod, pero que no tenían nada que ver con el texto de Maiakovsky.

“Ahí vas de nuevo, Vasia”, refunfuñó Maiakovsky. “Has vuelto a dibujar otro ángel, ¿por qué no dibujar una mosca, no has hecho ninguna en mucho tiempo?”

Aún así, él no se opuso tanto. El texto del libro de Maiakovsky *Ya!* y los dibujos fueron llevados al taller de un pequeño litógrafo... y se hizo una edición de 300<sup>361</sup>.

Al trabajar de la manera más económica, los futuristas lograron un control artístico total sobre el producto final, lo que les permitió crear un libro de artista independiente de los caprichos de las empresas editoriales o de la moda imperante. También les permitió evitar tener que lidiar con maquinaria de reproducción costosa y a menudo imperfecta.

Irónicamente, en “la era de la reproducción mecánica”, los

---

361 Lev Zhegin, "Recordando a Vasilii Chekrygin", en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., 195.

innovadores más extremos, Kruchenykh y Rozanova, se liberaron de cualquier proceso tecnológico que involucrara maquinaria costosa y, a menudo, enfatizaron la inusual calidad manual de sus publicaciones como un importante dispositivo artístico que podría reflejar plenamente su filosofía estética. Andrei Shemshurin, estudioso de manuscritos rusos antiguos y generoso partidario de muchas publicaciones futuristas, comentó sobre esta tendencia en una carta a Kruchenykh:

En cuanto al desarrollo práctico de sus publicaciones... diste otro paso adelante (¿aún más lejos?). En los libros diseñados por Goncharova, el poeta futurista depende del litógrafo... Rozanova se deshizo de cualquier tipo de tipografía [en el portafolio de linóleos *War*], pero aún hay presente un enfoque mecánico, ya que aplica pintura en una misma plantilla. Pero tú [en el trabajo para *Universal War*] solo tenías un dispositivo mecánico: unas tijeras<sup>362</sup>.

La primacía de lo visual sobre lo literario parece clave en el desarrollo del *zaum*.

En 1919, Malevich resumió sus pensamientos anteriores sobre la abstracción en la poesía y la pintura en su ensayo

---

362 Shemshurin to Kruchenykh, 1916, citado en *Iz literaturnogo nasledia*, ed. Gurianova, 394. En su referencia a las tijeras, Shemshurin alaba el álbum de collages *Universal War* de Kruchenykh (*Vselenskaia voina*, 1916).

“Sobre la poesía”, cuyos conceptos principales se basan en la tesis de que existe una similitud genérica entre ciertas categorías abstractas, como el ritmo y el tempo, en pintura, poesía y música:

“Hay poesía en la que el ritmo y el tempo puros permanecen como movimiento y tiempo; aquí el ritmo y el tempo descansan sobre las letras, que, como signos, contienen tal o cual sonido... Lo mismo ocurre en la pintura y en la música”<sup>363</sup>.

Uno no puede simplemente leer un libro futurista; para experimentarlo, uno debe “verlo, escucharlo y sentirlo”, como lo expresó el escritor y calígrafo modernista ruso Aleksei Remizov<sup>364</sup>.

En 1917, Kruchenykh reelaboró su “Declaración de la palabra como tal”, agregando dos puntos nuevos: uno proclamaba la “universalidad y economía [eko–khud] más elevadas” de la poesía transracional, mientras que en el otro intentó formular el proceso del acto creativo, como “en la música, el sonido, en la pintura, el color, en la poesía, la letra

---

363 Kazimir Malevich, “On Poetry”, en id., *Essays on Art*, 4 vols., 1: 73, 74. Kazimir Malevich, “O Poezii”, publicado por primera vez en *Izobrazitel'noe iskusstvo* 1 (1919).

364 Aleksei Remizov to Kruchenykh, 26 de agosto de 1917, en Nina Gurianova, “Remizov i budetliane”, Aleksei Remizov: *Issledovaniia i materialy*, ed. Alla Gra cheva (San Petersburgo: Pushkinskii Dom, 1994), 143.

(pensamiento = visión + sonido + línea + color)”<sup>365</sup>.

Una parte crucial de la fenomenología de los libros futuristas es su cualidad física y táctil: son pequeños, casi del tamaño de la palma de la mano, y están hechos de papel barato y rugoso, pero con una textura rica y tonos de color particulares. La autenticidad de estos libros–objeto estaba íntimamente relacionada con su naturaleza de “cosa”, su cuerpo material y su textura. Los futuristas rusos dieron especial importancia a la escritura a mano y a la calidad artesanal de sus libros; creían que solo un manuscrito original de la mano del poeta o del artista es capaz de transmitir completamente la música, la textura y el ritmo del verso.

Es una característica genérica del futurismo ruso que una letra debe percibirse como un signo visual, una palabra como un objeto. Lo que los futuristas italianos querían lograr en las declamaciones fónicas dramáticas de su poesía, los rusos buscaron lograrlo en imágenes visuales inimitables de la palabra:

## HAY DOS PROPUESTAS:

---

365 Aleksei (Aleksandr) Kruchenykh, “Deklaratsiia slova kak takovogo”, citado en *Iz literaturnogo nasledii*, ed. Gurianova, 203–4. Otra copia de este documento se encuentra en la Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam. Una tercera copia que conozco está en los Archivos de la Galería Estatal Tretyakov.

1. El estado de ánimo cambia a mano durante el proceso de escritura.

2. Que la letra manuscrita peculiarmente modificada por el estado de ánimo transmite ese estado de ánimo al lector, independientemente de las palabras. También hay que plantear la cuestión de los signos gráficos, los signos visuales o simplemente los signos táctiles como si los palpara la mano de un ciego. Por supuesto, no es obligatorio que el escritor de la palabra sea también el copista de un libro escrito a mano: de hecho, sería mejor si el escritor de la palabra confiara este trabajo a un artista<sup>366</sup>.

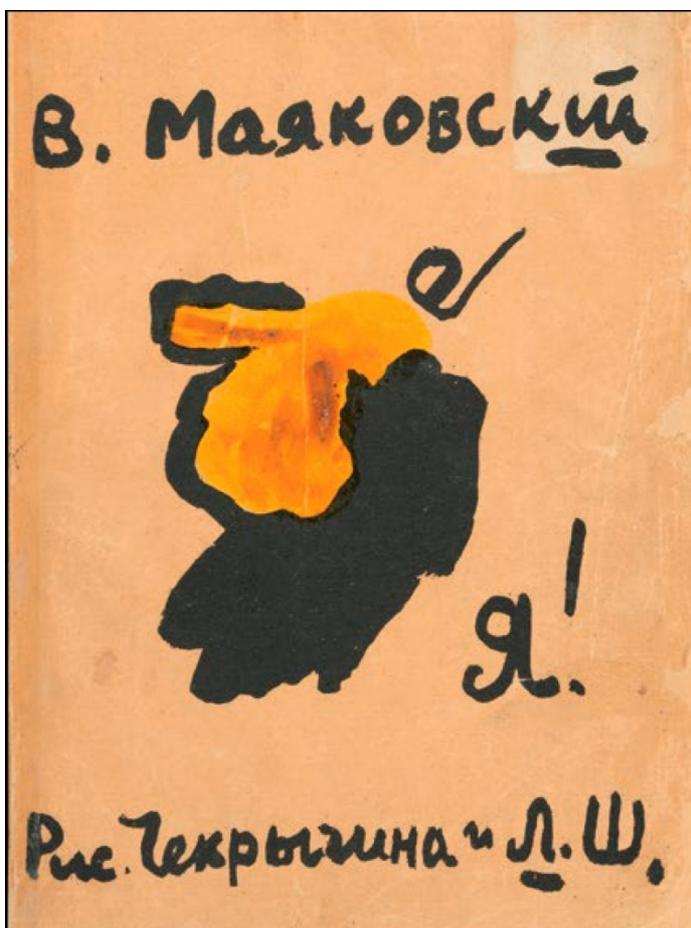
Si las palabras pueden percibirse como objetos, pueden convertirse en temas pictóricos. La unidad de la página, producida por la litografía, se acerca a una síntesis orgánica de diseño y texto en la que uno fluye del otro y la naturaleza “pictórica” de la letra y el texto manuscrito se incrusta en el dibujo.

En todas las declaraciones poéticas de los futuristas se enfatiza esta visualidad de la palabra, y surge el nuevo concepto de “palabra–imagen” como respuesta a la aspiración a la síntesis de poesía y pintura. La esencia específica de la “imagen–palabra” autosuficiente de los

---

366 A. Kruchenykh y V. Khlebnikov, “La carta como tal”, en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 63–64.

libros futuristas se hace evidente cuando se la compara con la *tavole parolibere* italiana<sup>367</sup>. Los primeros experimentos en esta dirección aparecieron en 1912, en el *parolibere* (hablar libre) de Marinetti en Italia y en los primeros libros litografiados de Kruchenykh en Rusia.



Vladimir Mayakovsky. Cubierta para su colección de poesía *La!*, Moscú, 1913

Les siguieron al año siguiente el manifiesto de Marinetti *L'immaginazione senza file e le parole in liberta* (Imaginación

---

<sup>367</sup> Para las obras del futurismo italiano enumeradas aquí, véase *Tavole parolibere futuriste* (1912–1944), 2 vols., ed. Luciano Caruso y Stelio Maria Martini (Nápoles: Liguori, 1977).

sin ataduras y palabras en libertad) y *Palabra como tal* de Kruchenykh y Khlebnikov. Marinetti declaró que los futuristas italianos habían liberado no sólo la métrica y el ritmo sino también la sintaxis, e introdujeron una nueva ortografía y formas de deformar las palabras, alcanzando así un nuevo nivel de pluralidad gráfica. En *L'immaginazione senza file e parole in liberta*, generalmente tomó a la máquina como su aliada, lo que produjo un resultado suprapersonal y extraindividual, una especie de *deus ex machina*. (Fortunato Depero incluso introdujo el concepto de “libro mecánico”, o libro *macchina*.) Las “palabras libres” (*parolibere*) futuristas italianas subyacentes eran la idea global de la poesía futurista italiana, a saber, la onomatopeya, que debía expresarse visualmente como una “revolución tipográfica”.

Por el contrario, Kruchenykh confió sus libros, no al tipógrafo, sino al artista, quien restauró la calidad pictórica de la escritura, transformando así la palabra poética en una obra de arte. Esta presencia de la mano del artista es lo que borra el límite entre las dos formas de actividad creativa.

Incluso en las *tavole parolibere* escritas a mano en italiano de 1914 y 1915 y posteriores, ninguno de los autores (Marinetti, Balia, Buzzi, Carrado Govoni y Francesco Canguillo) se permitió una fusión tan audaz de los cánones poéticos y pictóricos. Después de todo, el manuscrito del poeta, incluso si está experimentando con el potencial de la

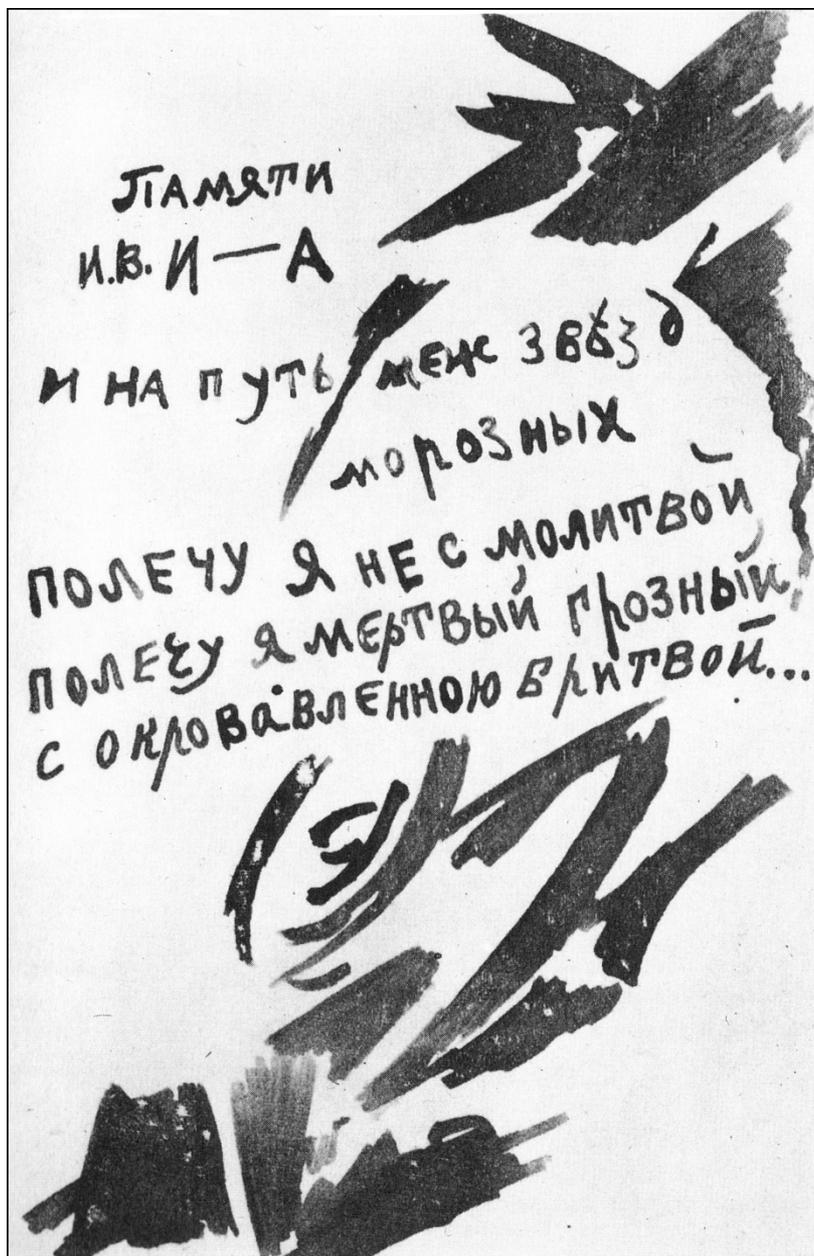
forma gráfica de la palabra, todavía pertenece primero a la tradición poética autónoma más que a la pictórica.



F T Marinetti. Diseño de cubierta para *Zang Tumb Tumb*, 1912

Si comparamos la composición de *tavole parolibere* publicada en la edición del 15 de febrero de 1915 de Lacerba y la composición de 1914 de Rozanova dedicada a la memoria del poeta Ivan Ignatiev y ejecutada con los versos de Khlebnikov, su diferencia se vuelve inmediatamente

obvia. En el primero el dibujo del autor o la fragmentación compositiva de palabras funciona como una especie de “texto” gráfico o mimo de un actor que ilustra su discurso con movimientos y gestos.



Olga Rozanova, *In Memoriam I. V. I[gnatie]v*. Diseño gráfico para el poema de Velimir Khlebnikov del mismo título, 1914.

Por ejemplo, en el *parolibere* “Le Coriste” de Canguillo, las

figuras humanas pictográficas parecen ser el reflejo especular de letras y cadenas o líneas distribuidas compositivamente. Como también en “Il Palombaro” de Govoni y en muchas otras obras, el dibujo supone que el lector lo someterá a un proceso lógico y adecuado de “lectura”. Evidentemente, lo que tenemos que tratar aquí es una analogía visual de la onomatopeya en la poesía.

En la composición de Rozanova y Khlebnikov de 1914 dedicada a la memoria del poeta Iván Ignatiev, se produce una metamorfosis inversa, en la que el texto poético aparece con la inmediatez de una imagen, inicialmente percibida como dibujo y sujeta a las leyes de la pintura. Esta hoja gráfica se ejecutó utilizando una técnica de impresión hectográfica de dos tonos (negro y azul), que le da a cada impresión una textura muy individual cercana a la de las acuarelas<sup>368</sup>.

La síntesis de color y sonido, lo pictórico y lo poético, se completa en el *Te li le* de Khlebnikov y Kruchenykh<sup>369</sup>, creado con la misma técnica hectográfica utilizando siete colores. Fue en esta edición que Rozanova (Kulbin fue su co-ilustradora de los versos de Khlebnikov) llevó su arte a la

---

368 Prácticamente abandonada en la actualidad, esta técnica utiliza una máquina duplicadora que opera transfiriendo tinta del original a una placa de gelatina tratada con glicerina, a partir de la cual se hacen las impresiones. Por lo general, se pueden imprimir menos de cien copias.

369 Velimir Khlebnikov y Aleksei Kruchenykh, *Te li le* (San Petersburgo: EUY, 1913).

culminación. Kruchenykh escribió sobre este trabajo:

Muchos ya han notado que el genio de la belleza externa es el más alto de todos, de modo que, si a alguien le gusta más de todo el camino, digamos, que *Te li le* está escrito (desde el aspecto pictórico) pero no su significado (significado desdentado, del cual, por cierto, no hay ninguno en *zaum*) y no el aspecto práctico (que tampoco lo hay en *zaum*), entonces parece que tal lector tiene razón y no es un rufián en absoluto.

La palabra (letra), por supuesto, ha sufrido aquí un gran cambio; quizás incluso haya sido sustituida por la pintura, pero ¿qué le importa a un “borracho del paraíso” toda esta prosa? Y ya he conocido a personas que compraron *Te li le* sin entender nada sobre *dyr–bul–shchyl* pero que admiraban su pintura.

En cuanto a la escritura instantánea:

1. La primera impresión (al corregirla 10 veces la perdimos y quizás por eso perdimos todo).
2. Al corregir, reflexionar, pulir, desterramos del arte el azar que en el arte momentáneo ocupa por supuesto un lugar privilegiado; al desterrar la casualidad privamos a nuestras obras de lo más valioso, porque dejamos sólo lo que ha sido experimentado y adquirido

a fondo, ¡y toda la vida del inconsciente se va a la olla!<sup>370</sup>

En *Te li le* (publicado en una edición de cincuenta copias), Kruchenykh incluyó su propia poesía y la de libros anteriores de Khlebnikov. Habían explotado ampliamente el potencial de las “irregularidades” del *zaum* y las ricas posibilidades para crear el laconismo del “significado implícito” que, según Guro, “obliga a uno a decodificar el libro y pedirle un potencial nuevo, parcialmente revelado”<sup>371</sup>. En algunos aspectos, la “escritura automática” instantánea de Kruchenykh (lo que él llamó *samopis'mo*) anticipa el método de escritura automática desarrollada por los surrealistas franceses, mientras que los experimentos de Rozanova en “poesía coloreada” coincidieron con las exploraciones de Sonia Delaunay–Terk de pintura y poesía simultáneas en un formato de libro único<sup>372</sup>. En la poesía visual de Rozanova y Kruchenykh, la cualidad “jeroglífica” de la palabra–imagen se intensifica, y su naturaleza ornamental eclipsa el

---

370 Krusanov, "Cartas de AE Kruchenykh a AA Shemshurin", 118.

371 *Guro to Kruchenykh*, 1913, en *Elena Guro: Selected Writings*, ed. Ljunggren y Gourianova, 92.

372 Blaise Cendrars y Sonia Delaunay–Terk, *La Prose du Transsiberien et de la petite Jehanne de France* (París: Editions des Hommes nouveaux, 1913). El poema de Cendrars se imprimió en una sola hoja grande y doblada para que pudiera verse todo a la vez. Su diseño aludía a un mapa geográfico, enfatizando la temporalidad y continuidad del viaje en tren. Delaunay–Terk creó un fondo abstracto coloreado a mano para el texto, que se imprimió tipográficamente en escritura de varios tamaños. Cuando se abrió, se parecía a un panel decorativo.

significado contenido en ella. La palabra poética se transforma en imagen y se percibe visualmente como un cuadro inimitable y enigmático. La palabra se ve más que se lee, y su significado semántico da paso a su sentido gráfico, visual, que se aprehende momentáneamente (como si su significado fuera ininteligible o desconocido).

¡La escritura y la lectura deben ser instantáneas!...

Los escritores de palabras deben escribir en la portada de sus libros:

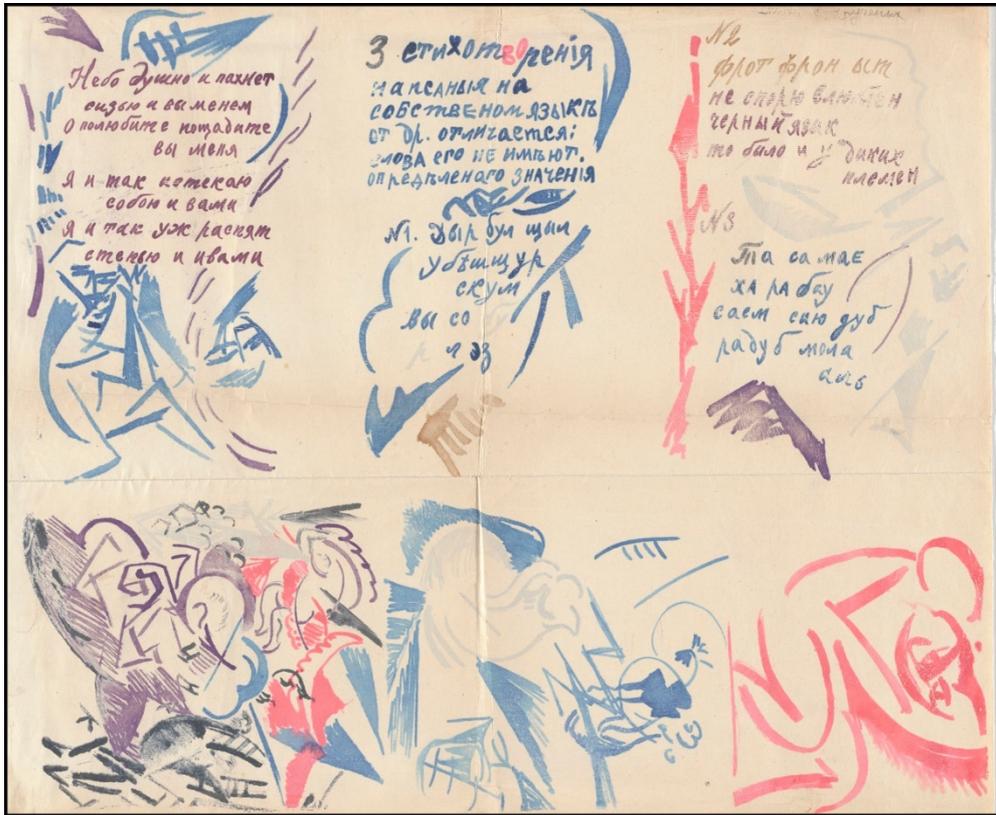
una vez que lo hayas leído, ¡rómpele!<sup>373</sup>

## EL LIBRO COMO TROPO POÉTICO

En los anuncios de nuevas ediciones futuristas, a menudo impresos en las contraportadas o en las últimas páginas de sus publicaciones anteriores, los libros no “salen” ni se “publican”, sino que se “despegan” y “salen volando”. Una aspiración dinámica de superar las leyes de la gravedad se expresa en la metáfora instantánea “transportada por el aire”, un esfuerzo por alcanzar nuevas dimensiones, por la victoria metafísica “sobre la Tierra” que citó Ilya Zdanevich, una “tierra” simbólica que Malevich llamó un demasiado humano “mundo verde de carne y hueso”.

---

373 Kruchenykh y Khlebnikov, “From The Word as such”, en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 61, 62.



Olga Rozanova hojas sin cortar para el libro *Te li le* de Velimir Khlebnikovy Alexei Kruchenykh

Este tropo de “libros voladores” con páginas como alas había sido imaginado por Mallarmé, y también podría haber sido introducido en la poética del futurismo ruso desde otra fuente. Hay un comentario particular sobre la palabra rusa para “libro” –*kniga*– en el diccionario ruso más autorizado, editado por el erudito y populista Vladimir Dal (cuyo trabajo tanto Kruchenykh como Khlebnikov tenían en alta estima), y ampliamente conocido desde finales del siglo XIX como *Diccionario Dal* <sup>9</sup>. Entre otros significados de esta palabra, Dal mencionaba que *kniga* es una palabra para “pájaro” en cierto dialecto del idioma checo. De hecho, la etimología de la palabra *kniga* sigue siendo ambigua y existen varias

versiones sobre su origen. Los futuristas, con su culto a la palabra, no desaprovecharon la oportunidad de coquetear con esta ambigüedad. Su ingeniosa imaginación creó una metamorfosis tras otra, y en su provocativo espacio artístico, un libro se convierte en un pájaro (“los nuevos libros salen volando” de un anuncio futurista), una bomba (*Vzorval* –“Explosión”), un nido (*Duck's Nest of Bad Words*) [Nido de patos de malas palabras], y un parásito (*Arco transracional*, en ruso *Zaumnaia gniga*, fusionando las palabras *kniga* [libro] y *gnida* [noche]).

Kruchenykh insinúa una ruptura o cambio abrupto en el mismo título de su libro *Vzorval* (Explosión; 1913). Rozanova señala en una carta a su hermana que el neologismo futurista *vzorval* significa “bomba”.

A principios del siglo XX, siguiendo a Nietzsche y Mallarmé, comparar libros con bombas se convirtió en una metáfora clave en el discurso modernista.<sup>374</sup>

Representaba la lucha producida por el arte, la colisión agresiva de dos realidades. “Mi escritura es una bomba que lanzo; la vida fuera de mí es una bomba que me arrojan; una bomba golpeando a otra bomba en una lluvia de metralla, dos conjuntos de secuencias que se cruzan. Los fragmentos

---

374 Para una discusión más detallada de la metáfora de la bomba en el modernismo, véase Carol Vanderveer Hamilton, “Anarchy as Modernist Aesthetic”, en *Turn of Century*, ed. Berg, 77–87.

de metralla de mi escritura son las formas del arte”, declara Andrei Bely<sup>375</sup>.

Cuando Kulbin estaba diseñando una sencilla portada en blanco y negro para la primera edición de *Vzorval*, debe haber estado pensando en los infames debates públicos futuristas, que se desarrollaban simultáneamente en el Polytech Museum de Moscú. Hay un relámpago afilado congelado sobre la escena, como si fuera una señal ingenua de un momento catártico; y la figura solitaria de un orador feroz en el podio, atrapado en el momento de arrojar una bomba (¿o tal vez era un libro de poesía futurista?) a su audiencia alborotada. La litografía, concebida con mucho humor, parece un rápido boceto hecho a lápiz por un niño.

Kruchenykh va un paso más allá en su juego de palabras titulado simplemente su libro “Explosión”, en lugar de compararlo con una bomba. Al hacerlo, proyecta un dispositivo retórico en la realidad artística, convirtiendo un tropo poético en un objeto real, un libro. Nombrar algo es un acto intencional de creación, que en la poética futurista se convierte en un acto “mágico”, que transforma al poeta en un hombre primordial, un semidiós, que, “como Adán, procede a dar a las cosas sus propios nombres”<sup>376</sup>.

---

375 Andrei Bely, “Arabeski”, en Andrei Bely: Kritika, estetika, teoriia simbolizma (Moscú: Iskusstvo, 1994), 2: 200.

376 Kruchenykh, “Declaration of the Word as such”, en Russian Futurism

Uno de los principales principios poéticos de *Vzorval* – componer versos utilizando cacofonías aliteradas y discordantes– se funde con la apariencia visual dividida del libro.

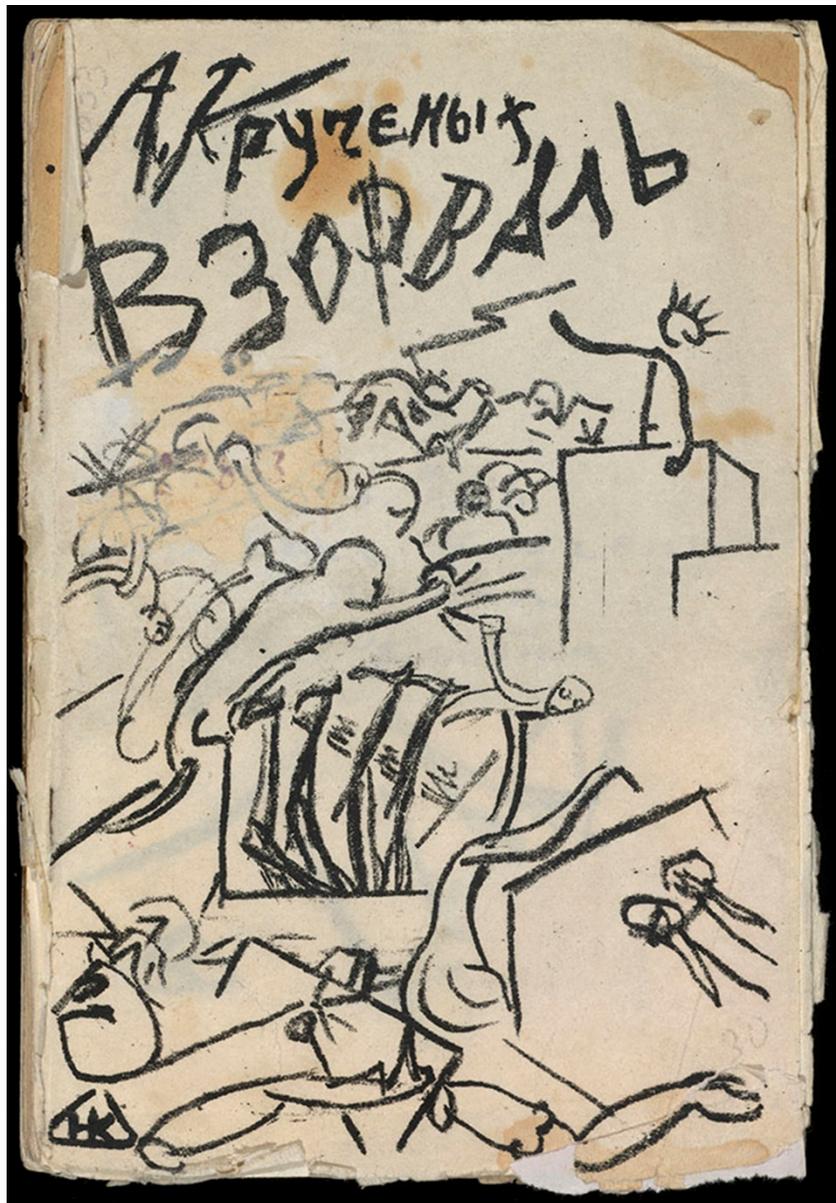
Hojas con palabras impresas en sellos de goma se mezclan con páginas manuscritas a lápiz litográfico y se entremezclan con litografías igualmente intensas en las que, como en un sueño, los detalles reconocibles desaparecen en una infinidad de abstracción a base de formas paralelas que se escinden, se desplazan e incluso “explotan” al “tempo salvaje” de la poesía. Kruchenykh recordó más tarde, en la década de 1920:

Mi ideal en 1912–13 era un tempo loco, razón por la cual la poesía y la prosa estaban estructuradas enteramente sobre cambios sintácticos y de otro tipo, cuyos modelos se encuentran en mis libros *Let's Grumble!*, *Explosión*, y otros.

Creo que habrá un regreso a esto en algún momento en el futuro: esta era la fuente de nuestro futurismo y un fuerte énfasis en la expresión....

Muy significativamente, en *Exploidity* y *Worldbackwards* (Mundo al revés) había un temblor, una explosión que se expresaba no solo en la estructura

de frases y líneas, sino también en la escritura explosionada<sup>377</sup>.



Nikolai Kulbin. Cubierta para el libro *Vzorval* (Explosión)  
de Aleksei Kruchenykhs

Rozanova diseñó la segunda edición de este libro, y

---

377 Kruchenykh a A. Ostrovskii, en R. Ziegler, "Briefe von AE Krucenyx an AG Ostrovskij," Wiener Slawistischer Almanach 1 (1978): 5.

siguiendo la técnica utilizada inicialmente por Larionov en *Pomada* (Lapiz de labios, 1913), Rozanova y Kruchenykh pintaron a mano en acuarela algunas de las copias sobre las litografías. La rica textura visual refleja varios dispositivos poéticos: deformaciones, cambios, juegos sobre la no coincidencia de una unidad de significado y una palabra, paralelamente a la coloración deliberada en la pintura (color que fluye libremente, como se ve en *lubok*) que ignora y va más allá del contorno del objeto representado. El artista tiene el mismo recurso que el poeta para transmitir la disonancia y la entonación que los futuristas llamaron *zloglas* (cacofonía). El ritmo creciente del discurso poético de Kruchenykh es impetuoso, estructurado sobre el principio de “incorrección” que él cultivó, por el cual su *zaum* abstracto se intercala en una narración más convencional.

Esto trae a la mente una tradición oral que contrastaba con el canon escrito, a saber, el lenguaje ritual de la secta flagelante de los Khlyst. En este discurso se han perdido todas las coordenadas habituales del “habla práctica”, y el intelecto no tiene tiempo de captar una palabra sumergida en el contexto alógico. Esto intensifica enormemente las potencialidades ocultas del lenguaje y, como resultado, la textura, el color y el ritmo de cada página transmiten más que un significado lógico “explotado”. Todo el libro se lee como un solo tema poético, interpretado con una energía de creación vital, indomable e irracional: esa misma “alegría

de la creación” que produce arte. En febrero de 1914, Roman Jakobson escribió Kruchenykh:

Ya sabes, la poesía hasta ahora era un vitral... y al igual que los rayos del sol que pasan a través de sus cristales, el demonismo romántico le impartió pintoresquismo.

Pero aquí está la victoria sobre el sol y la refriega (de tus propios trabajos). El vidrio se infla, a partir de los fragmentos... creamos diseños en aras de la liberación. Desde el demonismo, desde la nada, creamos cualquier convención, y en su intensidad, en su fuerza, es la prenda del aristocratismo en la poesía<sup>378</sup>.

El concepto anarquista de “destrucción creativa” estaba ligado no tanto a la noción de destrucción como a la de resistencia, no a la lucha con, sino por. Este enfoque era deconstructivo en la forma en que hacía añicos viejos cánones poéticos y artísticos para reciclarlos como materiales de construcción para la creación del nuevo collage: los diseños a partir de fragmentos. Con la publicación de *Mirskontsa* (Mundo al revés) en 1912, se convirtió en uno de los principales recursos artísticos de los libros futuristas.

La dinámica del cambio futurista (desplazamiento temporal, espacial y semántico, la dislocación de la forma,

---

378 Jakobson, *Mis años futuristas*, 104.

el ritmo y el tiempo) da forma a la imagen única del libro. Su título, “Worldbackwards”, expresa la refutación del tiempo físico lineal, y en apariencia el libro no era menos inusual que su título. Su diseño unía el estilo neoprimitivista con las primeras abstracciones del Rayismo inventadas por Larionov: una dispersión de líneas lacónicas parece sugerir sólo un dibujo y, a los ojos del espectador, parecen listas para reorganizarse en patrones siempre nuevos, como las formas en un caleidoscopio. Posteriormente, una percepción similar inspiró las “letras arremolinadas” de Kruchenykh en su reducción minimalista de las ediciones de Tiflis (Tbilisi). Explicó la orquestación de la apariencia visual de su poesía en su carta a Kirill Zdanevich, quien diseñó el libro de Kruchenykh *Learn Artists!* (1917): “Quiero que las letras y las palabras sigan el modelo adjunto: letras giratorias, es decir, el dibujo dentro de las letras, las letras en el marco del dibujo e intersectadas por el dibujo”<sup>379</sup>.

## EL LIBRO COMO OBJETO IDEOLÓGICO

Para los futuristas, un libro era ante todo un laboratorio perfecto para sus experimentos formales. Sin embargo,

---

379 Kruchenykh a Kirill Zdanevich, 1917, archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, carpeta 177.

también allanó el camino para su lugar independiente en el mundo del arte y jugó un papel muy importante en la política futurista en un momento en que el desafío “escandaloso” del mensaje estético estaba siendo sustituido por el criterio de calidad. Desde el mismo comienzo, los libros futuristas se volvieron intencionalmente contra todo lo que formaba parte del *livre d'artiste* simbolista; en cierto sentido, fueron concebidos y publicitados por sus autores como *anti-livres d'artiste*. Kruchenykh escribió en *Tres*:

Ediciones de Grif, Musaget, Scorpio [editoriales simbolistas].

Enormes paginas en blanco...

Letras grises... Me gustaría envolver un bonito arenque en escabeche en ellas.... y en estos libros corre sangre fría...<sup>380</sup>

A diferencia de los libros de arte caros y grandes, los libros futuristas eran pequeños, toscos, ruidosos por dentro y por fuera, y baratos. Se produjeron en cantidades limitadas: normalmente no más de mil ejemplares, y en muchos casos las ediciones iban de cincuenta a trescientos libros. La mayoría de las ediciones litografiadas costaban entre treinta y setenta kopeks. Los únicos libros más baratos eran

las series populares dirigidas a las clases sociales más bajas. Entre otras ediciones modernistas, un número de la revista simbolista literaria y artística *Apollon* en 1913 costaba un rublo y setenta y cinco kopeks, aproximadamente cuatro veces más que la mayoría de las producciones futuristas. Un típico libro de artista como *La dama de picas* de Pushkin, con ilustraciones facsímiles del renombrado Alexandre Benois, costaba diez rublos, mientras que la edición numerada especial para entendidos del mismo libro costaba treinta y cinco rublos, lo que lo hacía cincuenta veces más caro que las copias coloreadas a mano de *Vzorval*, por ejemplo. Al poner precios tan bajos a su trabajo, los futuristas pudieron crear una audiencia, no muy amplia, pero sí leal y curiosa, en su mayoría de estudiantes. “Aleksi Kruchenykh y yo hemos ilustrado juntos algunos libros que se están vendiendo muy bien, así que deberíamos aclararnos un poco”, le informó Rozanova a su hermana en 1913<sup>381</sup>. Pero la situación no siempre fue la misma. “En Moscú nadie sabe de la existencia de sus nuevos libros”, escribió Roman Jakobson a Kruchenykh en febrero de 1914. “Le señalé eso al empleado... [en la librería], le pedí que los pusiera en el escaparate. Y él respondió: '¡Gracias a Dios que nadie lo sabe!'”<sup>382</sup>

---

381 Olga Rozanova a Anna Rozanova, 1913, archivo de la Fundación Chaga–Khardzhiev, Stedelijk Museum, Amsterdam. Citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Ruggle, 150.

382 Jakobson, *Mis años futuristas*, 105.

La reacción del librero desconcertado marca una cualidad importante del libro futurista: su naturaleza provocadora. Era un intenso y agresivo gesto artístico. Retrospectivamente, Kruchenykh enfatizó que los “escándalos futuristas” no tenían nada que ver con los libertinajes públicos comunes o el comportamiento antisocial.

En 1913–14, los “debates futuristas” generalmente se agotaron. Tales apariciones públicas, que seguían a las publicaciones de nuevas ediciones, les permitieron ampliar su audiencia aún “de culto”. Estas actuaciones, junto con los libros futuristas, fueron la estrategia publicitaria más efectiva, la forma más rápida de comercializar una nueva ideología estética y permitir que el movimiento tuviera éxito. El futurismo ruso comenzó como un movimiento literario con este episodio tan estratégico. Matiushin relata en sus memorias un caso de provocación artística relacionado con la primera edición de *La Trampa para Jueces* (1910), que estaba dirigida contra los simbolistas, en este caso, miembros del círculo íntimo de Viacheslav Ivanov: “Este libro cayó como una bomba entre los místicos en casa de Viacheslav Ivanov.

Los Burliuk acudieron a él muy piadosamente, e Ivanov les dio una cordial bienvenida. Luego, cuando se marchaban, estos 'sinvergüenzas' llenaron todos los bolsillos de todos los abrigos y capas de los presentes con un ejemplar de

*Trap*. Remizov, Blok, Kuzmin, Gorodetsky y otros obtuvieron sus copias de esa manera”<sup>383</sup>.

En cierto sentido, los futuristas rusos eran anarquistas en su arte, pero anarquistas lanzando libros como si fueran bombas. Esta anticanonicidad anárquica de la primera vanguardia rusa no fue tanto un intento de *epatér le bourgeois* como un método de cognición, o una nueva epistemología, una expansión consciente del espacio artístico a través de la deconstrucción del cliché estético (incluso dentro de la vanguardia). En su manifiesto “La palabra como tal”, Kruchenykh y Khlebnikov escriben: “¿Nos preguntan sobre el ideal, sobre el patetismo? No es una cuestión de vandalismo, ni de hechos heroicos, ni de ser un fanático o un monje. Todos los *Talmuds* son igualmente destructivos para el autor de la palabra (slovotvortsya), lo que permanece constantemente con él es solo la palabra como (tal) en sí misma”<sup>384</sup>.

Alexandre Benois, quien sarcásticamente llamó a los primeros libros futuristas “pequeños álbumes bufonescos”, en realidad no estaba tan equivocado. Respondió a la naturaleza provocativa y performativa de estas creaciones futuristas, con su ambivalencia hacia el género y el canon, su vitalidad de farsa y espectáculo, donde la realidad y el

---

383 Mikhail Matiushin, “Nashi pervye disputy”, Literaturnyi Leningrad, 20 de octubre de 1934.

384 Kruchenykh y Khlebnikov, “Palabra como tal”, 56.

juego se fusionan, y el arte se hace sin reglas. La famosa primera línea de *Ubu Roi* de Alfred Jarry, que consiste en una sola palabra-percha que fusiona merde (mierda) con meurtre (asesinato), es de la misma naturaleza que el gesto incendiario en *Vzorval* de Kruchenykh con su última palabra, “shish” (el equivalente tabú de “pene” en la jerga inglesa), repartidos por toda la última página.

Para la “Primera Exposición Futurista Internacional Gratuita” en Roma en la primavera de 1914, Marinetti seleccionó *Duck's Nest of Bad Words* (Nido de patos de malas palabras) de Kruchenykh, un libro a lápiz litográfico, acuarelado a mano por Rozanova, publicado en diciembre de 1913. Aquí Rozanova creó un modelo único de la dramaturgia artística del libro. Su alternancia calculada con precisión de ilustraciones y versos de Kruchenykh a lápiz se asemeja a una secuencia de fotogramas congelados que contienen una sucesión de varios planos, unidad de acción y entonación autoral, clímax y representación del héroe lírico (o más bien antihéroe).

Con respecto a su tono, este libro es la pieza más autorreflexiva escrita por Kruchenykh durante este período. Su cualidad confesional es de un tipo especial; es una narración poética en la que el poeta crea un mito sobre sí mismo a partir de fragmentos de realidad, sueños absurdos, alusiones y angustias. Responde a la máscara del “cuco de la literatura rusa” que se adhirió a Kruchenykh toda su vida

y aún, a ojos de muchos, se adueña de su imagen como artista. El libro se abre con los desvaríos del poeta, reemplazando un prólogo dirigido al lector:

Una lluvia de obscenidades  
mis gritos profesos  
no necesitan una presentación  
–Soy demasiado bueno  
incluso cuando soy grosero

La página está diseñada como una composición abstracta con el ritmo dinámico de esquinas afiladas y líneas angustiadas. Otra página está ocupada enteramente por una imagen, o más precisamente, un “retrato” de la ciudad, que no solo es el escenario de la acción sino también uno de los principales “personae” del libro. Rozanova lo representa como a través de una lente, de modo que todo (edificios, árboles, etc.) se vuelve redondeado, deformado y borroso. Esta disonancia crece en las siguientes páginas y poemas dedicados a la autodestrucción tecnológica de la ciudad moderna.

La aspiración de los futuristas de ampliar los límites del libro llevándolo a la performance se refleja en la “explosión” y aniquilamiento de su forma canónica. “Destruir por completo el libro en el arte (forma inerte de transmitir palabras por medio del papel y la tipografía), y pasar directamente al arte de la vida, poniendo poesía y pensamientos en vallas, muros, casas, fábricas, techos, en

las alas de aviones, en las cubiertas de los barcos, en las velas, con proyectores eléctricos en el cielo, en la ropa”, instaba Vasilii Kamensky a sus compañeros futuristas<sup>385</sup>. En *Tango con vacas* (1914), comenzó mapeando sus “poemas de hormigón armado” visibles en un papel tapiz brillantemente impreso. Siendo él mismo un piloto de avión fascinado con la tecnología, Kamensky fue prácticamente el único futurista ruso de este período temprano que siguió a los italianos en su experimentación exclusivamente con la tipografía en lugar de la escritura a mano: “El subrayado de palabras y letras enfatizadas, la incorporación (en negrita) de números y varios signos matemáticos y líneas en verso, hacen que el trabajo parezca dinámico y más fácil de recordar”<sup>386</sup>. La mayoría de los poemas de su libro se conciben como planos, que describen y representan visualmente un espacio fragmentado con una “entrada” y una “salida” del texto, en el que eventos dispersos de la memoria del poeta: una excursión a la galería de arte Shchukin, un paseo por Constantinopla, incluso el vuelo de un avión, están registrados con precisión en sucesión, cada uno en una sola página. Así, la construcción visual del poema “Museo Shchukin” consistió en un gran cuadrado dividido en varios segmentos–salas, separadas por líneas,

---

385 Vasilii Kamenskii, *Ego–moia biografiia velikogo futurista* (Moscú: Kitovras, 1918), 6.

386 *Ibíd.* Véase también Tim Harte, “Tango con vacas de Vasily Kamensky: un mapa moderno de Moscú”, *Slavic and East European Journal* 48, no. 4 (2004): 545–66.

con palabras y nombres de artistas dentro de cada una.

Uno tenía a Matisse, otro a Monet y la exclamación desafiante “¡No! al lado, otro Picasso, y así sucesivamente. El arreglo sigue exactamente la exhibición de pinturas en la galería Shchukin, habitación por habitación, como si fuera una parodia de *Cuadros en una exposición* de Mussorgsky. Kamensky involucra enérgicamente a su lector en un diálogo, una interacción, como si lo invitara a acompañarlo. Lo interesante, sin embargo, es que el autor no obliga a su lector/espectador a tomar una ruta prescrita, no guía al lector en una dirección, sino que le permite vagar, atravesar el poema y darle sentido a su manera. Un autor futurista siempre evita el cierre, dejando un espacio abierto para interminables interpretaciones, permitiendo que su lector-espectador se convierta en un compañero, un coautor, un cocreador.

## *LIBROS PERFORMANCE: SONIDO E IMAGEN*

Mientras Khlebnikov, Kruchenykh y Kamensky se concentraban en la textura visual de sus libros, Ilya Zdanevich desarrollaba su “creación polifónica y policorpórea” de “poesía múltiple” para transmitir “nuestra existencia múltiple y dividida”. En su búsqueda, Zdanevich

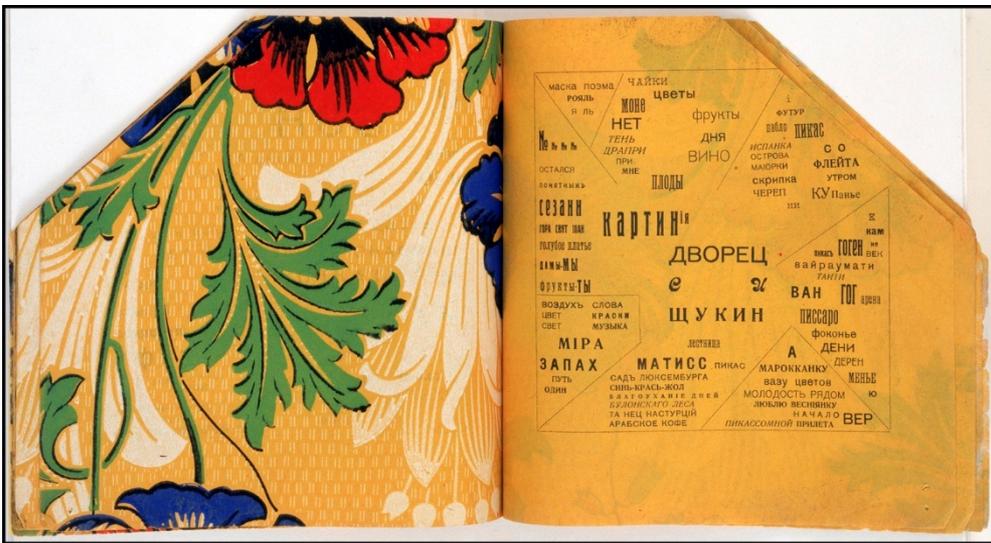
se concentró en la categoría de sonido, pero más tarde, durante su período de Tiflis, encontró una forma visual única, estructurada casi como una partitura musical, para reflejar los acordes polisémicos del sonido verdaderamente “sinfónico” de su poesía: “Corrigiendo nuestras bocas defectuosas, hemos venido a la poesía orquestal, hablando en multitudes y todo lo diferente, hemos venido a un puerto remendado con la cáscara de los encuentros, al mercado de la artesanía para cambiar redes por días de captura. Y la -multipoesía, que no se puede leer en silencio... corre hacia el escenario para tomar las trincheras por asalto”<sup>387</sup>.

El comportamiento desafiante de los cubofuturistas en muchos debates públicos y conferencias sobre poesía, arte y cultura en 1912–14 fue un mecanismo importante en la construcción de su sensacional reputación. Se enfrentaron al problema de las ediciones limitadas que rara vez se difundían fuera de Moscú y San Petersburgo. En un intento por ganar nuevas audiencias, Mayakovsky, David Burliuk y Kamensky realizaron una gira por Rusia desde diciembre de 1913 hasta marzo de 1914, interpretando y debatiendo su poesía en escenarios, a menudo con disfraces extravagantes (la infame “blusa amarilla” de Mayakovsky, por ejemplo) y con sus rostros pintados. En algunas ocasiones compartieron escenario con Igor Severianin, quien inspiró el Ego–Futurismo, surgido hacia 1911, más que ninguna otra

---

387 Zdanevich, “Mnogovaia poeziia” (MS, 1913), Archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, 177,22.

corriente futurista influida por la decadencia.



Vasili Kamensky: *Palaicio Shchukin de Tango con vacas*  
(Ferro-concreto poemas)

A principios de 1913, Ivan Ignatiev reorganizó la Asociación Intuitiva del Ego–Futurismo y se declaró presidente de su “Areópago”, que también incluía a Vasilisk Gnedov, Shirokov y Dmitrii Kriuchkov. Usó un juego de palabras para nombrar al grupo, en alusión al concepto psicoanalítico más reciente de “ego”, y después del héroe individualista de Max Stirner de *El ego y su propiedad*, un libro que tuvo una inmensa influencia en La cultura rusa, desde Apollon Grigoriev y Dostoyevsky hasta los futuristas<sup>388</sup>. Ignatiev y Gnedov hicieron referencias

---

388 Véase, por ejemplo, N. Otverzhenyi, *Shtirner i Dostoevskii* (Moscú: *Golos Truda*, 1925). En 1906–10, se publicaron en Rusia seis traducciones diferentes del libro de Stirner, y su filosofía anarquista obviamente era popular, especialmente entre los vanguardistas. Allan Antliff ofrece un análisis detallado del impacto de Stirner en artistas como Rodchenko y Malevich; véase su *Anarchy and Art* (Vancouver: Assnal Pulp Press, 2007),

directas a las ideas anarco-individualistas en sus escritos, por ejemplo, en el manifiesto de Ignatiev “Ego-Futurismo”, él elogia el Ego-Futurismo como anarquismo *individualista*. Como sugiere el nombre del grupo, el Ego-Futurismo enfatizaba el “yo” de la personalidad artística, y surgía en contraste con el espíritu más bien “comunitario” de Hylaea. Simpatizaban con la poética decadente, en particular con la obra de Baudelaire y Arthur Rimbaud, y su idea de desviación de la norma “natural”. Richard Sonn, con respecto al carácter anárquico de la obra decadente, escribe que “su principio es la fragmentación, donde cada página, cada palabra se esfuerzan por ser independientes del todo, y como resultado no hay un todo ni una unidad, “también puede aplicarse a las ideas futuristas de la “palabra como tal”<sup>389</sup>. Sonn argumenta que el cultivo de lo artificial y lo absurdo entró en el discurso de las vanguardias con el movimiento decadente<sup>390</sup> y la estética de la decadencia heredó las tendencias anarquistas de Max Stirner hacia la libertad y la autonomía individuales, al desarrollarlas hasta el punto de que en algunos casos era una forma de

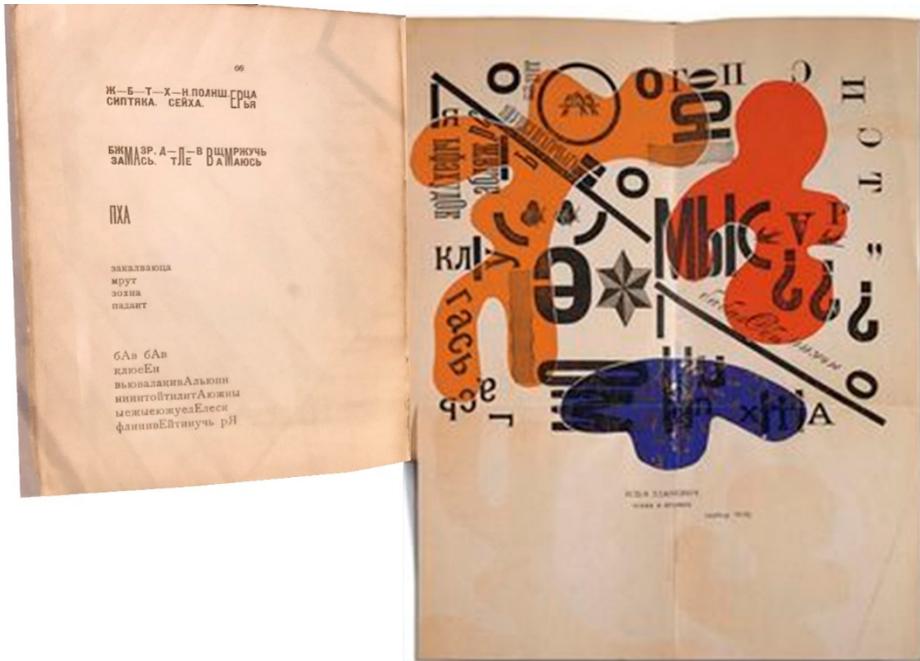
---

71–96.

389 Richard Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in fin de siècle France* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1989), 294.

390 “Otro vínculo de la decadencia y la anarquía con la modernidad da como resultado la identificación del estilo decadente y anárquico como el medio apropiado para representar tanto la experiencia incierta y disociada de la modernidad como la respuesta egoísta y autónoma a esa experiencia” (Weir, *Anarquía y Cultura*, 186).

nihilismo. Oscar Wilde, partidario de las ideas anarquistas, fue el mayor defensor de la teoría del “arte por el arte” y proclamaba al arte como “la manifestación suprema del individualismo”<sup>391</sup>.



Ilya Zdanevich, desplegable para *La taberna fantástica* de Sofia Georgievna Melnikova

Con todas las diferencias consideradas, es posible establecer un cierto parentesco tipológico entre las primeras vanguardias y las formas radicales de la cultura decadente que aparecieron a medida que las vanguardias

---

391 Según Donald Egbert, el periodista anarquista Jean Grave, cercano a los neoimpresionistas, escribió en su momento en *La Revolte* que estaba totalmente de acuerdo con la afirmación de Wilde. Egbert incluso sugiere que la teoría del individualismo de Oscar Wilde, que se basaba en la cooperación voluntaria en la producción y distribución, podría haber influido en las teorías posteriores de Kropotkin (Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, 248).

dominaban las personas públicas y los “gestos” artísticos decadentes ya discutidos.

La aspiración de ampliar las fronteras de lo permisible en la poesía se refleja en la obra de Ignatiev. Lo intenta en su poema “La tercera entrada”, donde los fragmentos verbales van acompañados de notas musicales, y el poeta explica que “para el lector (este término suena extraño aquí, porque el lector también debe ser un espectador y un oyente, y sobre todo, un intuitivo) se aportan palabra, color, melodía y un esquema de ritmo (movimiento) anotado a la izquierda”<sup>392</sup>. Otro ego-futurista, Vasilisk Gnedov, que a menudo participaba en conferencias y debates del lado de los Hylaeans, ofreció la actuación poética más radical de la época. La colección de Gnedov *Death to Art* (Muerte del arte) contiene quince poemas. El último, “Poema del fin”, consta únicamente del título y una página en blanco, anticipando la posición teórica del arte conceptual sobre los límites de la escritura en la segunda mitad del siglo XX. “Poem of the End” existe no sólo como texto visual – reducido a su forma cero– sino también como gesto, como pura performance conceptual. VV Markov menciona que Ignatiev da una descripción de la recitación del poema por Gnedov: “Leía con un movimiento rítmico. La mano dibujaba una línea: de izquierda a derecha y viceversa (la segunda anulaba a la primera, ya que más y menos resultan

---

392 El futurismo ruso a través de sus manifiestos, ed. Lawton, 128.

en menos). 'Poem of the End' es en realidad 'Poem of Nothing', un cero, como se dibuja gráficamente”<sup>393</sup>.

No menos provocativo fue un libro que preparó Kruchenykh en 1914, *Transrational Boog*. Su coautor esta vez fue Jakobson, quien escribió bajo el seudónimo de Aliagrov: “Kruchenykh y yo publicamos *Zaumnaia gniga* (gniga; se irritaba si alguien se refería a ello como kniga). Incidentalmente, no es correcto que saliera en 1916. Kruchenykh dijo que debían fecharlo para que fuera un libro del futuro. Pero salió antes. En todo caso, todo fue compilado en 1914”<sup>394</sup>. Rozanova usó linóleos en color de su serie “jugando a las cartas” de 1914 en su diseño para este libro de poesía sonora, impreso en tinta con sellos de goma.

En la dramática versión final de la portada, un corazón resplandeciente, cortado de papel rojo brillante, como si estuviera “tatuado” en la portada, estaba “sujetado” con un botón de ropa interior de hombre pegado al corazón. La ironía y el alogismo de este collage con un botón real –ahora parece un tímido antecesor del “ready made” de Marcel Duchamp– fue una contrapartida visual ideal para la poesía transracional de Kruchenykh y Aliagrov.

El imperativo introductorio “¡Te prohíbo que leas esto mientras estés en tu sano juicio!” cuestionaba la esencia

---

393 VF Markov, *Futurismo ruso*, 80.

394 Jakobson, *Mis años futuristas*, 20.

misma de todo lo que generalmente se asocia con la noción de libro.



Mikhail Larionov e Ilya Zdanevich. *Porqué nos pintamos. Manifiesto Futurista Argus 12, 1913*

Aquí el objeto del discurso transracional se convierte en el discurso mismo, y el proceso creativo se abstrae y ritualiza. Presente en esta extrema ampliación del espacio de la poesía está el peligro de que la poesía se autodestruya y “disuelva” su propia estructura.

Gerald Janecek argumenta en su libro *Zaum* que

el *zaum* puede ser y ha sido considerado un

equivalente en lenguaje al abstraccionismo, y un poema *zaum* de Kruchenykh un equivalente al “Cuadrado negro” de Malevich. Además, se puede decir que el *zaum* existe en los límites del lenguaje y, por lo tanto, examinarlo es una forma de llegar a las raíces (y limitarlo) del propio lenguaje humano.... Lo que podría parecer un episodio menor en la poesía rusa de vanguardia tiene implicaciones muy amplias y un alcance histórico que va desde Platón hasta las teorías actuales del lenguaje y la literatura (por ejemplo, el deconstruccionismo)<sup>395</sup>.

Uno de los primeros teóricos del lenguaje transracional, el formalista Viktor Shklovsky, recordó esto en la década de 1980:

¿Qué pienso ahora, setenta años después, sobre el lenguaje transracional?

Creo que nunca logramos resolverlo por completo.... Sobre todo, no es un lenguaje sin sentido. Incluso cuando era deliberadamente despojado de significado, era una forma de negar el mundo. En este sentido se acerca de alguna manera al “teatro del absurdo”.

El lenguaje transracional es un lenguaje de pre–inspiración, el susurro del caos de la poesía, pre–libro,

pre-palabra del caos del que todo nace y en el que todo desaparece<sup>396</sup>.



Olga Rozanova. Cubierta de *Zaumnaia gniga* [Boog transracional]

En el espectáculo sincrético del libro futurista, la realidad visual de las palabras transracionales se ve privada de toda

---

396 Viktor Shklovsky, "O zaumnom iazyke. 70 let spustia", en *Russkii literaturnyi avangard. Dokumenty i issledovaniia*, ed. M. Marzaduri, D. Rizzi y M. Evzlin (Trento: Universita di Trento, 1990), 304.

función comunicativa y utilitaria y se vuelve no sólo dominante sino autosuficiente.

El libro futurista se convirtió en una verdadera paradoja: una forma material para capturar el flujo caótico, la inmediatez, la espontaneidad, todos los elementos inmateriales y efímeros de la vida.

## **PARTE TRES**

### **Localizando la posición social de vanguardia**

## VII. LA “PRUEBA SOCIAL”

### La vanguardia y la gran guerra

Como muestran los capítulos anteriores, la cultura rusa en 1910–18 estaba involucrada en un proceso activo de autodefinición y “autoconocimiento”. Ni la guerra ni ningún otro evento externo pudo alterar sustancialmente o influir directamente en el proceso artístico interno, pero la historia se refractó de diversas formas en la cosmovisión del artista, en particular teniendo un poder inmenso en la configuración de su posición social: Mayakovsky definió la Gran guerra como la primera “prueba social” de las vanguardias. Los estudiosos del arte y la literatura prestaron poca atención al papel de la Gran Guerra en las primeras vanguardias rusas<sup>397</sup>. No obstante, una comprensión más

---

397 Parece haberse convertido en una noción común que “los poetas rusos simplemente nunca se acercaron lo suficiente a la guerra para escribir sobre ella” (AD Harvey, *A Muse of Fire: Literature, Art and War* [Londres: Hambledon Press 1998], 100). Afortunadamente, se demostró que esta

profunda de la poética y la cultura de vanguardia –a nivel social, político y estético– aparece cuando se contextualiza en relación con la Primera Guerra Mundial.

Según el artista y teórico Ivan Kliun, la vanguardia rusa se preocupó principalmente en 1910–14 de la creación de un “lenguaje completamente real para expresar nuevos sentimientos y conceptos”<sup>398</sup>. La fiereza y la energía del movimiento, el lado “destrutivo” de la estética de la anarquía, se manifestó frente a la guerra. Se puede justificar la estetización obsesiva de los temas militares por la misma “necesidad interior” estética que Kandinsky consideraba el criterio principal del arte. La metáfora de la guerra en la vanguardia de preguerra, a menudo confundida con la noción de violencia en la cultura modernista, era paradigmática del concepto de innovación y estaba directamente relacionada con la destrucción simbólica de los logros anteriores.

El “espíritu, la fuente eterna de la vida” metarreligioso de Bakunin se refleja en muchos escritos modernistas y de las primeras vanguardias, pero especialmente en las obras

---

perspectiva era incorrecta con la reciente publicación de Aaron J. Cohen *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914–1917* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008).

398 Ivan Kliun, “Primitives of the Twentieth Century”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 137. Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *Blaue Reiter Almanach*, ed. identificación. y Marc, 158.

teóricas de Kandinsky. En su discusión sobre el arte contemporáneo, Kandinsky una vez lo llamó “verdaderamente anarquista” en el sentido de que “encarna el espíritu como una fuerza materializadora, madura para la revelación”<sup>399</sup>. Este concepto de fuerza complementa la idea de la intensidad y la “violencia” simbólica de la creación. Si bien se explora como tema, toda la “narrativa” de la guerra, antes de la guerra, podría verse como una derivación de la visión del mundo que estaba muy difundida a principios de siglo.

La década histórica entre las dos revoluciones rusas, una época azotada por un “aluvión de premoniciones”, fue particularmente sensible a estos problemas.

La conciencia escatológica prominente de este período definía la guerra como una confrontación metafísica, un punto de inflexión, una crisis, una catástrofe, seguida de una catarsis. En la *Poética simbolista* de Aleksandr Blok y en “Voina” (Guerra) de 1914 de Andrei Bely, que data de 1914, por ejemplo, la más alta revelación, abierta al hombre sólo en el momento de la frágil frontera entre el ser y la muerte, se presenta como una intensa, abrumadora experiencia subjetiva, una conversión total.

---

399 Kandinsky, *On the question on form*.

## LA GUERRA COMO METÁFORA

Pero el movimiento de vanguardia produjo una perspectiva diferente. No percibieron la historia moderna metafísicamente, como una esencia fundamental. Tampoco lo interpretaron como *arché*, cuando todo el “texto” de la historia universal se lee como nada más que el puro reflejo del “texto” eclesiástico, aunque las alusiones escatológicas todavía están presentes ocasionalmente en el discurso de las vanguardias durante el siglo XIX. Para los líderes de este movimiento, la metáfora de la guerra estaba ligada al concepto de creatividad sin límites. En otras palabras, destruir la vieja estética para dar a luz a la nueva. Incluso las discusiones y debates entre el simbolismo ruso y el futurismo se asociaron con la metáfora de la guerra y epítetos militares como “soldados de lo nuevo”, “batallas futuristas”, etc. En sus ataques rutinarios a los valores tradicionales y al arte de la Academia, los artistas de vanguardia rusos subrayaron este paralelo con términos como “disparos de palabras”, “revolución” y “combate”. Todas estas cualidades no eran exclusivas de la cultura de la vanguardia rusa, ya que los movimientos y formaciones de vanguardia estaban explícitamente interconectados. Al escribir sobre las percepciones occidentales de la Primera Guerra Mundial, Milton A. Cohen señala que “más allá de simplemente anticipar o incluso dar la bienvenida a una

nueva guerra, los artistas de vanguardia de toda Europa se basaron en la guerra y en sus múltiples significados: la guerra como metáfora y como realidad, la guerra como lenguaje, como imaginería, como modelos tanto de un poder organizador como destructivo”<sup>400</sup>.



Wasilii Kandisky: *Improvisación 30*, 1913

Kandinsky fue uno de los primeros en identificar al artista

---

400 Milton A. Cohen, "Simbiosis fatal: el modernismo y la Primera Guerra Mundial", en *War, Literature and the Arts* 7, no. 3 (primavera–verano de 1996): 35. Véase también su amplio estudio *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910–1914* (Lanham, MD: Lexington Books, 2004).

con el guerrero. Durante el primer año de la guerra, a menudo se refiere a la figura de San Jorge, un guerrero de otro mundo, en la eterna batalla del bien y el mal. Y antes de la guerra, en 1913, Kandinsky creó su famosa Improvisación n.º 30 (Cañones), que pronto fue interpretada como una profecía sobre la Gran Guerra. Pero el propio artista escribió que tuvo una premonición, no de esta guerra concreta, sino de una terrible batalla en el ámbito espiritual. Según Kandinsky, esa intuición lo obligó a crear. La imagen de la noción de guerra como actividad espiritual, como superación del ego, del yo humano, también se desarrolló en la poesía de preguerra de Mayakovsky, Khlebnikov y Kruchenykh. La representación de 1913 de *Victoria sobre el sol* fue la culminación de esta idea. Después de que comenzara la Gran Guerra, Kruchenykh comentó una curiosa sugerencia en un artículo periodístico del popular periodista K. Barantsevich: “Es indignante, incluso los enemigos de los futuristas rusos les dan crédito por sus hazañas”, y en la última página del texto futurista de 1915–16 *Tainye poroki akademikov* (Vicios secretos de los académicos), incluso reimprimió un largo pasaje de él:

Nuestros futuristas, en serio y quizás no sin razón, reclaman el papel de profetas en la guerra actual... en su profecía, el mismo Wilhelm II en la ópera es el principal secuestrador del sol...

No estaría mal que los futuristas volvieran a representar su ópera para que el público pudiera comprobar de primera mano cómo delirar... puede encontrar de pronto ecos y colores análogos en nuestra realidad contemporánea sangrienta y de pesadilla<sup>401</sup>.



Kazimir Malevich. Tarjetas postales patrióticas con versos de Vladimir Mayakovsky

Más allá de su impacto político en los artistas y poetas de vanguardia rusos, por supuesto, la Primera Guerra Mundial

401 Artículo de periódico de K. Barashevich reproducido en Aleksei Kruchenykh, Kazimir Malevich e Ivan Kliun, *Tainye poroki akademikov* (Vicios secretos de los académicos) (Moscú: np, 1915; fechado en 1916 en la portada).

marcó un cambio histórico de épocas, tradiciones y culturas. El mundo de repente llegó a parecer extraño, aterrador e irracional. Sin embargo, los vanguardistas, especialmente los futuristas, estaban “sintonizados” con la realidad moderna de la guerra, a diferencia de los simbolistas rusos, quienes aunque “declaraban estar sintonizados con un sentimiento especial por el futuro”, demostraron una “falta fatal de percepción acerca de una de las experiencias modernas cruciales de la humanidad”<sup>402</sup>.

Dado que siguió a las guerras de los Balcanes de 1912–13, que Marinetti había cubierto como corresponsal, la Gran Guerra no fue un evento del todo inesperado para los futuristas. Sin embargo, el asesinato del Archiduque Franz Ferdinand en Sarajevo en 1914 marcó el comienzo de una nueva era para muchas personas, y muchos artistas quisieron vincular retrospectivamente sus obras creadas antes de 1913 con la Primera Guerra Mundial.

Las ideas sobre la interconexión entre la vida y el arte, y la guerra y el arte, se estaban convirtiendo repentinamente en los principales temas de discusión entre los líderes del arte y la poesía de vanguardia. En octubre de 1914, David Burliuk y Kamensky dieron una conferencia sobre guerra y arte en Moscú. Según el cartel que anunciaba su conferencia

---

402 Véase Ben Hellmann, *Poets of Hope and Despair: The Russian Symbolists in War and Revolution, 1914–1918* (Helsinki: Helsinki University Press, 1995).

“Guerra y creatividad”, Burliuk señalaba: “La guerra contemporánea. Premoniciones literarias de nuestros días... La idea de los eslavos unidos. Guerras del pasado y sus reflejos en el arte... Senkevich, Garshin, Tolstoi, Marinetti. Nuestra actitud hacia los monumentos del arte. Protestamos contra el vandalismo teutón. [El bombardeo de] la Catedral de Reims”.

El éxito militar ruso al comienzo de la Primera Guerra Mundial inspiró una ola de arte políticamente comprometido, postales patrióticas, carteles, folletos y álbumes, todos reflejando el tema de la guerra. A su vez, Mayakovsky, Malevich, Aristarkh Lentulov, Chekrygin y Larionov hicieron un breve intento de revivir una tradición popular del *lubok* “militar” en la ahora ampliamente conocida serie *Segodniasbnii lubok* de alegres y llamativos carteles y postales de propaganda, encargados por la editorial de M. Sabashnikova<sup>403</sup>. Pero en la mayoría de los casos, el tema de la guerra en la poética de vanguardia no estaba politizado y tenía poco en común con la propaganda oficial.

La experiencia histórica de la Gran Guerra brindó a las vanguardias una oportunidad inmediata de infundir un

---

403 Véase Hubertus Jahn, *Patriotic Culture in Russia during World War I* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1995); véase también Stephen M. Norris, *A War of Images: Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity, 1812–1945* (DeKalb: Northern Illinois University Press, 2006). 310.

contenido social a sus experimentos artísticos formales, y la creación de nuevas formas se aprovechó para la búsqueda de un lenguaje expresivo para retratar los cataclismos sociales. Sin embargo, la inquietante timidez de la sociedad del siglo XX introdujo un cambio en este programa, que se repite en el amargo comentario de Goncharova:

En la era del florecimiento del individualismo, yo destruyo este santo de los santos y refugio de los reticentes por ser inapropiado para nuestra forma de vida contemporánea y futura.

Para el arte, la percepción individual puede desempeñar un papel auxiliar, pero para la humanidad no puede desempeñar ningún papel.

Si choco con la sociedad, esto ocurre sólo porque ésta no comprende las bases del arte y no por mis peculiaridades individuales, que nadie está obligado a comprender<sup>404</sup>.

Se trataba de la finalidad del arte, de su propia esfera de influencia y del problema tradicional de la interrelación entre el artista y su público, entre el artista y la sociedad contemporánea. Para los contemporáneos, las premoniciones de una “batalla espiritual” chocaban

---

404 Vladimir Mayakovsky, “Shtatskaia shrapnel” (Metralla civil), en id., *Polnoe sobranie sochinenii*, 1: 304.

cruelmente con la realidad de la Primera Guerra Mundial, con su nueva tecnología utilizada a escala gigantesca, creando una nueva imagen deshumanizada de la guerra, más allá del dolor y las pasiones humanas, donde la vida individual no contaba. En uno de sus primeros artículos sobre la guerra, Mayakovsky escribió algunas palabras aterradoras y audazmente simples: “Como ruso, considero sagrado todo esfuerzo del soldado para arrebatarse un pedazo de territorio al enemigo; sin embargo, como hombre de arte, me veo obligado a pensar que tal vez toda la guerra se inventó simplemente para que alguien pudiera escribir un único poema bueno”<sup>405</sup>.

En los artículos de “guerra” de Mayakovsky de 1914–15, es posible seguir su evolución ideológica desde el orgullo y el entusiasmo patrióticos hasta el desencanto y la desesperación humillante: “Una idea muy favorita, no matarás, sácala a la calle en la Rusia de hoy, y la mafia, la mafia magnífica, frotará tus pequeñas barbas grises contra los adoquines”. Esto no solo apunta al contexto compartido y la cohesión genealógica del “texto” de vanguardia ruso, sino que también dice algo sobre la atmósfera emocional en la que se crearon las obras de vanguardia. El difunto Vassily Vereshchagin, un pintor realista de escenas de batalla que expuso la maldad y el terror de las guerras “de todos los tiempos y pueblos”, sirve como chivo expiatorio simbólico,

junto con el pacifista Tolstoi, tanto en el artículo de Mayakovsky como en el de Kruchenykh y Khlebnikov, *Ópera de Guerra*. A los ojos de la generación más joven de futuristas, Vereshchagin y Tolstoi personificaban a los “ancianos” realistas que rechazaban los ideales neorrománticos de heroísmo y veían en cualquier guerra nada más que un baño de sangre. En sus primeros meses, la Gran Guerra aún no se manifestaba como la matanza global primitiva en que se convertiría más tarde, con “la ociosidad, el aburrimiento, la vulgaridad” que señaló Blok<sup>406</sup>. En la medida en que los futuristas trataron la guerra como un evento “espiritual” casi abstracto al principio, la desilusión posterior de toda una generación fue aún más fuerte y más dura.

No es casualidad que, a los ojos de muchos, la Primera Guerra Mundial no fue simplemente una guerra contra un enemigo específico, sino también una frontera largamente esperada, un presagio de la muerte de una época que marcaría el comienzo de una nueva época, todavía desconocida. “Todo el mundo está esperando el momento en que el presente finalmente se destruya a sí mismo y abra las tierras de los hombres del futuro [budetliane]”, escribió Kruchenykh a principios de 1914<sup>407</sup>.

---

406 AA Blok, *Sobranie sochinenii*, vol. 7 (Moscú: Khudozhestvennaia literatura, 1962), 322.

407 A. Kruchenykh, *Stikhi Maiakovskogo. Vypyt* (Moscú: EUY, 1914).

Para octubre de 1914, mientras estaba absorto en la búsqueda de las leyes que rigen el destino del mundo y un intento de conquistar la guerra descifrando su número mágico, Khlebnikov confesó en una carta: “Debo romper con el pasado y encontrar algo nuevo para mí”<sup>408</sup>.

## LAS ÉPICAS DE LA GUERRA

Los artistas de vanguardia, que representaban a diversos grupos y movimientos, reflejaron en sus obras aspectos diferentes, a veces incluso opuestos, de la guerra. El destacado crítico de arte ruso Iakov Tugendkhold, que publicó un estudio sobre el arte y la guerra en 1916, habla de las “dos caras” de la guerra a lo largo de su libro: la oposición binaria de su prosa común y el lado lírico, “poético”<sup>409</sup>. Khlebnikov no encaja en este esquema binario. Prefiere las epopeyas heroicas:

Una vez que el Planeta Tierra se incendie,  
Se calme y pregunte: “¿Quién soy yo realmente?”—  
Luego crearemos El cuento de Igor—

---

408 *Obras completas de Velimir Khlebnikov*, trad. Pablo Schmidt, editor. Charlotte Douglas (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987–97), 1: 92.

409 A. Tugendkhold, *Problema voiny v mirovom iskusstvie* (Moscú: ID Sytin, 1916).

O algo muy parecido<sup>410</sup>.

Es esta entonación épica dominante en la “presencia” de Khlebnikov, la que es palpable en la *Ópera de guerra* inacabada, en coautoría con Kruchenykh<sup>411</sup>. Distingue la poética de la obra de la anterior ópera futurista, *Victoria sobre el sol*, en la que predomina lo grotesco tragicómico de la “voz” de Kruchenykh. Subrayando el elemento épico de las obras de Khlebnikov, incluidas sus piezas menores e inacabadas, el crítico formalista Iurii Tynianov señaló:

Khlebnikov tenía una nueva forma de ver. La nueva visión caía simultáneamente sobre varios objetos. Así no sólo se “vive de la poesía”, según la notable frase de Pasternak, sino también de la épica. Y Khlebnikov es nuestro único poeta épico del siglo XX. Sus piezas líricas menores tienen la misma forma de la mariposa: súbitas notas “infinitas” continuadas en la distancia; observaciones –ya sean ellas mismas o sus parientes– que serán incluidas en una epopeya<sup>412</sup>.

*Opera de guerra* fue concebida como otro ambicioso intento teatral de colaboración entre Matiushin, Malevich y

---

410 *Obras completas de Velimir Khlebnikov*, trad. Schmidt, 3: 54

411 Ver Nina Gurianova, "Voennaia opera A. Kruchenykh i V. Khlebnikova", *Literatura rusa* 65, no. 1–3 (2009): 183–236.

412 Y. Tynianov, "Oh Khlebnikove", en *Mir Khlebnikova. Stat'i issledovaniia 1911–1998*, ed. AE Parnis (Moscú: Iazyki russkoi kuk'tury, 2000), 218.

dos poetas. E incluso sin realizar, este trabajo sigue siendo uno de los proyectos conjuntos más importantes de Kruchenykh y Khlebnikov, profundamente conectado con los principales textos literarios y visuales del período de guerra. Quizás su propia incompletitud hace que el texto de *Ópera de guerra* sea tan intenso y esté tan saturado de alusiones.

“Pero ahora el valiente Khlebnikov ha desafiado a la guerra misma, ¡A las barricadas!” Kruchenykh concluye en su prólogo al libro de Khlebnikov *Let Bitvy 1915–1917* (Batallas de 1915–17: una nueva teoría de la guerra), y estas palabras son tan relevantes para Kruchenykh como para la ópera de guerra de Khlebnikov, escritas al mismo tiempo<sup>413</sup>. Willem Weststeijn interpreta la “Nueva teoría” como la obra de un autor que estaba más interesado en la precisión de sus cálculos abstractos de las “leyes del tiempo” que en las reacciones emocionales inmediatas a las operaciones militares en las fronteras occidentales de Rusia<sup>414</sup>. Sin embargo, en un esfuerzo por transformar el “aquí y ahora” de la guerra actual en una acción épica, Khlebnikov se basó en la tensión psicológica y emocional de la guerra al escribir

---

413 A. Kruchenykh, prólogo en V. Khlebnikov, *Bitvy 1915–1917 gg. Novoe uchenie o voine* (Petrogrado: Zhuravl', 1914; con fecha de 1915 en la portada), citado en VV Khlebnikov, *Sobranie sochinenii v shesti tomakh*, ed. RV Duganov ( vaca Mos: IMLI RAN, 2005), 6: 388.

414 Willem G. Weststeijn, “Chlebnikov and the First World War”, en *Velemir Chlebnikov, 1885–1985*, ed. J. Holthusen, JR Doring–Smirnov et al. (Múnich: Otto Sagner, 1986), 187–211.

la ópera.

Como corresponde a un escenario de guerra, la acción dramática de Kruchenykh y Khlebnikov comienza abruptamente. Soldados muertos y heridos suben repentinamente al escenario desde todas las direcciones con el cacofónico acompañamiento de balas silbantes y ruedas de tren rechinando. El escenario sufre continuas transformaciones de la taberna al campo de batalla a la lúgubre realidad del inframundo, y gradualmente llegamos a la comprensión de que el drama comienza y termina en la taberna de los muertos, en la que sonidos e imágenes de otros mundos y “dimensiones” estallan alternativamente. Mientras tanto, a lo largo de la obra, un enorme crucifijo, imaginado por Malevich en su escenografía, se eleva sobre el escenario<sup>415</sup>. Las alusiones poco ortodoxas a temas bíblicos también son obvias en el texto, y combinan varios elementos evangélicos, apócrifos, paganos y rituales sacrílegos. Al mezclar varios niveles de discurso, *Opera de guerra* introduce un elemento de disonancia necesario y grotesco, consistente con el principio futurista del desplazamiento, pero que se vuelve mucho más oscuro.

Durante la obra, el ritmo de la acción cambia constantemente de acuerdo con la cadena de episodios aparentemente “fuera de trama” que se presentan al

---

415 Estos dibujos se encuentran actualmente en el Stedelijk Museum de Amsterdam.

espectador. Así, la siguiente escena se abre con un absurdo diálogo entre dos personajes, La Calavera y El Joven, una brillante y un tanto paródica alusión a Hamlet. *Opera de guerra*, puede distinguirse de *Victoria sobre el sol* por su escenografía más desarrollada y su extenso juego alógico de varios temas. A diferencia de una narrativa diacrónica estructurada sobre el principio metonímico<sup>416</sup>, la narrativa alógica de Kruchenykh y Khlebnikov está ligada a una cadena de asociaciones metafóricas. La primera dirección escénica, dirigida al futuro productor de la ópera, dice: “A menudo, cuando se nombra algún objeto, aparece en las manos de alguien”. Al definir la función del objeto en el escenario, Kruchenykh realiza la “magia” de las materializaciones, que opera como el dispositivo dramático principal. A lo largo del primer acto, la escena cambia repetidamente a través solo de este dispositivo, sin ningún otro cambio de escenario. Por ejemplo, Kaiser Wilhelm, uno de los principales antihéroes de la Ópera, ha “perdido la cabeza” y es asistido por criados compasivos, quienes han “encontrado” su cabeza y “la han puesto en un palo”. Las cosas aparecen y desaparecen “de repente”, sin motivación, como en un sueño: las bocas de los cañones se convierten en trompas de elefantes de juguete, el corcel del Kaiser Wilhelm se convierte en el caballito de juguete de un niño y

---

416 La metonimia o trasnominación es un fenómeno de cambio semántico, por el cual se designa un concepto con el nombre de otro, sirviéndose de alguna relación existente entre ambos. Es frecuente la sustitución e intercambio en relaciones de causa y efecto.

El Enemigo “saca varias ametralladoras” fuera de su garganta” para que deje de atragantarse. Esta transformación de metáforas poéticas en accesorios escénicos es otro buen ejemplo de la visualización y realización de la metáfora discutida en el capítulo anterior. En las instrucciones establecidas para uno de los episodios centrales, una pequeña casa de juguete, que aparece en un escenario vacío, indica la sede de Wilhelm. Otro acto abre con un paisaje de “una isla desnuda, un arroyo y un árbol seco”, visualizando en el escenario la poética y la lógica de los sueños, una imagen surrealista del mundo más allá del Leteo, el “río de la muerte”. Esta imagen se explica en parte en el “Ka” de Khlebnikov: “Y participando en una nueva fiesta de locura... poniéndome ropa vergonzosamente después de bañarme en el río de la muerte, hice un voto, lo último que podría hacer con un ataúd de niño, en el lugar de un corazón que una vez supo latir”<sup>417</sup>.

La metáfora del “ataúd en el lugar de un corazón” proporciona una prueba más de la íntima conexión entre estos dos textos. Es una frase que Khlebnikov usó por primera vez en una de las líneas de *El Soñador* en la Ópera: “Voy aquí con un ataúd en lugar de un corazón dentro de mis costillas”. Finalmente, la clave para descifrar el símbolo de la “isla desnuda”, otro de los tropos de Khlebnikov, se encuentra en el panfleto cáusticamente antimilitarista

---

417 VV Khlebnikov, “Ka 2” (1915), en id., *Sobranie sochinenii v shesti tomakh*, 5: (2004): 160.

“Propuestas”, escrito un año después, en 1915, que alienta: “Dejar un isla deshabitada especial, como Islandia, para una guerra interminable entre cualquier persona de cualquier país que quiera pelear. (Para las personas que quieran morir como héroes)”<sup>418</sup>.

Desde el principio de 1914, Kruchenykh se había sentido asqueado por las manifestaciones de entusiasmo por la guerra, en contraste con Khlebnikov, que discutía la belleza y el poder de la metáfora, inherentes a las canciones populares y las epopeyas, y era, en palabras de Kruchenykh, “extremadamente belicoso”<sup>419</sup>. Kruchenykh tomó constantemente una posición antimilitarista, y desde el comienzo de las operaciones militares de Rusia, evitó activamente el reclutamiento. En *Ópera de guerra*, Kruchenykh expresa su punto de vista a través de una red enredada de sarcasmo y desesperación, entretejiendo ominosas reminiscencias de la muerte con el ruido grotesco, deliberadamente vulgarizado y fragmentado de la propaganda y las verdades filisteas. Khlebnikov, por otro lado, heroiciza la guerra como la batalla perpetua entre el soldado y el poeta, El Conquistador y El Soñador, en sus escenas escritas.

---

418 Velimir Khlebnikov, “Propuestas”, en *Collected Works*, ed. Douglas, trad. Schmidt, 1: 358.

419 Kruchenykh, prólogo en Khlebnikov, *Bitvy 1915–1917*, en *Khlebnikov, Sobranie sochinenii v shesti tomakh*, ed. Duganov, 6: 388.

Paradójicamente, estas dos actitudes opuestas hacia la guerra se complementan perfectamente en el espacio estético. Pero, ¿cómo presentaron Kruchenykh y Khlebnikov otros aspectos de la guerra en su Ópera? ¿Y era la Gran Guerra a la que aludían? De hecho, en agosto de 1914, la realidad estética de la guerra se convirtió en una realidad social, y se inmiscuyó en la vida y las aspiraciones personales. La muerte de miles de soldados rusos en los primeros meses de guerra hizo éticamente imposible seguir explotando el humor burlón que dio forma a *Victoria sobre el Sol*, lo que obligó a los autores a buscar una nueva tonalidad épica. *Ópera de guerra* surge a la luz de uno de los episodios más trágicos de la Gran Guerra, la destrucción del ejército del general Aleksandr Samsonov en agosto de 1914, conocida por los rusos como la “catástrofe de Tannenberg”<sup>420</sup>. (Uno de los raros poemas de guerra de Khlebnikov, “Smert' v ozere” [Muerte en el lago (1914)],

---

420 En agosto de 1914, el Segundo Ejército Ruso Donskaya del General Aleksandr Samsonov recibió la orden de atacar a las abrumadoras fuerzas alemanas en Prusia Oriental. El ejército de Samsonov fue lanzado a esta misión sacrificial para lograr un importante objetivo estratégico: obligar a los alemanes a retirar parte de sus fuerzas de la ofensiva contra Francia, que en los primeros días de la guerra rogó insistentemente a Rusia que avanzara hacia el frente del este para salvar al ejército francés del colapso total. Los rusos, en su mayoría cosacos del Don, a quienes Khlebnikov y Kruchenykh aluden en *Ópera de guerra* con referencias al “Don tranquilo” y al “Don azul”, estaban rodeados. Decenas de miles de soldados rusos murieron en la sangrienta batalla de Tannenberg, y aún más fueron heridos o hechos prisioneros en combates en el bosque (“bosque teutónico” en la *Ópera de guerra*). Samsonov se suicidó.

trata del mismo evento.) A pesar de todos los aspectos simbólicos de la narrativa de guerra en la primera vanguardia rusa, *Ópera de guerra* inyectó la historia inmediata en el mundo del arte futurista, y esto trajo consigo un nuevo contexto ideológico. En este contexto, bajo el grotesco “acertijo alógico” del drama futurista, se revela una tragedia nacional y humana: la ópera se lee como un réquiem por los soldados muertos, como la narrativa contemporánea de esta y todas las demás guerras, donde las metamorfosis del lugar, el tiempo y el lenguaje reemplazan las unidades clásicas de lugar, tiempo y acción.

## LAS IMÁGENES DE LA GUERRA

La serie de litografías *Imágenes místicas de la guerra* (1914) de Natalia Goncharova, *Propeven' o prorosli mirovoi* (Canto sobre el mundo) (1915) de Filonov, la carpeta *Guerra* de Rozanova y el álbum de collages *Guerra universal* de Kruchenykh (los dos últimos publicados en 1916) se encuentran entre los trabajos artísticos más profundos de respuestas a la guerra. Estas obras únicas representan tres formas artísticas de diferentes exploraciones del tema, como se refleja en la estética neoprimitivista, futurista y suprematista.

Goncharova, en sus *Imágenes místicas* neoprimitivistas, y Filonov, en su pintura *Guerra alemana* y su libro *Canto sobre el mundo* (1915), sin duda compartieron muchos rasgos de la estética expresionista. El movimiento expresionista produjo muchas obras artísticas inspiradas en la guerra. Entre ellos se encuentran los gráficos de los alemanes Otto Dix, Kathe Rollwitz, Max Pechstein y Barlach, y el ciclo *Miserere* del artista francés Georges Rouault. Siendo receptivos a la idea religiosa del sacrificio y la desarmonía espiritual, los expresionistas se sintieron atraídos por la visión metafísica de la guerra “dentro” del alma humana, vista a través de los ojos de un individuo torturado y sufriente. A este respecto, sin embargo, las obras de arte rusas son diferentes, y la intención de los artistas de evitar cualquier acento individual puramente psicológico distingue su trabajo. Del mismo modo, sus obras de arte no pueden alinearse con la respuesta futurista italiana a la Gran Guerra, ya que nada podría estar más lejos del patetismo de Goncharova en *Imágenes místicas* que la glorificación de una utopía tecnológica y la guerra, percibida como “la única higiene mundial”.

Al igual que Khlebnikov, Filonov y Goncharova evitan la “prosa” y la realidad “cotidiana” de la guerra, creando una amalgama fascinante de lo tradicional y lo moderno, lo universal y lo particular. Se puede encontrar un tratamiento similar del tema en los manuscritos medievales rusos y en los *lubok* religiosos del siglo XVII. Las miniaturas de la

Zadonshchina, dedicadas a la victoria histórica sobre los mongoles, están salpicadas de citas pictóricas del Libro del Apocalipsis, mientras que los *lubki* apocalípticos del siglo XVII de Vassily Koren, que eran de plena actualidad en la época, representan las fuerzas del Anticristo vestidas con el atuendo contemporáneo de los enemigos de Rusia.

En *Imágenes místicas*, Goncharova combina la innovación con una base sólida de la tradición nacional, particularmente el *lubok* religioso, para evocar el sentido de la actuación ritual. Sin embargo, su serie no tiene nada en común con el estilo pseudofolclórico adoptado y el espíritu propagandístico de la *Segodniashnii lubok* (fig. 46) mencionado anteriormente. En sus visiones místicas no hay lugar para la burla de la “imagen del enemigo” o la banal glorificación del poder imperial.

La aguda conciencia de la historia de Goncharova emerge a través de alusiones visuales y alegorías. La artista crea su propia mitología de la guerra, combinando en un solo texto visual las criaturas heráldicas animadas del escudo de armas ruso (“Águila blanca”), con símbolos de Gran Bretaña y Francia (“León británico” y “Gallo galo”), e imágenes apocalípticas (“Mujer sobre la bestia”, “Ciudad condenada” y “Caballo pálido”). *El Libro de las Revelaciones*, el mito cristiano, el folclore clásico, las epopeyas, y la imaginería del primitivo urbano contemporáneo, con su memoria de lo reciente, se mezclan con los detalles reconocibles del

presente “inmediato”: uniformes militares, chimeneas de fábricas y aviones. Esto crea un tejido textual vivo y palpitante: la guerra como una especie de teatro universal, una obra de teatro milagrosa representada frente a los propios ojos.

Goncharova logró desvincularse de los clichés ideológicos dominantes del nacionalismo, mientras que al mismo tiempo utilizaba las distintas imágenes nacionales. En su reseña de la serie, el poeta Sergei Bobrov, contemporáneo de Goncharova, comentó: “Aquí, por primera vez, vemos la guerra a través de los ojos de una artista rusa”<sup>421</sup>. No obstante, *Imágenes místicas* es una obra muy ecléctica en su estética. Paradójicamente, es precisamente esta cualidad la que la hace tan original. Para 1914, el neoprimitivismo ya había pasado de moda para Goncharova. De hecho, en ese momento, había creado varias obras futuristas, tenía bastante experiencia en el estilo rayista, desarrollado por Larionov, y había comenzado a experimentar con la abstracción. ¿Qué la llevó a volver a la estética del arte popular, a la inspiración de los iconos rusos, así como a sus propios trabajos anteriores sobre temas religiosos? Una de las respuestas podría ser que Goncharova siempre tuvo la ambición de reinventar y revitalizar la gran tradición del arte religioso ruso y bizantino, y el tema de la guerra la ofreció una oportunidad ideal para volver a la narrativa

---

421 Sergei Bobrov, "O Novoi Illiustratsii", en *Vertogradari nad lozami* (Moscova : Lirika, 1913), 156.

escatológica de su serie pictórica *Harvest* (Cosecha, 1911) y *Recogiendo uvas* (1911). Varias de sus imágenes de guerra (el León, La mujer sobre la bestia y La ciudad condenada) se refieren directamente a la iconografía que desarrolló en estas series pictóricas anteriores. Goncharova crea sus imágenes en litografía en blanco y negro, una técnica que había favorecido desde su trabajo en las ediciones futuristas de 1912–14.

La primera hoja, San Jorge, establece un tono solemne para el misterio dramático que está a punto de desarrollarse, con un mayor énfasis en la imaginería “mística” que en el aspecto militar. Goncharova evita constantemente las escenas de combate o cualquier referencia al heroísmo individual y al sufrimiento individual. A ella no le interesa la realidad cotidiana de esta guerra, y no vamos a reconocer retratos de los gloriosos generales o nombres familiares de importantes campos de batalla. En cambio, los personajes principales de su drama militar son San Jorge, San Miguel y Alejandro Nevski.

El tema de Goncharova es la guerra definitiva, la guerra apocalíptica, donde la individualidad humana es intrascendente. Su interpretación trasciende los límites temporales y transforma el hecho histórico en un símbolo arquetípico, balanceándose peligrosamente al borde de caer en un cliché.



Natalia Goncharova; *Ángeles y aeroplanos*, 1914

Su guerra es audaz, magistralmente ingenua, simple, pero de ninguna manera superficial en su narrativa visual tipo *lubok*. La culminación del ciclo revela una alegoría de la guerra en la imagen central del Arcángel Miguel tocando una trompeta para llamar al mundo al Día del Juicio, en medio de lenguas de fuego.

Sin embargo, en las siguientes dos composiciones, *La visión* y *El anfitrión cristiano*, Goncharova cambia el estado

de ánimo y juega con sutil ironía sobre la incómoda “invasión” militar directamente hacia la realidad visionaria del otro mundo a través de la teatralidad abierta de la escena; incluso el fondo de estas composiciones parece un telón. Goncharova no presenta simplemente una visión de la guerra; ella imita la reacción masiva a la guerra, como se refleja en el simbolismo religioso que saturó los periódicos, diarios y postales rusas contemporáneas. Tal enfoque conduce inevitablemente a un cierto distanciamiento, si no a una autoparodia absoluta. Así, en *Ángeles y aviones*, las alas de los ángeles y los aviones se entrelazan en el cielo como fuerzas celestiales y terrenales. Las figuras jeroglíficas de los pilotos en sus máquinas aparecen como frágiles juguetes que no pueden durar mucho en manos de ángeles inmortales. Su conexión es extraña, gentil e irónica, como si los ángeles estuvieran fascinados por la intrusión humana y los estuvieran protegiendo de una caída. Sus aviones son animados, admirados, no como poderosas máquinas, sino como nuevas criaturas mitológicas aladas, que ingeniosamente compara con ángeles. Esta interpretación se funde con el tema futurista puramente ruso de la máquina humanizada en el mundo deshumanizado de la modernidad. Goncharova combina objetos futuristas como aviones en la iconografía tradicional de su serie con tanta naturalidad que evoca la cosmología panteísta de un artista primitivo, al igual que los trenes, los barcos de vapor y los aviones en los cuadros de Henri Rousseau y el georgiano Niko Piros.



Natalia Goncharova: *La ciudad condenada*, 1914

En *La ciudad condenada*, la siguiente imagen de la serie, los papeles están invertidos. Los ángeles, con su cabello a la moda y sus bigotitos, están “bombardeando” la ciudad con piedras, y se parecen sospechosamente a pilotos de la Primera Guerra Mundial en una misión militar. Pero la ciudad agonizante de Goncharova está vacía de gente y, a pesar de las chimeneas de la fábrica en el fondo del paisaje urbano, es otra transformación de la Babilonia condenada.

## LA GUERRA COMO MEDIO

Las visiones místicas de Goncharova no son tan subjetivas y elusivas como la poética del portafolio *Guerra* de linóleos en color de Rozanova, que acompaña a los poemas de Kruchenykh. Impactadas por el futurismo, las imágenes de Rozanova podrían compararse con las de Umberto Boccioni, Gino Severini y Carlo Carra en Italia, y con el arte vorticista de Wyndham Lewis en Gran Bretaña<sup>422</sup>.

La dinámica, el ritmo y el “gesto masivo” del combate juegan un papel considerable en el lenguaje visual del futurismo. La impetuosa carrera del tiempo que tanto ocupaba a los italianos se asocia legítimamente con el concepto de batalla, que puede percibirse como la manifestación más poderosa de dinamismo y simultaneidad. Los futuristas italianos, a diferencia de los rusos, propusieron no sólo un programa estético sino también político que abogaba por la guerra, “La única higiene del mundo”, como el camino hacia la regeneración nacional.

---

422 Véase *Blast* (la revista *Vorticist* editada por Wyndham Lewis en Londres), núms. 1–2 (1914–15).



Olga Rozanova. Cubierta para el portafolios de Aleksei Kruchenykh  
*Voina* (Guerra)

Debido a su glorificación de la guerra en los manifiestos y el discurso artístico, muchos de sus contemporáneos, especialmente entre los futuristas rusos, los vieron, no tanto como profetas de la guerra, sino como heraldos. En su ensayo sobre el futurismo y la guerra, Viktor Khovin, un periodista ruso cercano a los ego-futuristas, escribió amargamente:

No es casualidad que los ideólogos de la invasión

alemana, es decir, la élite literaria y científica de Alemania, siguiendo a Marinetti, hablen de la “idea de renovación” y de una “nueva cultura”, cuyo portador esta vez es el incendiario soldado prusiano....

A riesgo de sonar ingenuo, me parece que se puede acusar a Marinetti, el heraldo del futurismo italiano, de haber jugado un papel funesto en la guerra mundial, que ha envuelto a Europa en el humo de las ciudades “venerables” y los “venerables” museos.... No hace mucho tiempo, el *marinetismo* inundaba Europa con sus clamorosos manifiestos que exigían la guerra –la guerra mundial<sup>423</sup>.

Nikolai Berdyaev señaló esta distinción entre la ideología artística del futurismo ruso y la de los italianos en su tratado sobre las nuevas tendencias en el arte, escribiendo: “Los rusos somos los menos futuristas en esta guerra”<sup>424</sup>.

En los grabados en linóleo de Rozanova y la poesía de Kruchenykh, la guerra no solo significa desastre y destrucción, sino que también representa el nacimiento agonizante de una nueva época desconocida y violenta. Rozanova se inspira directamente en el presente.

---

423 Viktor Khovin, “Futurizm i voina”, en *Ocharovannyi strannik* 6 (1914).

424 Nikolai Berdyaev, *Krizis iskusstv* (Moscú: Leman & Sacharov, 1918), 9.



Olga Rozanova. Del portafolios de Aleksei Kruchenykh  
*Voina* (Guerra), fragmento con noticias de guerra

En su serie, combina la estricta calidad documental de las crónicas periodísticas, como en *Fragmentos de informes periodísticos*, con un elemento de lo grotesco romántico y lo trágico, ejemplificado en *Aeroplano sobre la ciudad*. Su sutil conocimiento de los principios suprematistas se evidencia en sus collages para la portada del portafolios. El laconismo de la composición y la solemne sencillez de los colores (blanco, azul, negro) y formas (triángulo, cuadrado,

círculo y rectángulo) se comparan con las mejores obras suprematistas de Malevich en la exposición “0-10” (1915).

Al mismo tiempo, el portafolio *Guerra* no se dirige a las narrativas universales de las tradiciones pasadas, sino que habla de lo aún desconocido. En la visualización de Rozanova, la “batalla espiritual” escatológica y la cronología histórica de la guerra contemporánea nunca se funden en una sola. En el portafolio, la modernidad es tratada como una entidad que posee una incógnita e incomparable mito histórico propio. Rozanova saca fuerza e inspiración directamente del presente, sin retroceder un paso de su idea básica del arte:

La creación es un gran acto de desprecio hacia todo lo que está dentro y fuera de nosotros, hacia lo obvio, y un gran acto de atención hacia lo que comienza a tomar forma... Para producir una obra de genio, el artista necesita una aguda conciencia de la realidad y una extraordinaria fuerza de voluntad para poder renunciar al pasado y evitar confundir su imagen falsa y decrepita con la novedad emergente<sup>425</sup>.

La artista expresa su presentimiento sobre el futuro de Rusia que, según Blok, “se apresuró a salir de una revolución para mirar con avidez el rostro de otra quizás aún más

---

425 Rozanova, “El suprematismo y los críticos”, trad. Charles Rougle, en *Gurianova, Exploring Color*, 201.

terrible”<sup>426</sup>. Su simbolismo es subjetivo y elusivo, libre de contenido alegórico superfluo. Como un testimonio, llevado al nivel de acontecimiento artístico, *La guerra* de Rozanova y Kruchenykh transmite de manera sorprendente el sentido de la participación activa de los autores mediante metáforas originales sin exaltación ni redobles patrióticos. Su posición antimilitarista es sutil. En los folios de *Guerra*, como en la poesía “bélica” de Khlebnikov y Kruchenykh, y especialmente Mayakovsky en su poema “Guerra y paz”, hay motivos iconográficos evangélicos, como la Crucifixión; sin embargo, no determinan el carácter de la obra.

Dos composiciones del portafolio de guerra de Rozanova, *Fragmentos de informes periodísticos*, están inspiradas en líneas tomadas directamente de periódicos. Lo que toma forma visual aquí no es poesía, sino el discurso documental deliberadamente impersonal, anónimo, lacónico de la crónica. La palabra hecha visual congela una composición llena de dinámica y ritmo, introduciendo así un sentido de lo eterno y no transitorio en el contexto general. Sacados de su contexto habitual, estos extractos periodísticos obligan al espectador a escuchar la autenticidad de una tragedia que ha sido devuelta a la vida. En una imagen que reconstruye la ejecución de civiles pacíficos, Rozanova crea un montaje casi cinematográfico de dos aviones representados simultáneamente, y el recorrido de una bala

---

426 Aleksandr Blok, en su ensayo “Plamen” (La llama) publicado por primera vez en el diario Den', 28 de octubre de 1913.

disparada por un rifle enfatiza la eternidad detenida del momento. En su obra hay un intenso drama interior que niega el tiempo lineal, absoluto, real. Se expresa en la yuxtaposición de lo documentado y lo imaginario, cada uno de los cuales posee su propia realidad e irrealidad.

Así, un pasaje escasamente redactado de un informe periodístico se convierte en una tragedia visible vista con horror, y una escena de muerte se transforma en una de inmortalidad. Los informes sobre fusilamientos de víctimas no identificadas, que con el tiempo se convierten en un relato ordinario de cualquier crónica militar, nunca son ordinarios, y nunca deberían convertirse en eventos ordinarios en esencia. Es difícil imaginar una encarnación artística más poderosa, dramática y simple de esta verdad.

El tema de la víctima y el sacrificio es central en los linograbados de *Guerra* de Rozanova, y aparece en una de las primeras páginas de *Aeroplanos sobre la ciudad*. El simbolismo o imagen del avión atrajo a muchos artistas y poetas del siglo XX, especialmente a los futuristas. Pero si los futuristas italianos poetizaron la asombrosa perfección y el poder funcional de la máquina, para los rusos un avión significaba la libertad de innovación, el intento descarado de vencer la gravedad y transgredir los límites tradicionales de espacio y tiempo. En *Hombre saltando de un avión*, una figura humana aplanada parecida a un jeroglífico repite extrañamente el contorno del avión en escarlata, en forma

de cruz. Esta imagen simbólica reaparece en las hojas *Fragmentos de reportajes periodísticos*, *Batalla en la ciudad* y *Duelo*, la última de las cuales se encuentra entre las composiciones más precisas y líricas del álbum *Guerra*. En *Fragmento*, se convierte en la imagen de “un crucificado por los germanos”, y un soldado clava una bayoneta que parece una lanza antigua en su víctima crucificada. Rozanova opera con un doble reflejo de la realidad: la declaración inmediata del hecho en el texto del periódico y su propia lectura o revelación subjetiva y emocionalmente abierta del texto. Se parece al “testimonio de un testigo presencial” de Kruchenykh, que transforma el informe de un periódico sobre una ejecución por un pelotón de fusilamiento en una metáfora poética:

Con los ojos cerrados  
veo la bala  
Se hurta en silencio  
hacia un beso

Aunque basa la composición en textos documentales, el trabajo de Rozanova evita convertirse en un documental en sí mismo y resiste con éxito el encanto y la falsa reverencia por lo tópico que experimentan los artistas que recurren a los hechos y la historia como material. En los “ojos abiertos” de los periódicos Rozanova, se lee un nuevo mito de la modernidad. No necesita asociaciones lejanas, porque el

periódico se convierte en el nuevo urtext<sup>427</sup>, la nueva historia, la nueva Biblia. El carácter atrevido y confesional de su estilo experimental se asemeja aquí al de la poesía bélica de Mayakovsky, que no duda en insertar reportajes periodísticos en visiones poéticas como “Mama i ubityi nemtsami vecher” (Mamá y la noche asesinada por los alemanes), “la i Napoleon” (Napoleón y yo) y “Voina ob'iavlena” (Guerra declarada), todas de 1914. Rozanova probablemente estaba familiarizada con los collages pictóricos cubistas y futuristas italianos en los que los recortes de periódicos reales son parte de la composición y dan un aura de contemporaneidad y de implicación social, como en el caso de Picasso, por ejemplo<sup>428</sup>.

En sus linóleos para *Guerra*, Rozanova no sigue esta técnica directamente, sino que talla a mano tanto los textos como las imágenes. El efecto es muy diferente, porque convierte un reportaje de periódico banal y muy reimpresso en un texto que ha leído y reescrito, experimentado y

---

427 Urtext es la forma más antigua de un texto tal como lo establecieron los eruditos lingüísticos como base para las variantes en textos posteriores que aún existen. Otra definición de Urtext es una edición de una partitura musical que muestra las intenciones del compositor sin interpolación editorial posterior. [N. d. t.]

428 Patricia Leighton, en su *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897–1914* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989), muestra de manera convincente que los collages de antes de la guerra de Picasso fueron de hecho su respuesta al entorno social y político. y, en particular, revelar su reacción a las guerras de los Balcanes de 1912–13.

sufrido, al igual que los poetas futuristas aspiraban a devolver a la palabra “como tal” su pureza y poder, y devolver su valor autónomo a cada sonido en sus obras. La escritura y la composición del texto en el linóleo de Rozanova se parecen más a la calidad artesanal de los antiguos grabados en madera que a la tipografía mecánica. Su interpretación del *lubok* probablemente estuvo influenciada por los gráficos de Kandinsky. En “Sobre la cuestión de la forma”, Kandinsky identifica el grabado con la poesía lírica, hablando de la comparabilidad entre color y música, línea y ritmo, objeto y palabra<sup>429</sup>.

El tema del impacto de Kandinsky en el estilo de Rozanova en *Guerra* es bastante complejo, demostrable con algunos de sus grabados en madera de *Klange* (1913). Rozanova recurre a la serie *Klange*, en la que Kandinsky desarrolla los motivos arquetípicos del jinete, en su *Batalla y duelo*. La intensidad del momento se expresa en contornos duros, rotos y el ritmo errático en el *Duelo* simbólico, con su abstracto arco triangular de arcoíris sobre dos jinetes enfrentados.

En el portafolio, el espíritu de la guerra se encarna en la batalla, en paralelo con el tema de la ciudad. La ciudad deshumanizada y devastada por la guerra de Rozanova se convierte en una ratonera de hierro para sus habitantes

---

429 Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *Blaue Reiter Almanac*, ed. identificación. y Marc, 147–87.

humanos. Vacía, fantástica y lúgubre, su ciudad, o más bien su visión del Moloch urbano, adquiere la autonomía de un organismo vivo. La ciudad es a veces encubiertamente hostil, mientras que otras veces, como en *Destrucción de la ciudad*, parece ser una criatura sufriente y asustada. En uno de sus propios poemas, trata el tema de la siguiente manera:

Como un cadáver rígido  
el ojo muerto de las ventanas  
Mira a ciegas  
El corcel serpiente color pizarra ha cubierto  
la tierra con su melena negra.

En su composición, la muerte de la ciudad es tan trágica y autodestructiva como la muerte humana.

El espectador no puede distinguir de inmediato el cañón en la composición, ya que parece ser parte del organismo de la ciudad: la imparable y fatídica fuerza pagana de una máquina rebelde.

Aquí o allá no hay lugar para seres humanos, solo para proyectiles exhalados por los cañones y edificios hundidos. Es una batalla de máquinas, de hierro, de fuerzas elementales, transmitida en los versos de Kruchenykh, que esta imagen ilustra, a través de una serie aliterada de los sonidos consonantes rusos zh, z y s, que recuerdan el entrechocar del metal:

El acero tintinea,  
el acero silba.  
Déjalo existir.

Rozanova tenía una fuerte sensibilidad por el color rojo y sus matices, y tiene una textura especialmente variada en la cartera según la densidad de la pintura aplicada. Asume el tono oscuro de la sangre coagulada en *Aeroplanos sobre la ciudad*, mientras que en *Batalla en la ciudad* adquiere una tonalidad transparente, elevada, solemne. En esta última obra, tres colores –rojo, verde y negro– se combinan en un crescendo cuidadosamente orquestado. La composición se divide en tres zonas triangulares de color, cada una de las cuales posee un marcado matiz emocional ya que su carácter simbólico se manifiesta en la disonancia de tres temas. En primer lugar, está el poder violento opresivo de la caballería, transmitido a través del ritmo entrecortado repetido de las bayonetas erizadas y los jinetes. A continuación, el tema de los ciudadanos resistiendo heroicamente el ataque autoritario se presenta en un ritmo elevado y errático de líneas verdes, y hay un triángulo rojo que se eleva en una masa de edificios en llamas. El rojo se utiliza como leitmotiv evocando asociaciones de sangre, fuego y fuerza regenerativa.

Rozanova también encuentra otros medios formales para realizar y recrear su visión subjetiva en sus dos collages para este portafolio. Estos collages suprematistas sirvieron como

prototipo para el álbum *Guerra universal* de Kruchenykh, publicado en 1916. En el prólogo de *Guerra universal*, Kruchenykh señaló:

Estos collages nacieron de la misma fuente que el lenguaje transracional: la liberación de la creación de comodidades innecesarias (a través de la no objetividad). La pintura transracional se está volviendo predominante. Olga Rozanova produjo algunos ejemplos antes; ahora varios artistas más están trabajando en ello, incluidos Malevich, Pougny y otros, bajo el nombre poco informativo de “suprematismo”.

Pero me alegro por el triunfo de la pintura como tal....

El lenguaje transracional, del que soy el primer representante, tiende la mano a la pintura transracional<sup>430</sup>.

Kruchenykh interpretó el Suprematismo de acuerdo con sus propias ideas sobre la “pintura transracional” basada en la noción de Malevich de que “el nuevo realismo pictórico” hacía que cada superficie pintada fuera “más viva que cualquier rostro del que sobresalgan un par de ojos y una sonrisa”: “Cada forma es un mundo”<sup>431</sup>. La forma, que está

---

430 Aleksei Kruchenykh, *Vselenskaia voina* (Petrogrado: Svet, 1916). Doy las gracias a Charles Rougle por la traducción proporcionada.

431 Malevich, “Del cubismo y el futurismo al suprematismo”, 133–34.

inseparablemente unida a la estructura de la materia, funciona como la palabra autosuficiente (samovitoe slovo) en la poesía transracional.



Olga Rozanova: *Aeroplanos sobre la ciudad* para el portafolios de Kruchenyks *Voina* (Guerra)

La estructura del álbum de Kruchenykh es bastante diferente a la de los libros futuristas discutidos anteriormente.

Quizás todo lo que comparten es una impresión explícita

de “hecho”, de estar escritos a mano o hechos a mano, lo que da crédito a la noción de que todo lo que toca la mano del artista es una obra de arte.

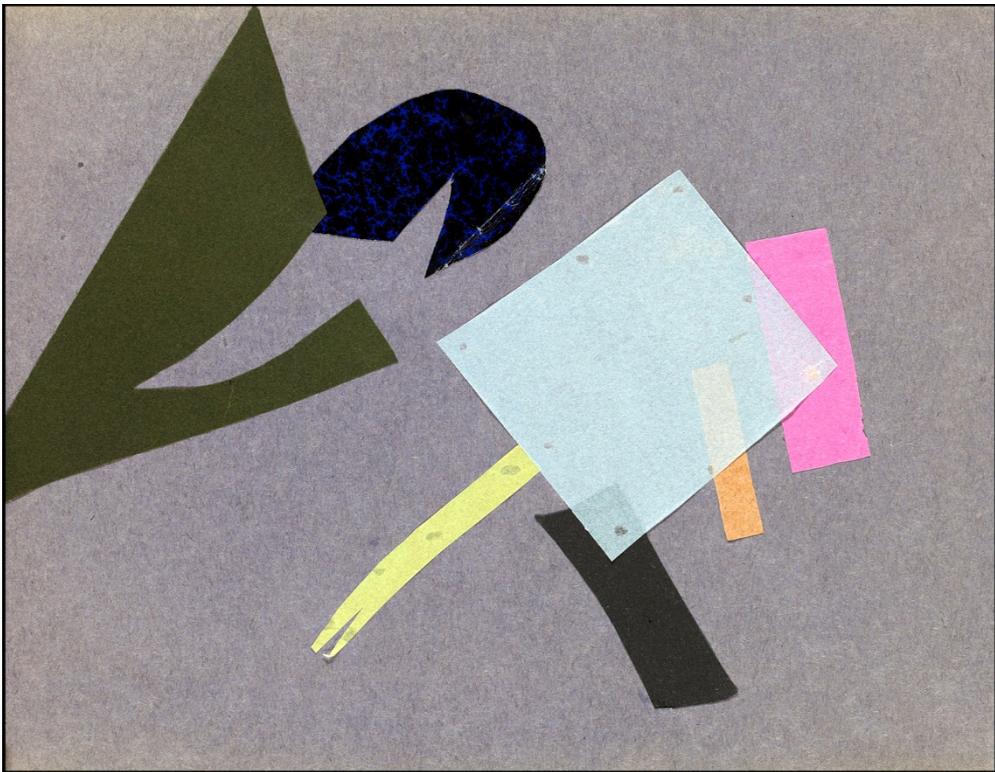
La unidad de palabra e imagen se materializa en su realización paralela como sistemas equivalentes sujetos al mismo ritmo y combinados dentro de las mismas cubiertas. La palabra transracional y el sonido contenido en ella buscan un equivalente exacto en la forma geométrica abstracta, en el color y en la correspondencia de las unidades de construcción, de modo que la forma del color se estructura en analogía con el fonema. Calificando la idea general del álbum, Kruchenykh declaró en una carta: “No estaba escribiendo sobre una unión de pintura y poesía transracionales, sino sobre su similitud genérica”<sup>432</sup>.

No obstante, algunos de los collages, a pesar de su expresión generalmente abstracta, aún permiten ciertas asociaciones alegóricas con algún tipo de objeto, imagen o fenómeno. Sus principales detalles expresivos son los contornos y bordes del plano de color, a semejanza de seres humanos o contornos reconocibles de las diferentes cosas, como una corona, por ejemplo. Compositivamente, estos collages son los menos estilísticamente precisos y monolíticos.

---

432 Kruchenykh, de la correspondencia con AA Shemshurin, 1915–17, en *Iz literaturnogo nasledia Kruchenykh*, ed. Gurianova, 199.

Tres de los ejemplos más narrativos incluyen imágenes del “mundo futuro y las guerras interplanetarias” que se encuentran en las últimas composiciones del álbum con temas contemporáneos: *Alemania celosa*, *Alemania en cenizas* y *Estado militar*.



Aleksei Kruchenykh: Ilustración para *Vselenskaia voina* (Guerra Universal), 1916

Como lo describe Kruchenykh, “*El Estado Militar*, es decir, Alemania, se representa convencionalmente como un casco de latón con púas y su sombra, que se asemeja a una pantera negra.

*Alemania en Cenizas* y *Alemania Celosa* se muestran en un estilo primitivo como un soldado angular con una cabeza como un bloque de madera.

Primero baila agresivamente, luego cae de bruces y es aplastado por un proyectil de metralla desde arriba”<sup>433</sup>.

Aquí Kruchenykh crea un modelo antiutópico totalmente abstracto de la “Guerra Universal de 1985”, como proclama en su introducción, utilizando puro ritmo, forma y color. Uno de los méritos sobresalientes de este álbum es la exitosa implementación del concepto de collage como metáfora artística de la “concordancia discordante” de la época. Apareció al mismo tiempo que los primeros collages dadaístas de Hans Arp, y treinta años antes de la célebre serie Jazz de Matisse.

Este fue un momento en que Rusia estaba experimentando el caos de una guerra que “borró todos los límites”, en el momento en que los primeros rumores de la rebelión estética no sistemática que pronto se denominaría “Dadá” estaban “en el aire”. Desde que creó *Victoria sobre el sol*, los rasgos anárquicos de la poética de Kruchenykh –la intensidad del gesto artístico nihilista, la poética del absurdo, la deshumanización y la resistencia a todos los valores comunes– presagian la problemática del dadaísmo. En cierto sentido, *Guerra universal* es una continuación del temade *Victoria*, dedicado a la “muerte de la modernidad” o, más bien, a la muerte del mito moderno. El discurso social y cultural de esa época estaba determinado por el

---

433 Kruchenykh, “O voine”, en *Iz literaturnogo naslediiia Kruchenykh*, ed. Gurianova, 214.

desencanto. Nacido de la distopía y la experiencia de la guerra, como resume Georges Bataille, quien declaró: “Yo mismo soy la guerra”. Los movimientos de vanguardia buscan convertirse en un acontecimiento igual en significado a la guerra, pero en el campo cultural.

*Guerra universal* no es más que un veredicto sobre el pasado histórico y la Primera Guerra Mundial como parte de este pasado. En las primeras vanguardias rusas, el concepto de guerra se asociaba más con la resistencia que con la destrucción, con la lucha no contra sino por.

La misma inspiración anárquica que lleva a Kruchenykh al lenguaje de “más allá de los sentidos”, estaba en las raíces del nihilismo suprematista, como se encuentra en la teoría estética del “vacío” de Malevich. El suprematismo fue tanto un resultado de la Gran Guerra como la mentalidad antiestética dadaísta; ambos se inspiraron en el nihilismo filosófico. A pesar del progreso moderno en la ciencia y las ventajas resultantes de la tecnología, los intelectuales y artistas durante los siglos XIX y XX se enfrentaron a la nada existencial que se avecinaba. La Gran Guerra demostró de manera sorprendente que la modernización no solo destruía la vida en varios frentes, sino que tampoco proporcionaba ningún reemplazo real para lo que se eliminó en la esfera de las “creencia”. Maurice Blanchot interpreta la primera y más temprana aproximación al nihilismo tal y como se reflejaba en el pensamiento filosófico y estético de

principios del siglo XX<sup>434</sup>. Esta lectura del nihilismo como el permiso para conocerlo todo parece corresponder más estrechamente a la concepción de la nada de Malevich.

---

434 Véase Blanchot, “Reflection on Nihilism”, en *Infinite Conversation*, trad. Hanson, 145.

## VIII. EL PARTIDO SUPREMATISTA <sup>435</sup>

Kazimir Malevich presentó el suprematismo al público en diciembre de 1915 en la exposición “0.10” La última pintura futurista en Petrogrado (ya que se cambió el nombre de San Petersburgo en 1914). En su folleto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*, impreso para la inauguración de la muestra, describió el suprematismo como un arte “no objetivo” (mejor traducido como “sin objeto”), un arte libre de toda representación de objetos y basado en la pureza de formas geométricas abstractas. Esta fue la primera publicación en anunciar el nuevo movimiento. Malevich originalmente consideró que su estilo era sintético y universal: en su visión grandiosa, el suprematismo debía aplicarse a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música,

---

435 Partes de este capítulo se incluyeron en mi ensayo “The Supremus 'Home Laboratory': Reconstruction of an Avant-Garde Journal”, en *Kazimir Malevich: Suprematism* (catálogo de exposición), ed. Matthew Drutt (Nueva York: Museo Solomon R. Guggenheim, 2003), 44–59.

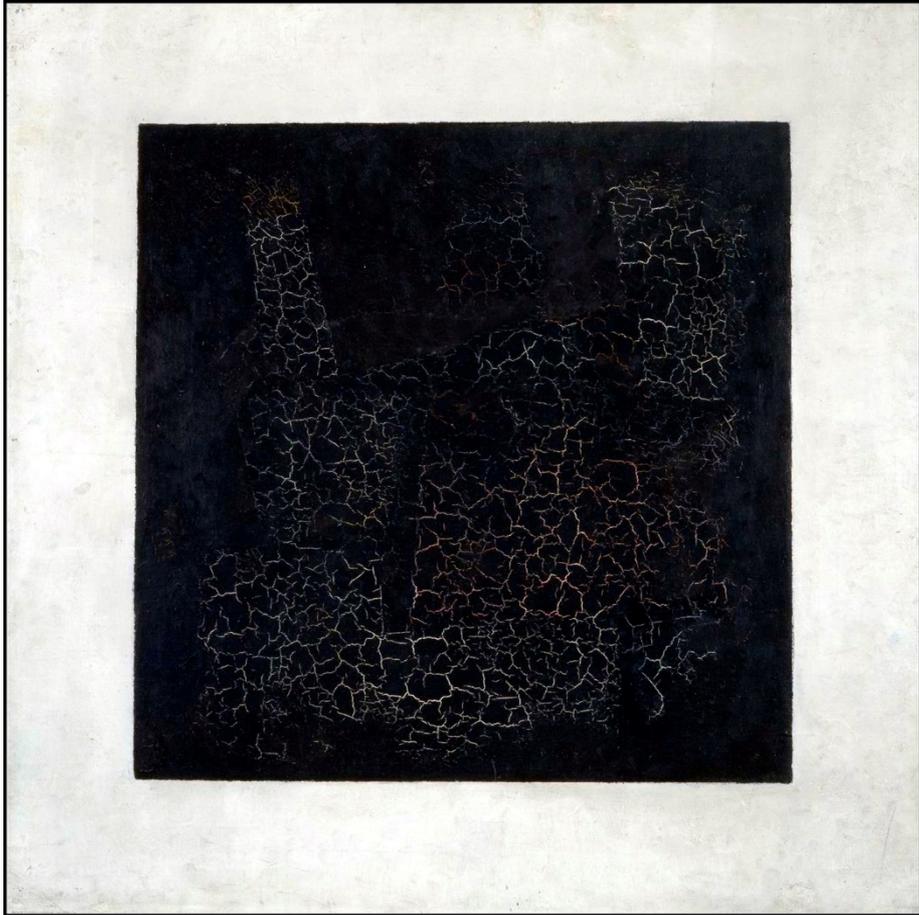
la poesía, el teatro y el diseño de libros. Suponía que estas aspiraciones se realizarían en parte en su diario *Supremus*. La filosofía del suprematismo contenía el elemento de la gran ilusión de crear “más allá de cero”: “crear de la nada”, como Berdyaev definió irónica y acertadamente su espíritu, escribiendo: “Nuevas corrientes como el suprematismo están formulando incisivamente la necesidad madurada desde hace mucho tiempo de liberar de una vez por todas el acto puramente creativo del poder del mundo objetivo natural.... Esta no es solo la liberación del arte de las cualidades figurativas y narrativas, sino una liberación, basada en la creación de la nada, desde todo el mundo creado”<sup>436</sup>.

De hecho, Berdyaev estaba equivocado en este punto. Paradójicamente, la misma “realización” de la “nada” en la pintura de Malevich es material. Se realiza en la pronunciada calidad de “hecho a mano” y con el material único de la textura de sus pinturas: esta superficie pictórica particular, táctil, donde cada pincelada es distinta, y cada línea recta es ligeramente desigual, distingue las abstracciones de Malevich de las de Mondrian, por ejemplo, o de la producción artística posterior que se originó en los talleres constructivistas de Moscú o en la alemana Bauhaus. A pesar de todas las proclamas de deshumanización de Malevich, el hombre sigue presente en sus obras, ya no

---

436 Berdyaev, *Krizis iskusstva*, 15.

como representación, sino a través del aspecto físico y la voluntad creadora del autor, y a través de su desafío provocador, que siempre se encuentra detrás de cualquier abstracción en las primeras vanguardias.



Kazimir Malevich: *Cuadrado negro*, 1915

Por paradójico que parezca, en medio de su mundo “no objetivo” Malevich aún concibe la presencia del artista-creador. En su “manifiesto” suprematista escribe:

Aquí está el Divino ordenando cristales para asumir otra forma de existencia.

Aquí hay un milagro...

También debería haber un milagro en la creación del arte<sup>437</sup>.

## PROGRAMA ESTÉTICO DEL SUPREMATISMO

Desde un principio, el programa estético suprematista fue contradictorio. En la ideología “absoluta” del suprematismo, la pulsión antiteleológica de las primeras vanguardias ya estaba desplazada, mientras que, al mismo tiempo, a pesar de sus evidentes rasgos de utopismo, el suprematismo ofrecía como meta final la “nada”, el “cero”. “El “cero” regio de Malevich descartaba el mundo humano “verde” de “huesos y carne”. Sus formas abstractas de color, flotando en el aire del fondo blanco, podrían servir como una perfecta ilustración del concepto posterior de la muerte de Dios, o la muerte del mito, como expresó Georges Bataille, “en el blanco y el negro, el incongruente vacío de ausencia”:

El hecho de que un universo sin mito sea la ruina del universo –reducido a la nada de las cosas–, equipara la

---

437 Malevich, *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*, en *El arte ruso de la vanguardia*, ed. y trans. Bowk, 128.

privación con la revelación del universo. Si al abolir el universo mítico hemos perdido el universo, la acción de una pérdida reveladora está conectada ella misma con la muerte del mito<sup>438</sup>.

Pero “la ausencia de mito es también un mito”; la muerte de dios es el mayor mito de la modernidad.

La teoría del suprematismo de Malevich presenta otra simbiosis paradójica de las ideas nietzscheanas y tolstoianas en las primeras vanguardias rusas.

El suprematismo marca una nueva etapa en la evolución de la vanguardia, en la que la antiutopía anárquica es reemplazada por la búsqueda de una ley universal objetiva, la afirmación de lo universal y la capitalismo de consumo. En consecuencia, se convierte ineludiblemente en un concepto utópico del arte. La ideología artística del Suprematismo quedó reflejada en el número inédito de la revista *Supremus*, en su orientación hacia la filosofía del arte por encima de cuestiones estéticas o puramente estilísticas y técnicas, “El suprematismo es a la pintura preexistente lo que la filosofía es al periodismo”<sup>439</sup>, y en su énfasis en la prioridad del “trabajo colectivo” sobre el arte individual,

---

438 Georges Bataille, “The Absence of Myth”, en id., *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*, trad. Michael Richardson (Londres: Verso, 1994), 48.

439 [¿Mstislav?] Yurkevich, manuscrito sin título (1917), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

complementa el enfoque de Tolstoi sobre el arte y la creatividad.

En sus composiciones, Malevich trató de descartar no solo siglos de tradición detrás de la noción de perspectiva renacentista, sino también la misma sensación de gravedad. Consideró que sus pinturas no tenían ni arriba ni abajo, ni izquierda ni derecha, sugiriendo que se colgaran en cualquier orientación.

En buena medida, Malevich llevó al límite la aspiración anarquista de los cubofuturistas de “liberar” el arte de la materialidad pragmática del “mundo de las cosas”:

El arte se liberó para convertirse en la apoteosis, en la máxima perfección de todo lo que la religión o el gobierno pudieron hacer a lo largo de los siglos. De nada sirven los esfuerzos de la tecnología por convertir al hombre en pájaro, pues el “hombre-avión” o el “hombre-coche” no alcanzarán la felicidad más rápido que el hombre de a pie o el hombre sentado. Miles de ingenieros con la ayuda de millones de obreros y campesinos no pudieron lograr lo que lograron los pintores con la ayuda de un simple pincel de cerdas<sup>440</sup>.

Sin embargo, el objetivo principal de la carta a Kurt

---

440 Kazimir Malevich, “Letter to Schwitters” (1927), en id., *Essays on Art*, 4: 161.

Schwitters (1927) citada anteriormente, era una crítica del constructivismo, un movimiento competitivo que desafiaba el “mundo objetivo”. Las condiciones dentro del mundo del arte ruso de 1915–16 eran propicias para resumir la breve historia pasada de la vanguardia y la consiguiente lucha por establecer un nuevo liderazgo. La Unión de la Juventud, el grupo vanguardista temprano más importante de San Petersburgo, había dejado de existir en 1914, y pronto quedó claro que después de que Mikhail Larionov y Natalia Goncharova, las principales figuras del mundo del arte de Moscú, abandonaran Rusia, que cierto período en la historia de la vanguardia rusa había terminado. Estos eventos cargaron la política dentro de la vanguardia y provocaron una atmósfera en la que el cierre se produjo simultáneamente con el desarrollo de nuevas teorías estéticas, dirigidas hacia la abstracción en el arte.

En 1914–15, Vladimir Tatlin creó sus primeros contrarrelieves, combinaciones tridimensionales de diferentes materiales (como madera, metal y vidrio) y objetos o sus detalles (botellas, por ejemplo, o tablas de madera). Aunque estas obras a menudo se interpretan como un presentimiento del constructivismo, difieren de los estériles y puros productos constructivistas de la década de 1920, que Malévich denunció al observar “ante todo, el automatismo, no el hombre en el que están vivas varias sensaciones”: “Un constructivista es un hombre fascinado por el movimiento del autómeta, en el que ha visto un

dispositivo mecánico, pero no ha podido ver al hombre mismo”<sup>441</sup>. Estos primeros contrarrelieves exhiben ciertos elementos lúdicos de alogismo y una sensibilidad casi dadaísta de ensamblaje, de objetos confeccionados, en lugar de la economía constructivista en la precisión mecánica. Según Sarabianov, Tatlin combinó en sus obras y en su personalidad “un soñador e ingeniero, el desafío anárquico y la racionalidad”<sup>442</sup>.



Instalación suprematista de Malevich “La última exhibición, 0.10”.  
Petrogrado, 1915

Los relieves y contrarrelieves pictóricos de Tatlin se exhibieron en la “Exhibición del Arte de 1915” junto con

---

441 Ibid., 161–62.

442 Dmitrii Sarabianov, *Istoriia russkogo iskusstva kontsa XIX–nachala XX veka* (Moscú: Moskovskii Gosudarstvennyi Universitet, 1993), 234.

ensamblajes de David Burliuk, Mayakovsky y Kamensky, quienes demostraron su rechazo a la pintura como disciplina.

Surgieron dos escuelas dominantes, organizadas en torno a los dos polos opuestos del arte no objetivo, Malevich y Vladimir Tatlin.

Cada escuela esperaba monopolizar el movimiento de vanguardia. La lucha interna por el liderazgo que acompañó a la exhibición "0.10" no fue sencilla, y las relaciones evidentemente tensas entre los integrantes se complicaron por ambiciones personales.

En cartas a Kruchenykh, Olga Rozanova transmitió la atmósfera tensa en la que se preparó esta exposición:

Lo más repugnante de toda esta exposición y de los artistas es que todo se hace de manera clandestina, y si antes todos "solo se preocupaban de sí mismos", ahora todos se preocupan mayormente por cómo dañar a cualquier precio a los demás.

Es por eso que Pougny, quien prometió hacerme algunos marcos, deliberadamente no lo hizo, para que mis cuadros se vieran irregulares. Han distorsionado el catálogo y han hecho tantas otras cosas insignificantes que incluso Malevich se vio obligado a admitir que es repugnante... Malevich es como un lacayo con ellos, y la

estabilidad de la organización depende de si permanecerán satisfechos con la “posición” de su trabajo.<sup>443</sup>.

El conflicto comenzó incluso antes de la inauguración de la exposición, cuando los demás participantes, encabezados por Ivan Puni (que más tarde en Francia adoptó el nombre de Jean Pougny) y Ksenia Boguslavskaia, que brindó el respaldo financiero a la muestra y se consideraba a sí misma como su verdadera organizadora, se negaron rotundamente a utilizar el término “Suprematismo” en el catálogo. En respuesta, Malevich hizo un movimiento táctico inteligente al escribir *Del cubismo y el futurismo al suprematismo*, que Mikhail Matiushin imprimió para la apertura como contraparte del catálogo “censurado” por Puni. “Se ha vuelto crucial a cualquier precio publicar este pequeño folleto sobre mi trabajo y bautizarlo y así anunciar por adelantado mis derechos de autor”, escribió a Matiushin<sup>444</sup>.

En la preparación de la exhibición, Malevich ocultó cuidadosamente sus nuevas ideas a sus rivales,

---

443 Olga Rozanova a Aleksei Kruchenykh, (diciembre de 1915). Citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rougle, 161.

444 Kazimir Malevich a Mikhail Matiushin, 25 de septiembre de 1915, citado en Evgenii Kovtun, “KS Malevich. Pis'ma k MV Matiushinu”, en *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo Dorna na 1974* (Leningrad: Nauka, r 975), 180–81. Agradezco a Charles Rougle la traducción al inglés de las cartas originales proporcionadas en este capítulo.

especialmente a Ivan Puni, pero las compartió con viejos amigos probados en colaboración. Entre sus amigos, Malevich contó con Aleksei Kruchenykh, quien pasó el verano de 1915 trabajando en una habitación que le alquiló a Malevich en su dacha en Kuntsevo, e Ivan Kliun, quien ocasionalmente los visitaba allí. La idea de “ir más allá de cero” se reflejó parcialmente en la colección de ensayos de Malevich, Kliun y Kruchenykh *Timye poroki akademikov* (Vicios secretos de los académicos), que salió ese verano en Moscú, pero fue fechada con un año después, 1916, para marcar su orientación hacia el futuro. Kruchenykh estuvo influenciado por sus conversaciones con Malevich (que se reflejan parcialmente en su correspondencia de 1915 a 1917, dedicada a la búsqueda de paralelismos estructurales entre la poesía y la pintura) y colaboró en el libro.

Su propia tesis sobre lo “no objetivo” en la poesía se desarrolló paralelamente a la abstracción geométrica suprematista en pintura. Todo ello se refleja en su ensayo “Silbidos soñolientos” en *Tainye*, y en su atrevida propuesta de *Guerra universal*, un álbum único que combina poesía transracional y formas visuales abstractas. En el verano de 1915, el mismo aire parecía estar cargado con la profunda energía de Malevich. La idea de “ir más allá de cero” ya se realizó parcialmente en las declaraciones de Malevich, Kliun y Kruchenykh en *Tainye*:

Porque son innecesarios rechazo el alma y la intuición.

En una conferencia pública el 19 de febrero de 1914 rechacé la razón.

Advierto del peligro: ahora la razón ha encerrado al arte en una caja de dimensiones de cuatro paredes. (K. Malévich)

Tomando como punto de partida la línea recta, hemos llegado a la forma idealmente simple: planos rectos y redondos (en el arte verbal: sonido y letra). La sencillez de la forma depende también de la profundidad y complejidad de nuestras tareas. (I. Kliun)

El hombre ya ve que las palabras que existieron antes que él, han muerto, entonces trata de renovarlas, darles la vuelta, remendarlas...

La poesía ha llegado a un callejón sin salida, y la única salida honorable es no usar imágenes, epítetos y palabras gastadas, para cambiar a un lenguaje transracional. (A. Kruchenykh)<sup>445</sup>.

A principios del otoño, Malevich había ideado el nombre final para el nuevo movimiento, inventando el término “Suprematismo”, que en su interpretación simbolizaba la supremacía de la nueva filosofía del arte no objetivo: “Suprematismo es el nombre más apropiado, porque

---

445 Kruchenykh, Malevich y Kliun, *Tainye poroki akademikov*, 31.

significa supremacía “, le escribió a Matiushin<sup>446</sup>. Así quedó determinado el nombre del nuevo grupo y, con él, el de la revista que estaban planeando, *Supremus*<sup>447</sup>.

Todas las composiciones suprematistas de Malevich se basan en su tesis de que el arte es la capacidad de crear una construcción pictórica pura que surge de la interacción constante entre forma, color, peso, velocidad y dirección del movimiento. Contrariamente al rechazo de Tatlin de una forma pictórica por el bien de la textura y la materialidad del objeto, Malevich reconoció el papel dominante de la “forma pictórica como tal”. Según su teoría, la materialidad concreta del pigmento es el principal medio de expresión (junto con la forma y la línea), o el “instrumento” del artista. En su sistema, estos medios se transforman y se convierten en los sujetos o “componentes” de su pintura. Por ejemplo, tres colores figuran en la pintura suprematista *Vuelo de un avión*: rojo, amarillo y negro sobre un fondo blanco que simboliza la “nada” del espacio exterior, correspondiendo a esto, hay variaciones de tres formas que flotan en este espacio: un rectángulo, un cuadrado y una franja estrecha que se extiende casi en una línea.

---

446 Malevich a Matiushin, 24 de septiembre de 1915, en *Ezhegodnik*, 187.

447 Es interesante notar que Malevich enfatizó la etimología latina de esta palabra: en sus manuscritos, rara vez aparece en cirílico y en su mayor parte está escrita en letras latinas.

En las composiciones suprematistas de otros artistas, particularmente en las de Rozanova, el color, por el contrario, alcanza una agudeza penetrante casi imposible, creando una sensación física de superación de la inercia de la materia en una especie de acto espiritual. Su *Suprematismo* (1916), una de sus obras más atectónicas pero rítmicamente tensas y expresivas, podría llamarse un ejemplo de suprematismo “romántico”. Por medio de combinaciones hiperbólicas de colores de tonos vívidos y oscuros y apagados, introduce una dimensión cualitativamente nueva en la geometría del suprematismo.

Esta superación, igualmente significativa en la pintura y la poesía de las primeras vanguardias, se identificó como una característica cualitativamente nueva del arte abstracto en el artículo de Matiushin para *Supremus* “Sobre lo antiguo y lo nuevo en la música”, en el que escribe: “El alma del creador pone patas arriba todo lo cercano y visible y con su poder transformador lo lanza al infinito, donde enormes capas de materia bruta brillan como estrellas y la percepción de 'ruidos' nos hace poderosos, nos deja llevar, nos obliga a creer en la belleza de la realidad”<sup>448</sup>.

---

448 Mikhail Matiushin, “O Starom i Novom v muzyke” (20 de marzo de 1916), texto mecanografiado autorizado, Museo Estatal de VV Mayakovsky, Moscú, División de Manuscritos, no. 11865. *Supremus* nunca se realizó, pero Malevich logró publicar una versión ligeramente diferente de este texto en la colección de ensayos *Unovis* (Vitebsk, 1920), que editó. Ver Tatiana Goriacheva, “Stat'ia Mikhaila Matiushina 'O staroi i novoi

En la visión de Malevich del arte como una “construcción creada”, existe una contradicción entre un enfoque místico racional y uno intuitivamente utópico, que el propio Malevich definió acertadamente como la “razón intuitiva” (del suprematismo). Y esto es lo que conecta el suprematismo con el trabajo de vanguardia anterior y lo separa del trabajo posterior.

Sin embargo, a pesar de su públicamente anunciado “rechazo de la razón”<sup>449</sup> y la actitud rebelde del antiintelectual, la teoría y la práctica del suprematismo de Malevich estuvieron determinadas en mayor medida por construcciones racionales y profundamente intelectuales.

## LA POLÍTICA DEL SUPREMO

El periódico de los suprematistas se anunció a la prensa en

---

muzyke' v al'manakhe 'Unovis'”, *Iskustvoznanie* 2003, no. 1: 494–507.

449 En una carta a Kruchenykh en el verano de 1915, Rozanova escribe: “De Malevich diría que 'quiere parecer educado y habla de cosas ininteligibles'. Además, en su arte hay más cálculo y poses inteligentes que en cualquier otro lugar. Para alguien más eso no es un vicio, pero para un hombre que 'rechazó la razón en una conferencia pública' no parece 'eso'” (citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rougle, 90).

el otoño de 1916, y su lista de participantes era la misma que la de la exposición “0.10”. La reconocida revista de arte *Apollon* publicó un anuncio (en los números 9 y 10) declarando el lanzamiento de “la revista mensual *Supremus*, que saldrá en Moscú en diciembre o enero y estará dedicada a la pintura, las artes decorativas, la música, y la literatura.

Los principales organizadores y colaboradores incluyen a Malevich, Rozanova, Puni, [Alexandra] Exter, Kliun, [Mikhail] Menkov”. Malevich escribió sobre el diario con más detalle en una carta a Matiushin, diciendo: “Ya lo he arreglado todo. Se están recolectando materiales, estamos listos con la tipografía. Enviar artículos sobre nuevas direcciones. El primer número es sobre el cubismo, a partir de ahí seguiré. No apareceré hasta el número 3”<sup>450</sup>.

Sin embargo, en el borrador escrito a mano de Malevich de un anuncio para la revista, que establece que el segundo número aparecería en enero de 1917, se le incluye entre los colaboradores:

Contribuidores de *Supremus* serán aquellos que hayan desviado de sus rostros los rayos del sol del ayer. Kazimir Malevich, Nadezhda Udaltsova, Olga Rozanova, Ivan

---

450 Malevich a Matiushin, 27 de octubre de 1916, en *Ezhegodnik*, 186. Esto explica la datación de 1916 de algunos de los manuscritos *Supremus* existentes, particularmente el de Matiushin, que no se envió hasta 1917, pero probablemente se comenzó en 1916 y luego se dejó de lado.

Kliun, Liubov Popova, Mikhail Menkov, Ivan Puni, Ksenia Boguslavskaia, Aleksei Kruchenykh,... [Vera] Pestel,... Yurkevich, Nikolai Roslavets, Mikhail Matiushin, Natalia Davydova.

Debido a las cantidades limitadas de la emisión, se aceptan suscripciones para *Supremus* no. 2. Aparecerá el 1 de enero.

Hay una nota al margen: “escriba a Roslavets y pregunte cuál de las varias ediciones de su música debe incluirse en la crónica”, y, después de una fila de puntos: “No. 2 incluirá los artículos de K. Malevich 'Una respuesta al viejo día' y 'El gorro del tonto de la lógica filistea'<sup>451</sup>.

La inclusión de Malevich, de Puni y Boguslavskaia en esta lista fue motivada por consideraciones puramente prácticas relacionadas con el financiamiento de la revista. Sin embargo, las pretensiones de Puni de asumir un papel protagónico llevaron a una ruptura inevitable con Malevich y, sin patrocinio, la publicación de la revista se retrasó.

En 1916, el núcleo del grupo de protoconstructivistas de su competidor Tatlin había tomado forma definida y el propio grupo de Malevich parecía vulnerable: pocos de los miembros eran bien conocidos, su propia actividad

---

451 Kazimir Malevich, manuscrito sin título (1916), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

superaba significativamente las contribuciones de los otros participantes y, además, la ambivalencia de algunos miembros, que tendían hacia una posición artística más independiente, era alarmante.

En 1916, Rozanova le escribió a Kruchenykh:

Recientemente recibí una carta detallada de Kliunkov [Kliun]. Halagadora y alarmante. Temen que el grupo de [Lev] Bruni, Tatlin y otros sea significativamente más grande y tenga más éxito entre el público que los suprematistas. Me está atrayendo. Dice que los suprematistas deberían trabajar de cerca y en armonía, etc., me llama “artista rara”, etc.<sup>452</sup>

La situación social y política de la primavera de 1917, cuando el primer número de *Supremus* aparecía por fin en el horizonte tras el retraso inicial, no podía sino afectar a la estrategia ideológica de Malevich y al programa de su revista.

Malevich mencionó por primera vez la idea de una nueva revista en mayo de 1915, mucho antes de haber inventado el término “Suprematismo”. (En ese momento, el título de la revista sería *Nul*, Zero). En ese entonces, Malevich compartió su idea para una nueva revista con Matiushin y le

---

452 *Rozanova to Kruchenykh* (1916), citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Ruggle, 165.

pidió su apoyo para reunir al viejo “trío” futurista de Malevich, Matiushin y Kruchenykh:

Estamos planeando publicar un periódico y hemos comenzado a discutir el cómo y el qué. Como en él pretendemos reducirlo todo a cero, hemos decidido llamarlo *Nul*. Después, nosotros mismos iremos más allá de cero.

Sería bueno si también pudiera ofrecer algunos consejos útiles. Estamos reuniendo nuestros recursos para publicarlo, es decir, 10 rublos cada uno, y al principio serán 2 hojas de imprenta, no mucho, pero bueno. También sería bueno que pudieras venir aquí, hay una habitación para ti y está tranquila.... Entonces las cosas irían aún mejor<sup>453</sup>.

“Aquello que se hizo inconscientemente ahora está dando frutos extraordinarios”, escribió Malevich a Matiushin, refiriéndose a su notorio dibujo para el telón de la ópera *Victoria sobre el sol* (1913) y racionalizándolo retrospectivamente como un prototipo del suprematismo, una anticipación de *Cuadrado negro*<sup>454</sup>.

La revolución de febrero de 1917, seguido por el golpe bolchevique posterior de octubre de ese año, tuvo un

---

453 Malevich a Matiushin, 29 de mayo de 1915, en *Ezhegodnik*, 186.

454 *Ibíd.*, 185–86.

impacto complejo en las ideas sociales, filosóficas y estéticas de la vanguardia, y esto se reflejó en *Supremus*. El poder en el nuevo mundo institucionalizado del arte se convirtió en un tema central:

Se han organizado mítines masivos en la cotidianidad artística de la “Rusia libre”. Los líderes de las reuniones son los mismos autócratas ungidos de las Academias. No era un espectáculo agradable: estos desagradecidos [artistas] que se han alimentado de las migajas de su amado monarca, pintado millones de retratos de él, levantado monumentos a los verdugos, ahora cacarean sobre el cadáver del señor, cantando su bajeza.

Ayer arrojaron los jóvenes rebeldes una nueva verdad, hoy se inclinan ante la libertad y llevan cintas rojas en los ojales. Interesante también fue la “juventud” liberada que eligió a sus “miserables” presidentes. Los suprematistas miraban y se maravillaban de la flexibilidad de la reencarnación<sup>455</sup>.

En estas circunstancias, Malevich fue el primero en darse cuenta de que la publicación de una revista de arte,

---

455 Kazimir Malevich, “Chto proiskhodilo v fevrale 1917 goda iv marte” (Lo que sucedió en febrero y marzo de 1917), MS (1917), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Amsterdam. Este texto fue publicado en Kazimir Malevich, *Sobranie sochinenii v 5 tomakh*, ed. A. Shatskikh (Moscú: Gileia, 2004), 5: 72–73. Se cita aquí del documento original debido a las diferencias en la interpretación de la letra de Malevich.

estrictamente controlada por un grupo, no era solo una necesidad ideológica, sino estratégica. Concibió su diario como un intento de crear un contexto social para su arte, para establecer una base para el nuevo movimiento, “para formar [su] propio entorno”<sup>456</sup>.



Rozanova: *Suprematismo*, 1916

Según la visión de Malevich, *Supremus*, además de ser un vehículo para sus propias ambiciones artísticas y asegurar su protagonismo en el mundo del arte, debía convertirse en

---

456 Kazimir Malevich, “Chelovek est' pechat...” (Un hombre es una foca...), MS, sin fecha, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Amsterdam.

un original foro de experimentación y discusión, algo entre un laboratorio virtual y una fortaleza (se refería a su diario como un *domlaboratoria*, o “laboratorio casero”) para la nueva filosofía y teoría del arte no objetivo.

La forma innovadora y la ideología artística de esta revista, que Rozanova, en una carta a Matiushin, llamó “estrictamente partidista”, su proclamación del suprematismo “en todo”, su orientación hacia el grupo y su énfasis en numerosos artículos sobre el principado, la primacía de la “obra colectiva” sobre el arte individual, sirvió para imponer la doctrina suprematista. En el borrador manuscrito de la portada de la revista, marcada “1918” como fecha preliminar para la edición, el título “Supremus” está centrado en la parte superior en letras más grandes, y la lista de participantes se da en letras más pequeñas debajo en la parte inferior derecha: “K. Malevich, O. Rozanova, N. Udaltsova, Roslavets, I. Kliun, Yurkevich, A. Kruchenykh y otros”. Malevich no pudo resistir la tentación de agregar a lápiz: “Un gallo que se escuchará a lo largo y ancho”<sup>457</sup>.

La metamorfosis del título de *Zero* (Nul) a *Supremus* es simbólica. Si bien ambos títulos transmiten la idea anárquica de crear el mundo a partir de la “nada” y la equiparación de “nada” con “todo”, el cambio de énfasis del nihilismo extremo del “cero” a la suprema dominación

---

457 Kazimir Malevich, borrador de la portada, manuscrito (1917), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

utópica (“Suprematismo” denota “supremacía” para Malevich) marcó una nueva etapa en la evolución de la vanguardia. El nihilismo anárquico del alogismo dio paso a una búsqueda de la afirmación de lo universal (Matiushin señaló incisivamente “alusiones académicas” en el término “Suprematismo”)<sup>458</sup>, y, en consecuencia, un concepto de arte ineludiblemente utópico. Su estrategia también cambió:

Pero, ¿quién de nosotros quedará para bajar del desván nuestra juventud y mostrársela a nuestros jóvenes retoños? ¿Quién transmitirá el nuevo libro de nuestras tablas de nuevas leyes? Verás, todavía no tenemos un libro. Pero es necesario, indispensable. El libro es un poco de historia de nuestro arte... la suma de nuestros días, la llave que cierra nuestros pensamientos dentro de nosotros<sup>459</sup>.

Este historicismo y el intento de registrar la genealogía del suprematismo parecen muy alejados del anterior maximalismo futurista de Malevich y sus camaradas, pero es de hecho el leitmotiv principal de la revista, en muchos aspectos inspirado por el deseo de reflexionar o recrear el contexto extratextual del movimiento.

Hasta cierto punto, *Supremus* mismo se ha convertido en

---

458 Véanse los comentarios de EF Kovtun en *Ezhegodnik*, 180.

459 Malevich a Matiushin, 23 de junio de 1916, *Ezhegodnik*, 195.

un fragmento del contexto histórico y artístico, sin el cual el “objeto estético” del legado cultural ya no puede existir.

A mediados de 1917, Puni, Boguslavskaja, Popova y Exter ya no eran miembros del grupo suprematista, y Malevich, Rozanova, Udaltsova, Roslavets, Kliun, Yurkevich y Kruchenykh, entre otros, fueron anunciados como los principales contribuyentes al periódico. La estructura original de la revista también había cambiado. Malevich se había afirmado como editor en jefe. En lugar de esperar a aparecer en el tercer número, escribió varios artículos para el primero: “Cubismo”, “Futurismo”, “La arquitectura como bofetada al hormigón armado” y “Teatro”, que en conjunto iban a hacer conformar el núcleo ideológico de la publicación y definir el carácter “estrictamente partidista” señalado por Rozanova. Vale la pena mencionar que bastantes de los ensayos de Malevich preparados para el desafortunado *Supremus* fueron publicados un año después, en el periódico de orientación política *Anarkhiia*. La sugerencia de TJ Clark de que Malevich publicó textos anarquistas “ortodoxos” suena muy cierta<sup>460</sup>.

En 1917, el programa y los contenidos de *Supremus* estaban bien definidos. Rozanova describió el diario en una carta a Matiushin ese mayo, escribiendo: “Un periódico. De naturaleza estrictamente partidista. Su programa:

---

460 Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), 435.

Suprematismo (en pintura, escultura, arquitectura, música, teatro nuevo, etc.). Artículos, una crónica, cartas, aforismos, poesía, reproducciones de cuadros suprematistas y artes aplicadas”, e invitando a hacer contribuciones en forma de artículos académicos populares de no ficción<sup>461</sup>. En una carta a Andrei Shemshurin a finales de mayo, Rozanova escribió que la revista estaba en proceso de publicación y que ya se había compuesto el primer número<sup>462</sup>. Desafortunadamente, nunca apareció, a pesar de que todos los materiales para el primer número, y en parte incluso para el segundo, estaban listos en junio de 1917.

A juzgar por las notas editoriales conservadas en el archivo de Khardzhiev, el primer número de la revista se dividiría en cuatro secciones principales: 1. Pintura; 2. Literatura; 3. Música; 4. Teatro.

Las reseñas críticas, las noticias de arte y la correspondencia se colocaron al final del número. La sección literaria iba a comenzar con “La declaración de la palabra como tal” de Kruchenykh, publicada originalmente en 1913 y reelaborada en 1917 especialmente para *Supremus*. En el texto que iba a abrir la revista, “Saludo a los Supremos”, Malevich escribió:

---

461 Olga Rozanova a Matiushin (mayo de 1917), citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rouble, 168.

462 Citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Rouble, 171.

Así muchos años se han convertido en décadas y nosotros, como antes, nos hemos mantenido fieles a nuestro espíritu. Nos movemos incansablemente, ardiendo en lo nuevo y en los materiales recién adquiridos. O, como estufas, olemos nuevas resoluciones y formamos nuevas conclusiones.

Estoy encantado con nuestro encuentro [aquí] en las páginas del laboratorio doméstico *Supremus*.

Más de una vez nos hemos encontrado en el camino común de los bancos de trabajo, y donde nos encontramos, ardían fogatas, elevando la llama de la montaña.

El “Jota de diamantes”, “Cola de burro”, “Objetivo”, “Unión de la juventud”, “Tranvía V”, “0.10”, “Tienda”.

Estos son los sitios de las fogatas quemadas de nuestros días pasados<sup>463</sup>.

El proyecto *Supremus* es tan significativo que Malevich aspiraba a convertir la revista en una comuna virtual de artistas, poetas, músicos y críticos que compartieran la misma ideología. Más que una revista, *Supremus* fue el único intento de crear tal núcleo dentro del primer movimiento de vanguardia desde el colapso de la Unión de

---

463 Kazimir Malevich, “Greeting to Suprematists” (1 de mayo de 1917), en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 231–32.

la Juventud. El “laboratorio casero” extraindividual de Malevich se manifestó no solo a nivel de contenido (donde cada artículo toca, de una forma u otra, la relación problemática del individuo con la escuela e insta a los artistas a superar la individualidad en la “creación colectiva”), sino también en la unidad muy poco habitual de voces artísticas tan diferentes (Rozanova, Matiushin, Udaltsova, Roslavets), orquestada por Malevich. Inicialmente, al parecer, los planes para el tema incluían una breve declaración conjunta de los suprematistas, “Nuestra conciencia”. La declaración esbozaba el objetivo y la posición ideológica de la revista, estableciendo el suprematismo como una nueva “base para la creatividad”, un estilo sintético universal que abarque todas las esferas de la actividad artística. Escribieron: “En nuestra revista *Supremus*, nos hemos propuesto proporcionar los contornos de la idea del suprematismo, que lleva dentro una nueva idea de la percepción artística, musical y poética de la naturaleza y nuestra vida”<sup>464</sup>.

La retórica de este texto alude a los primeros manifiestos cubofuturistas y tiene sus raíces en el mito del nuevo arte como el único medio para salir del “anillo del ayer hacia el nuevo día”. En la “genealogía” del suprematismo de

---

464 Kazimir Malevich, “Nashe soznanie...” (1917), publicado bajo el título “Supremus” en *Experiment 5* (1999): 90–92; citado aquí del documento original debido a omisiones editoriales y diferencias en la interpretación de la letra de Malevich.

Malevich, es el cubismo el que juega el papel conceptual más importante. Si bien un fuerte sentido de identidad nacional no impidió que los suprematistas se reconocieran a sí mismos como parte de la vanguardia europea internacional, el cubismo estaría presente en *Supremus* solo como un concepto general (no se mencionan nombres, ni siquiera los de Braque y Picasso) en cualquiera de los artículos) para ser reinventada por los suprematistas como el origen de la tradición vanguardista, una tradición que, sin embargo, fue revolucionaria. Aunque el cubismo siguió siendo un tema en todo momento, el acento se desplazó hacia la formación de una teoría universal de la no objetividad en la pintura, la literatura, la música, arquitectura, escultura y teatro, y en no pequeña medida a su base filosófica más que práctica. Este fue un nuevo enfoque metodológico, basado en la autorreflexión histórica de las vanguardias.

## LA FILOSOFÍA DE LA CREATIVIDAD

La fundación de *Supremus* fue el primer intento de establecer la vanguardia rusa como una entidad artística dentro de su propio desarrollo histórico, como un movimiento que evoluciona dinámicamente y se autorregenera. Malevich escribió en “Futurismo” que “el

nuevo valor del futurismo, la velocidad, no debe ser finalizado”, y mencionó que la principal deficiencia de los futuristas era su “academia”, el hecho de que “se detuvieron y trataron de usar los viejos medios de expresión para transmitir lo nuevo”.

En cambio, en la sensibilidad cercana a la posmodernidad, Malevich, proyectó la percepción suprematista sobre el cubismo, al igual que en la década de 1920 “deconstruiría” y reinventaría el impresionismo, o más bien el concepto o la “fórmula” del impresionismo, que tenía poco en común con el movimiento real de la segunda mitad del siglo XIX. La estética y la práctica del cubismo, ya agotadas por los artistas rusos en 1915, no interesaban a los suprematistas. El cubismo aparecería en *Supremus* exclusivamente en el nivel conceptual de una idea, una forma. Malevich escribió en “Futurismo”:

El cubismo y el futurismo son las banderas revolucionarias del arte. Son de valor para los museos, como las reliquias de la Revolución Social. Reliquias a las que se deben erigir monumentos en las plazas públicas. Propongo crear en las plazas monumentos al cubismo y al futurismo como las armas que derrotaron al viejo arte de la repetición y nos llevaron a la creación espontánea<sup>465</sup>.

---

465 Kazimir Malevich, “Futurizm” (1917), publicado originalmente en

Malevich elogió la destrucción de las cosas en el cubismo, que creía que había cambiado por completo los puntos de referencia del arte, singularizando y propiciando el dominio del lenguaje pictórico “como tal” y el estudio de las cualidades formales de la pintura. “Considerando el cubismo como la brillante solución a nuestros problemas, liberados de la objetualidad, emergemos en el espacio, el color y el tiempo. Es con estos tres mundos que exploraremos nuestras nuevas tareas en los siguientes números de *Supremus*”, escribió en “La boca de la tierra y el artista”<sup>466</sup>. Según Malevich, los suprematistas dieron el siguiente paso en esta dirección al abstraer los elementos primarios de la estructura pictórica, particularmente el color y la forma, afirmando que “a través del cubismo y el futurismo, el artista irrumpía con un movimiento convulso en la libertad de la creatividad pura, al estudio de la pintura pura: el color. La pintura es sólo color y forma”. Si bien el color no era realmente un problema importante en el cubismo se convirtió en el principio fundamental de la pintura para los suprematistas. En “Cubismo, futurismo, suprematismo” de Rozanova y en los artículos de Malevich

---

*Anarkhiia* 57 (12 de mayo de 1918); reimpresso en Malevich, *Sobranie sochinenii* (Moscú: Gileia, 1995), 1: 91–93.

466 Kazimir Malevich, “Usta zemli i khudozhnik” (1916–17), MS, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam. Publicado en Malevich, *Sobranie sochinenii*, 5: 432–36; citado aquí del documento original debido a las diferencias en la interpretación de la letra de Malevich.

para *Supremus*, se introdujo el nuevo concepto de *tsvetopis* (pintura en color)<sup>467</sup>. Como escribió Malevich en “Saludo a los suprematistas”: “Después de transformarnos en las velocidades cambiantes de los hipódromos del horizonte, saltamos más allá del cero de la repetición y enfrentamos el color, cara a cara. El color y solo el color es de lo que se trata nuestro centro creativo”<sup>468</sup>.

Al concentrarse exclusivamente en las categorías formales de la pintura, el artista podía superar sus limitaciones. Ya en 1915, Rozanova había profesado que “la objetualidad y la no objetualidad (en la pintura) no son dos tendencias diferentes dentro de un mismo arte, sino dos artes diferentes –incluso creo sensato sustituir las proyecciones en una pantalla por la pintura en el arte no objetivo”<sup>469</sup>. Dentro de la noción misma de arte no objetivo estaba la posibilidad de ir más allá de los límites de la pintura de caballete. Como escribió Yurkevich en su manuscrito sin título para *Supremus*, “Quizás la Nueva Pintura no sea en absoluto para cuadros de caballete o para exposiciones. Los viejos métodos de reproducir y ver el arte probablemente

---

467 Para una discusión detallada de la contribución de Rozanova a la teoría del color en el suprematismo y la pintura en color, véase Gurianova, *Exploring Color*.

468 Kazimir Malevich, “Greeting to Suprematists”, en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 232.

469 Rozanova to Kruchenykh (verano de 1915), citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Ruggle, 156.

ya no sean adecuados. El vino nuevo exige odres nuevos. Esta es la siguiente pregunta urgente”<sup>470</sup>. Todos estos materiales revelan el punto donde se bifurcó el desarrollo del arte abstracto en Rusia en la década siguiente. Marca la brecha que divide el enfoque utilitario del constructivismo, hacia la materialidad de la cosidad, de la filosofía suprematista de la nada.

Los artículos existentes escritos para *Supremus* indican que Malevich originalmente consideró su teoría como sintética y universal, y no limitada por las fronteras de uno u otro género o forma de arte.

Así, bajo la influencia directa de Malevich, Kruchenykh se interesó por la noción de poesía muda, que no estaba destinada a la lectura y la declamación sino a la percepción puramente visual.

En su revisada “Declaración de la palabra como tal”, Kruchenykh teoriza la naturaleza mutuamente complementaria, pero no intercambiable, de los elementos visuales y auditivos abstractos en el proceso de la cognición intuitiva: “el sonido en la música, el color en la pintura y la letra en la poesía. (pensamiento = perspicacia + sonido + contorno + color)”<sup>471</sup>. Esta nueva epistemología de lo no

---

470 Yurkevich, manuscrito sin título (1917), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

471 *Iz literaturnogo nasledia*, ed. Gurianova, 204.

objetivo, que Kruchenykh solo tocó, es otro tema central en los textos de *Supremus*, especialmente en los de Malevich y Nikolai Roslavets.

En su artículo “Sobre el arte no objetivo”, Roslavets analiza las bases de la filosofía de la creación no objetiva, en el que percibe un retorno de la filosofía individualista de lo particular a los universales platónicos que existen independientemente de las cosas.

Dentro de una interpretación particular, la noción de lo “no objetivo” puede reducirse a un simple rechazo de la dependencia del artista de la necesidad de representar el objeto y de la subordinación a cánones que exigen que el artista copie la “naturaleza”, que la convierta en una reproducción de la naturaleza visible y los objetos circundantes. Sin embargo, si en la interpretación de nuestro término se vuelve a un universal, el esfuerzo del artista hacia la “no objetividad” en el arte puede elevarse a un profundo principio básico de la creatividad<sup>472</sup>.

Citando la concepción de Schopenhauer, Roslavets destacó las nociones de “voluntad” e “intelecto”:

El poder de la cosa, del objeto, es el poder de la forma, la idea; por consiguiente, es un estado del intelecto

---

472 Nikolai Roslavets, “O bespredmetnom iskusstve” (1917), MS, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

esclavizado por la voluntad, y, como bien observa Schopenhauer, sólo el intelecto liberado de la voluntad, el intelecto puro, es capaz de elevarse a las alturas de la intuición sobre la que se basa el genio creador y del que depende exclusivamente. Nuestra voluntad es un símbolo de la conexión entre nuestro espíritu (intelecto puro) y la materia, la tierra, nuestros intereses subjetivos personales. La voluntad se opone, por lo tanto, a toda actividad del intelecto dirigida hacia cualquier cosa que no sean sus fines: la relación puramente práctica... [con las cosas y los fenómenos].

Sólo el artista, a través de la contemplación y la intuición, es capaz de liberarse de la voluntad que ata todos los actos humanos y comprender la esencia de la pura voluntad creadora en su objetivo. El artista liberado reemplaza el “sentido común” del dogmatismo naturalista por la fe en la riqueza inagotable de las formas primarias –ideas (en el sentido platónico) que se esconden en su alma, de las que se nutre en los momentos de inspiración creativa para incorporarlas intuitivamente en su arte. La intuición la entiende como la etapa más alta de la cognición, cuando la racionalidad debe ceder el paso a la “fe”<sup>473</sup>.

Roslavets percibe que el origen del principio de no objetividad en el arte reside en el rechazo del racionalismo

positivista, de una actitud utilitaria hacia el arte: “El artista contemporáneo ha madurado ahora a una conciencia de la necesidad de separar completamente la voluntad del intelecto en el proceso creativo”<sup>474</sup>.

En su ensayo “La boca...” siguiendo la dialéctica de Platón, Malevich describe dos principios metodológicos opuestos.

La esencia del primero, que él considera un callejón sin salida, era descender de las nociones más universales a las particulares en un intento de “descubrir el secreto” a través de un objeto o cosa contenida dentro de los límites de la materia, o mundo “creado”: “a través del espíritu han tratado de penetrar en las pequeñas grietas en los orificios de las cosas... a través de la palabra se han buscado a sí mismos y al misterio... a través del color han querido conocer la esencia y la síntesis y el alma de las cosas”<sup>475</sup>.

El otro camino era hacia la síntesis, procediendo hacia arriba en los pasos de las nociones generalizadas de lo particular a lo universal:

Pero aquellos que han retrocedido fuera de las cosas, fuera del centro de la Tierra, fuera de la médula de sus esfuerzos creativos, se han esforzado hacia el espacio.

---

474 Ibid.

475 Malevich, “Usta zemli i khudozhnik” (1916–17), MS, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

Aquellos que rompieron la cáscara del huevo de la creación de la naturaleza y emergieron de él sin pensar en las piezas de su armadura dispersa...

Aquellos que hemos salido del color de las cosas... Salgamos del laberinto de la Tierra hacia el espacio ilimitado con números y color y descascaremos el grano de la conciencia<sup>476</sup>.

Creo que la noción de intuición e inspiración en la metapoética de *Supremus* puede interpretarse como sinónimo de la comprensión de Malevich de la “creatividad”. Al igual que Roslavets, Malevich prioriza la intuición creativa sobre la conciencia racional y lo que Matiushin llamó la “tentación de lo personal”. En “Sobre lo nuevo y lo viejo en la música”, Matiushin describió este individualismo como si se arrastrara “por todas partes como moho”, y continuó: “Nuestro nuevo cuerpo debe ser un trampolín poderoso en el momento del vuelo brillante, no una arcilla pesada de todo tipo, de aguanieve lasciva”<sup>477</sup>. Malevich, Matiushin y Roslavets usaron la misma metáfora de la tierra para referirse al mundo de lo puramente material, el mundo que gira en torno a todo lo que es “humano, demasiado humano”, en la fórmula de Nietzsche; sólo la voluntad creadora absoluta es capaz de traspasar los límites de este mundo y acercarse a un conocimiento del

---

476 Ibid.

477 Matiushin, “O Starom i Novom v muzyke”.

ser. Como escribió Malevich en “Cubismo”: “Una gran y poderosa fuerza creativa ha sido encadenada por el poder de la conciencia”.

En esta superación de las dimensiones humanas, el rechazo del mundo “humanista” europeo, en el que todo lo “humano” es el centro del universo que se remonta al Renacimiento, la poética suprematista de la deshumanización se asemeja a la noción planteada por Heidegger en la “Carta sobre el humanismo”. En la ontología del suprematismo, el conocimiento del mundo fenoménico y la reflexión del ser vivo, más que la expresión del centrismo humanista, son las tareas del artista: toda su actividad se compara con la filosofía en su aspiración a definir la “voluntad creadora”.

El suprematismo se proyecta como una revolución, una revuelta anárquica contra la autoridad tanto de la práctica como de la filosofía detrás de los “gremios de artesanos”. Malevich alza su voz a favor de la creatividad frente al enfoque utilitarista del “arte como medio”, en el que las funciones estéticas, utilitarias e ideológicas (políticas, propagandísticas) transforman el arte en un medio. Sólo el arte no objetivo, por su abstracción de “el barullo de la vida personal, familiar y gubernamental de los protocolos, es capaz de rechazar estas funciones”<sup>478</sup>. El análisis de estos dos conceptos –creatividad y arte– se complica por el hecho

---

478 Malévich, “Futurizm”.

de que las definiciones proporcionadas son muy vagas y, a menudo, contradictorias, pero en todas las interpretaciones el arte siempre es secundario a la creatividad; la creatividad puede abrazar el arte, pero no al revés.

Kliun comienza su ensayo sobre el arte no objetivo con una definición general de arte y una referencia a “la confusión de dos nociones de arte”: el arte representativo y el arte de la forma abstracta. Dividió toda la historia del arte en dos etapas, definiendo la primera etapa como el período del arte representativo, que se extiende desde el “despertar de la conciencia artística salvaje” hasta el arte de los cubistas y los futuristas. En la segunda fase, la más reciente, escribe, el arte ha dejado de ser un medio y se ha convertido en un fin en sí mismo: “Finalmente, en nuestro tiempo, en vísperas del triunfo del pueblo libre, llegamos a la nueva idea del arte, un arte liberado de todo tipo de influencia ajena, libre como lo será el pueblo mismo”. Concluye: “El arte se convirtió en sí mismo y comenzó a hablar por sí mismo, en sus propios términos”<sup>479</sup>.

Este rechazo de la “razón” (o de la “vieja razón”) en favor del principio creativo también está presente en la retórica de Malevich y Kruchenykh: “El pensamiento y el habla no pueden seguir el ritmo de la experiencia de la inspiración”, escribe Kruchenykh en “La Declaración de la Palabra como

---

479 Ivan Kliun, “Cultured People” (1916), en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 242–43.

tal”<sup>480</sup>. Los principios de disonancia, desarmonía y “desplazamientos” se convierten en los dispositivos por los que se superan la vieja razón y los valores estéticos tradicionales “a través de la tormenta, una grieta, una ruptura, un brillo, los golpes de los pasos del enorme paso de una carrera, una ruptura y un desplazamiento”, como lo expresa Malevich en “Saludo a los suprematistas”<sup>481</sup>. Aquí introduce la metáfora poética disonante del ángulo, que simboliza el rechazo de los criterios estéticos de belleza en el arte no objetivo, afirmando: “Bajando la idea del suprematismo a las canchas de la simplicidad, salvaguardamos su vitalidad. Nuestro primer paso será el nuevo camino, el camino del ángulo que sobresale y se extiende”<sup>482</sup>.

Los suprematistas aspiraban a definir lo no objetivo en términos de una idea universal, presumiblemente libre de la psicología y las emociones individuales del artista, liberando el espíritu a través de la creatividad. En “Sobre lo nuevo y lo viejo en la música”, Matiushin escribió:

Los individuos dotados y brillantes del pasado no notaron que de todas partes se filtraban en su flujo

---

480 Kruchenykh, “Declaration of the Word as such”, en *Iz literaturnogo nasle diia*, ed. Gurianova.

481 Malevich, “Greeting to the Suprematists”, en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 232.

482 *Ibíd.*, 233

creativo originalmente puro, gotitas de su pequeño “yo” personal, que al fusionarse, enturbiaban y pervertían por completo su preciado don.

Los más fuertes se vieron obligados a forzar salvajemente su pobre naturaleza espiritual y corporal para conservar libre de la sabrosa carga de su pequeño yo la llama que los llevaba al cielo<sup>483</sup>.

Nadezhda Udaltsova interpreta el sentimiento y el gusto como un capricho del artista, una manifestación negativa de la individualidad. Ella escribió: “La creación de época es [según la ley y por lo tanto] mayor que la creación del alma individual”<sup>484</sup>. Matiushin propuso que la receta de la superación del individuo en la creación, específicamente en la nueva música, residía en la “furiosa protesta de la real y sana disonancia”<sup>485</sup>. Matiushin presenta el Suprematismo como una fuente revolucionaria que ha llevado al triunfo de la creatividad –o de la voluntad creadora– sobre el “arte barnizado”: “Necesitábamos una revolución y levantarnos contra la cadena de las cosas y contra la Vieja Razón de la cultura pasada que colgaba de nosotros”<sup>486</sup>.

---

483 Matiushin, “O Starom i Novom v muzyke”.

484 Nadezhda Udaltsova, manuscrito sin título (1917), Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Amsterdam.

485 Matiushin, “O Starom i Novom v muzyke”.

486 Malevich, “Greeting to the Suprematists”, en *Legacy Regained*, ed.

Más aún, promovió su teoría de la no objetividad como una teoría de la “creatividad” ilimitada (en oposición a la noción limitada de “arte” profesionalmente capacitado) capaz de penetrar más allá de los límites de la actividad artística para abarcar las esferas más diversas de la humanidad.

Los suprematistas encuentran otro paralelo con Tolstoi cuando contrastan la idea de “voluntad creativa” con el arte. En su revista, consideran el arte como sinónimo de artesanía, un pulido dominio profesional, atribuyéndole así un carácter utilitario a este concepto.

Los sindicatos y gremios de pintores que han surgido en relación con la gran Revolución Rusa expresan con elocuencia principios artesanales. Este es el camino de clasificar a las personas según su gremio. Pero hay algo en el arte que no es susceptible de ninguna clasificación. Este algo está presente en los primeros pasos de una idea, en las primeras formas descubiertas, y termina donde la reelaboración, cesa su obra y se convierte en un producto utilitario... produciendo cosas para el uso de la mayoría<sup>487</sup>.

Lo que Caryl Emerson definió como el desprecio de Tolstoi de todo el aspecto histórico del arte como una conciencia

---

Petrova et al., trad. Myers et al., 232.

487 Malévich, “Futurizm”.

gremial en desarrollo, Malevich lo analiza más a través del suprematismo como una revolución, una revuelta contra los “gremios de artesanos”<sup>488</sup>. La creatividad se considera un don, mientras que el arte es una habilidad entrenada, una habilidad.

Haciéndose eco de la admiración de Tolstoi por la simplicidad, Malevich llamó a la “crudeza” en el arte. “La cultura refinada ha quemado su razón artística”, afirmó. “El socialismo llevó la libertad al mundo, y el Arte cayó ante la faz de la Creación”<sup>489</sup>. Roslavets prosigue el mismo pensamiento: “Y con la liberación del arte se derrumbarán todas las fortalezas del dogmatismo escolástico erigidas por el bullicioso trabajo de la llamada 'ciencia de la belleza' –la estética– porque es el objeto del cual todos sus principios se derivaron y sobre los cuales se construyó”<sup>490</sup>. En oposición al criterio subjetivo de la belleza, los suprematistas propusieron la noción objetiva de la ley creativa, a diferencia de los primeros futuristas: “La belleza, el gusto, el ideal son terriblemente subjetivos”, afirmó Malevich. “Todos estarán de acuerdo en que un cuadrado tiene cuatro esquinas y que  $2 \times 2 = 4$ ... ¿ $2 \times 2 = 4$  es hermoso

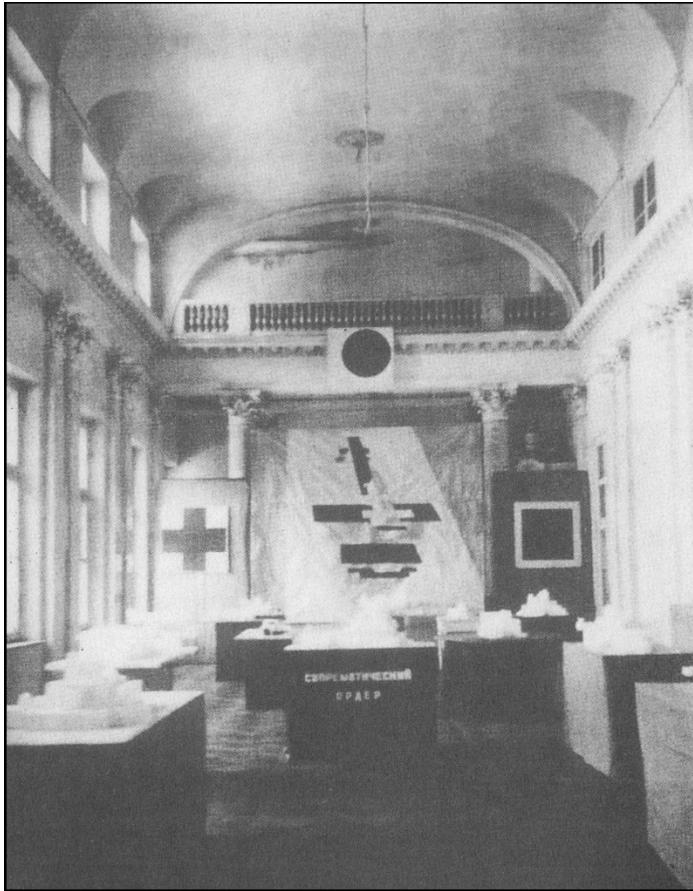
---

488 Emerson, “La estética de Tolstoy”, en *Cambridge Companion to Tolstoy*, ed. Orwin, 2.37–51

489 Malevich, “Declaration of the Suprematists” (1918), en *Legacy Regained*, ed. Petrova et al., trad. Myers et al., 234.

490 Roslavets, “O bespredmetnom iskusstve” (1917), MS, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

o feo? Lo mismo ocurre en el arte de la pintura, en particular, y en general hay una ley en el arte que nos ahorra esta palabra”<sup>491</sup>. Esta idea de la ley objetiva se expresa en la nueva fórmula de Malevich: “El artista no debe hacer lo que quiere, sino lo que debe hacerse”<sup>492</sup>.



Instalación "Orden Suprematista" de Kazimir Malevich en la exposición retrospectiva GINKHUK (Instituto Estatal de Investigación de la Cultura Artística) en Leningrado, 1926.

---

491 Kazimir Malevich, “Kubizm” (1917), publicado en *Experiment 5* (1999): 94–97, pero citado aquí del manuscrito original debido a diferencias en la interpretación de la letra de Malevich.

492 Malevich, “Usta zemli i khudozhnik” (1916–17), MS, Fundación Cultural Khardzhiev–Chaga, Museo Stedelijk, Ámsterdam.

El “deber” de Malevich en el arte y la responsabilidad del artista son paralelos a la obsesión de Tolstoi con la precisión con la que se supone que debe hacerse una cosa. El “debe” de Malevich presupone la necesidad de una ley creativa universal, regida por lo colectivo, más que por lo individual, y fundada sobre la base del rechazo y la superación del ego, el yo terrenal del artista. A esto le sigue la tendencia deliberada entre los suprematistas hacia lo extraindividual: una metamorfosis en la autoimagen vanguardista de la conciencia individual a la creatividad colectiva.

La diferencia crucial entre Malevich y Tolstoi es que Malevich contrasta la creatividad con la noción negativa del “arte como medio”: las funciones estéticas, utilitarias e ideológicas (políticas, propagandísticas) transforman el arte en un medio. Por el contrario, la agenda social y moral de Tolstoi determina su enfoque utilitario del arte. Paradójicamente, Tolstoi logra combinar esto último con un pluralismo estético.

El concepto de Suprematismo de Malevich representa más que un nuevo método en la pintura; contenía una nueva epistemología del arte, una ideología. Amplió sus ideas más allá de los límites de la pintura; en artículos sobre poesía y música, en folletos y hasta en cartas, busca angustiosamente un nuevo lenguaje crítico para expresar el peso de sus ideas. Poco quedó en sus escritos del patetismo romántico de los manifiestos futuristas o de las paradojas

absurdas y la ironía del alogismo. El estilo literario de Malevich es la clave para comprender la esencia de sus teorías, y no es casualidad que su obra se mezcle tan maravillosamente con la poética general del periódico anarquista, donde en 1918 publicó la mayoría de los ensayos originalmente escritos para el periódico inédito. *Supremus*. Su lenguaje es categórico e imperativo. El tono extático de sus ensayos recuerda a un sermón apasionado y fanático. En esta actitud furiosa hacia el arte y la palabra, hay algo religioso, o más exactamente, herético. Las teorías de Malevich sobre todo deben ser “creídas”. De manera similar, su noción de escuela o grupo excedía con mucho los límites de la definición puramente profesional de un gremio. Tal como él lo entendía, la escuela suprematista era un “laboratorio casero”, un partido político, una religión: “Cristo reveló el cielo en la tierra, puso fin al espacio, estableció dos límites, dos polos.... En cuanto a nosotros, pasaremos miles de polos”<sup>493</sup>.

---

493 Malevich a Matiushin, 23 de junio de 1916, en *Ezhegodnik*, 195.

## **CUARTA PARTE**

### **Política**

## **IX. ARTE, CREATIVIDAD Y ANARKHIIA**

La revolución de febrero de 1917 politizó agudamente el mundo literario y artístico ruso, y el golpe de Estado bolchevique de octubre hizo que esta politización fuera total. Dentro de un año, de 1917 a 1918, las cuestiones sociales y estéticas que preocupaban a la vanguardia se pusieron de relieve. Se rompió el delicado equilibrio entre la conciencia social de la vanguardia y su intención de distanciarse de la ideología política.

Hacia 1917, la vanguardia literaria y artística se había dividido en varias corrientes. El núcleo más radical de pintores de vanguardia, el grupo de Tatlin, así como los suprematistas dirigidos por Malevich, permanecieron en las ciudades capitales de San Petersburgo (rebautizada como Petrogrado en ese momento) y Moscú. Junto con los jóvenes Aleksandr Rodchenko y Aleksei Gan y los poetas ego-futuristas Riurik Ivnev (el seudónimo de Mikhail Kovalev) y Vladimir Sidorov (también conocido como Vadim

Baian y por el seudónimo de Baian–Plamen), reaccionaron muy pronto contra el autoritarismo de los bolcheviques y comenzaron a colaborar en el periódico político *Anarkhiia* (Anarquía; 1917–18). Esta colaboración política marcó la conclusión del primer período de la vanguardia en Rusia.

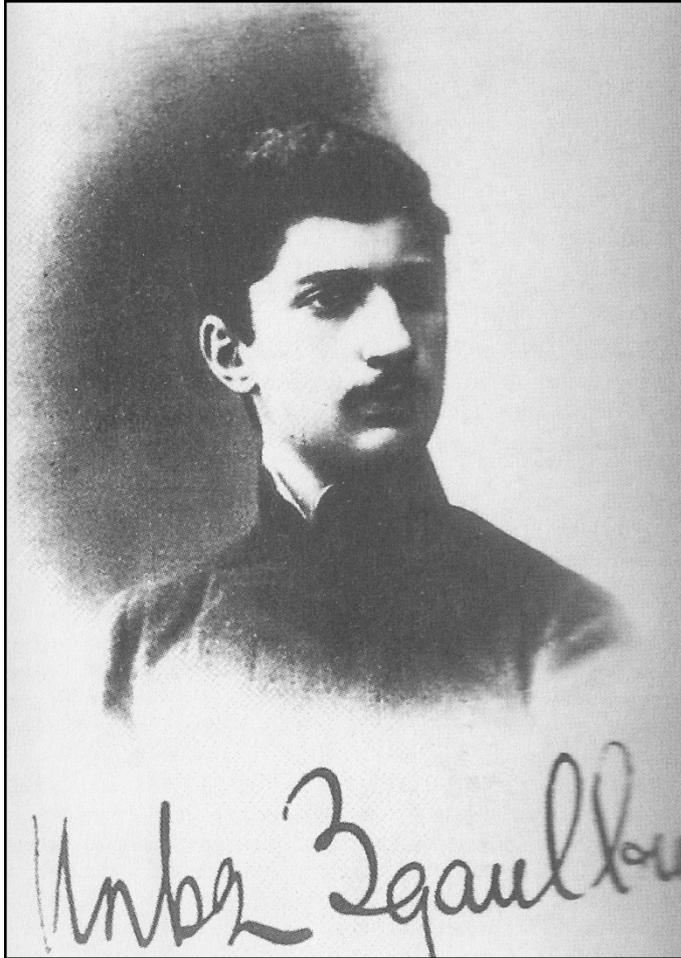
Mientras tanto, la tendencia de izquierda más radical en el futurismo literario (Kruchenykh, Ilya Zdanevich y otros) se trasladó al Cáucaso y se estableció en Tbilisi (llamada Tiflis en ese momento). Durante un par de años estos “anarquistas del espíritu” habían escapado de hecho del régimen bolchevique y vivían en Georgia, donde un gobierno menchevique democrático había declarado su independencia de Rusia. Se mantuvieron deliberadamente neutrales en sus declaraciones políticas, y continuaron activamente sus experimentos formales en poesía, prosa y teatro<sup>494</sup>.

En Moscú, el otro grupo, dirigido por Mayakovsky, quien después de octubre de 1917 se autodenominó “bolchevique del arte” en una conferencia pública, se concentró en llevar la ideología política al futurismo y el futurismo “a las masas”. Los ex Hylaeans David Burliuk y Vasili Kamensky, ambos cercanos a los círculos anarcocomunistas en ese

---

494 Para más información sobre este tema, véase *Eastern Dada Orbit*, ed. Janecek y Omuka; Tatiana Nikolskaia, *Eantasticheskii gorod. Russkaia kulturnaia zhizn 3 v Tbilisi, 1917–1921* (Moscú: Piataia strana, 2000), e id., *Avangard i okrestnosti* (San Petersburgo: Ivan Limbakh, 2001).

momento, se unieron a Mayakovsky en este apasionado intento de convertir el futurismo en un medio para agitar y transformar la sociedad.



Ilya Zdanevich, ca. 1914.

Después de un breve período anarquista, marcado por la actividad en el Café de los Poetas de Moscú y el primer número de la *Gazeta futuristov* (Diario de los futuristas), Mayakovsky optó por apoyar la política cultural bolchevique y colaborar en el periódico *Iskusstvo Kommuny* (Arte de la Comuna), editado por el crítico de arte Nikolai Punin, y organizado bajo los auspicios del Comisariado del Pueblo

para la Educación (a menudo traducido al inglés como Comisariado del Pueblo para la Ilustración) y Anatolii Lunacharsky<sup>495</sup>. En 1920, cuando el proclamado “padre del futurismo ruso” David Burluk se mudó primero a Japón y poco después a Nueva York, algunos recién llegados, como el politólogo Osip Brik y el fundador del “Futurismo Comunista” (Komfut) Boris Kushner se aliaron con Mayakovsky. Esta alianza determinó la política y las principales direcciones del futuro Frente de Izquierda de las Artes (LEF).

En el Cáucaso, los líderes del movimiento futurista multiétnico fueron Ilya Zdanevich, de origen polaco y georgiano, nacido en Tbilisi y educado en San Petersburgo, y Aleksei Kruchenykh, el poeta más apolítico de las primeras vanguardias, llegado a Georgia en la primavera de 1916 para evitar el reclutamiento. Crearon el núcleo del Sindicato de Futuristas, que también incluía al artista Kirill Zdanevich, hermano de Ilya (los hermanos Zdanevich habían regresado al Cáucaso desde San Petersburgo justo después de la revolución bolchevique), Nikolau Cherniavsky, el pintor polaco Ziga (Zigmund) Valishevsky, el poeta y periodista armenio Kara–Dervish (seudónimo del anarcoindividualista AM Gendzhian), y el artista georgiano Vladimir (Lado) Gudiashvili. Esta asociación libre de artistas y poetas

---

495 Véase el esclarecedor ensayo de Christina Lodder “El arte de la comuna: política y arte en las revistas soviéticas, 1917–20”, *Art Journal* 52, no. 1 (primavera de 1993): 2.4–33.

defendía una sensibilidad anarquista, y compartía un interés común por el folclore y lo primitivo, y una fuerte creencia en la afinidad de la palabra y la imagen estable y significativa (llamada así por la latitud de Georgia). Las figuras principales del grupo fueron Kruchenykh, Cherniavsky, Ilya Zdanevich e Igor Terentiev.

El trabajo teórico del período es *Malakholiia v kapote* (Melanolía en el capó, 1919), en el que presenta una teoría del cambio (o desplazamiento) recientemente revisada, profundamente influida por la teoría psicoanalítica de Freud <sup>496</sup>. El breve manifiesto del grupo declaraba: “Compañía 41° unifica el futurismo de izquierda y afirma la transrazón como forma obligatoria para la encarnación del arte. La tarea de 41° es hacer uso de todos los grandes descubrimientos de sus colaboradores y colocar el mundo en un nuevo eje. Este periódico será un refugio para los acontecimientos en la vida de la empresa, así como una causa de problemas constantes. Arremanguémonos las mangas”<sup>497</sup>.

---

496 Sobre la popularidad de la teoría freudiana en Rusia, véase Martin A. Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998).

497 Zdanevich et al., “Manifiesto del '41°””, en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 177. Para realizar estos fines, el grupo organizó una variedad de actividades: hubo una editorial del mismo nombre, se publicaron libros, se organizaron exposiciones de arte y se planeó un teatro futurista. La Universidad Futurista (futurvseuchbish) donde Kruchenykh y sus amigos daban conferencias operaba en las instalaciones del café de

## “LIBERTAD PARA EL ARTE”

Poco después de que la revolución de febrero de 1917 derrocará a la monarquía, el Gobierno Provisional de Kerensky decidió unilateralmente fundar el Ministerio de las Artes para que funcionara como una nueva estructura de poder en la administración. La organización del ministerio estuvo a cargo del renombrado artista, crítico y conocedor Alexandre Benois, quien voluntariamente ofreció sus servicios al nuevo régimen. Benois, cuyas actividades como crítico de arte le habían proporcionado un punto de apoyo en la Academia de las Artes zarista, era considerado una autoridad bastante conservadora. El crítico que podía hacer o deshacer la reputación de un artista individual o de toda una escuela, a menudo adoptaba las posiciones estrechamente partidistas de su propio grupo World of Art, que compartía sus gustos e intereses personales. La noticia del liderazgo de Benois en el ministerio cultural desató un verdadero furor. Desde conservadores hasta ultraizquierdistas, toda la intelectualidad cultural se indignó por la forma de trastienda de su nombramiento, que se había hecho sin discusión pública.

El 11 de marzo de 1917, los principales periódicos publicaron un llamamiento dirigido a la intelectualidad y a los empleados del ámbito cultural. Escrito por el grupo recientemente organizado Libertad para el arte, este manifiesto fue creado específicamente para contrarrestar la toma de poder de Benois y fue firmado, entre otros, por los jóvenes vanguardistas de Petrogrado Ilya Zdanevich, Vladimir Denisov, Natan Altman, Nikolai Punin, Ivan Punin y Artur Lurie. Mayakovsky se unió a ellos más tarde. Al día siguiente, 12 de marzo, se realizó una reunión masiva espontánea de más de 1.500 trabajadores del arte para protestar contra el Ministerio de las Artes propuesto y la toma del poder por parte de grupos individuales, y para aprobar con entusiasmo la resolución de Zdanevich de establecer una nueva sociedad, la Unión de Trabajadores del Arte, sobre la base del “voto universal, igualitario, directo y secreto basado en la igualdad de género”<sup>498</sup>. Su carta posterior, escrita por Vladimir Denisov, un aliado cercano de Zdanevich, enfatizaba el objetivo principal del sindicato de proporcionar “las condiciones que aseguren la libertad para las artes creativas, la libertad de opinión y expresión y la educación artística libre “basado en el principio de descentralización y el rechazo de la “tutela” del gobierno sobre el arte: “La gran revolución rusa nos llama a actuar. Uníos, luchad por la libertad del arte. Luchad por el

---

498 VP Lapshin, *Khudozhestvennaia zhizn 3 Moskvyy i Petrograda v 1917 godu* (Moscú; Sovetskii khudozhnik, 1983), 333–35.

derecho a la autodeterminación y la autonomía. La Revolución crea libertad. Sin libertad no hay arte. Sólo en una república democrática libre es posible el arte democrático”<sup>499</sup>.

Introdujeron un mecanismo para impedir la “gubernamentalización” de la cultura, consistente en el derecho a la “iniciativa legislativa y la supervisión obligatoria de las medidas y compromisos gubernamentales y sociales en materia de cultura”<sup>500</sup>. Zdanevich, el impulsor de esta iniciativa, regresó a Petrogrado en el otoño de 1916, después de dos años como corresponsal de guerra del diario *Rech* (Discurso). En 1917, se involucró activamente en el movimiento por el “arte democrático” libre. Elisabeth Valkenier caracteriza a su pequeño pero enérgico grupo como “voceros defensores de la idea de que el arte sólo podía florecer cuando se liberaba por completo de la supervisión estatal”: “Opuestos tanto a la Academia como al Ministerio de las Artes proyectado por considerarlos burocracias, propusieron llevar a cabo una emancipación genuina a través de una descentralización profunda que entregaría la administración de escuelas, museos y bibliotecas al autogobierno municipal en el que los artistas

---

499 *Ibid.*, 334.

500 D. Ia. Severiukhin y OL Leikind, *Zolotoi vek khudozhestvennykh ob edineni v Rossii i SSSR, 1820–1932* (San Petersburgo: Chernyshev, 1992), 272–73.

locales tendrían voz”<sup>501</sup>.

Hicieron varias propuestas importantes, que incluían la abolición del Ministerio de las Artes y todos los demás controles estatales sobre las artes, y una propuesta para organizar una asociación de artistas de toda Rusia, que tendría autoridad para distribuir becas y subvenciones. En uno de los debates, titulado “Revolución. Guerra. Arte”, los oradores, que incluían a Ilya Zdanevich, Mayakovsky y Vsevolod Meyerhold, trazaron analogías entre la “esencia del arte” y la revolución, que eran comunes entre la intelectualidad después de la revolución de febrero.

Sin embargo, cuando poco después de los acontecimientos de octubre, el comisario Lunacharsky se dirigió al Sindicato de Trabajadores del Arte de Petrogrado solicitando su colaboración con el nuevo gobierno, la asociación respondió que no reconocía el control estatal sobre las artes y se negaba a tener más contacto con él. Mayakovsky fue uno de los dos únicos miembros que votaron por la colaboración<sup>502</sup>.

En mayo de 1917, los líderes de Libertad para el arte en Petrogrado se fusionaron con otros grupos para formar un

---

501 Elisabeth Valkenier, *Arte realista ruso: el estado y la sociedad: los vizhniki de Pered y su tradición* (Ann Arbor, MI: Ardis, 1977), 143.

502 V. Katanian, *Maiakovskii. Literaturnaia khronika* (Moscú: Khudozh estvennaia literatura, 1961), 96.

Bloque de Izquierda dentro del Sindicato de Trabajadores del Arte. Unos meses antes, Boris Kushner había publicado un folleto titulado *Demokratizatsiia iskusstvu* (Democratización del arte), en el que proponía una estrategia radical explícita para el Bloque de Izquierda<sup>503</sup>. El Sindicato estaba dividido en una derecha conservadora y un centro neutral, que desconfiaban de los izquierdistas y formaron una supuesta coalición práctica para “avanzar en el trabajo organizado y productivo sobre la base de la plataforma común” pero en realidad tenían la intención de socavar a los izquierdistas como bloque político. Como resultado, los izquierdistas se distanciaron de la asociación y buscaron diferentes salidas para sus ambiciones. (Cabe señalar que en ese momento, Ilya Zdanevich, quien había inspirado el concepto original de la asociación, ya estaba en Tbilisi (Tiflis), desde donde luego emigró a París y se unió a los realistas del Sur).

## DEL DIARIO DE LOS FUTURISTAS AL ARTE DE LA COMUNA

En Moscú, Mayakovsky, Kamensky y David Burliuk continuaron su tradición anterior a la guerra de lecturas de

---

503 Boris Kushner, *Demokratizatsiia iskusstvu. Tezisy* (Petrogrado: Aventura, 1917).

poesía y debates y participaron en apariciones conjuntas en el Café de los Poetas, que Kamensky había establecido junto con el actor aliado futurista Vladimir Goltschmidt.

El Café de los Poetas se cerró en abril de 1918. Para entonces, ya habían publicado el primer (y único) número de la *Gazeta futuristov* (Periódico de los Futuristas), editado por David Burliuk, Mayakovsky y Kamensky. El periódico contenía poemas, artículos y manifiestos de los editores y de Vasilisk Gnedov. Las contribuciones más importantes fueron el “Decreto No. 1 sobre la Democratización de las Artes”, el “Manifiesto de la Federación Voladora de Futuristas” (ambos firmados por los tres) y la “Carta Abierta a los Trabajadores” de Mayakovsky<sup>504</sup>.

En el “Manifiesto” y la “Carta abierta” de Mayakovsky, el leitmotiv de la lucha con el pasado, que se remonta a “Una bofetada”, se contextualiza a través de las transformaciones políticas y sociales en curso y adquiere una nueva cualidad de manifiesto político artístico:

Tres grandes ballenas sostienen el Viejo Orden sobre sus espaldas: Esclavitud política, esclavitud social, esclavitud espiritual.

La revolución de febrero destruyó la esclavitud

---

504 Vladimir Mayakovsky, “Otkrytoe pis'mo rabochim”, *Gazeta futuristov* 1 (15 de marzo de 1918), reimpresso en Mayakovsky, *Polnoe sobranie sochinenii*, 12: 8–9.

política.... Octubre lanzó la bomba de la revolución social.... Y sólo queda en pie la tercera ballena inquebrantable del principio: la esclavitud del Espíritu. Todavía respira y escupe agua apestosa, llamada arte antiguo<sup>505</sup>.

Los autores del manifiesto proponían una explosión revolucionaria, pero debajo estaba el mismo viejo estribillo de la revolución del espíritu: “Nosotros, los proletarios del arte, convocamos a los proletarios de las fábricas y los campos a una tercera revolución, incruenta pero cruel: la revolución del Espíritu”. Mayakovsky repite en “Carta Abierta”: “Solo el estallido de la Revolución del Espíritu nos libraré de los andrajos del arte antiguo”<sup>506</sup>.

Aunque el “Manifiesto” pedía explícitamente la “separación del arte del Estado” y la eliminación de todo control sobre las artes, la *Gazeta futuristov* fue atacada por otros grupos futuristas por lo que consideraban una colaboración directa con el nuevo régimen. Viktor Khovin, ex editor de la revista *Ego–Futurist Ocharovannyi strannik* (El encantado errante egofuturista), publicada en 1913–16, estaba particularmente molesto por la postura adoptada por Burliuk y Mayakovsky, y preguntó enojado: “¿Por qué la

---

505 Mayakovsky et al., “Manifest Letuchei Federatsii Futuristov”, *Gazeta Futuristov I* (15 de marzo de 1918). Traducción mía.

506 Mayakovsky, “Otkrytoe pis'mo,” en id., *Polnoe sobranie sochinenii*, 12: 8.

gente que se hace llamar futuristas tiene tanta prisa por asociar su nombre con este nuevo 'maestro'... y perder tanto el tiempo en la antesala del bolchevismo de Moscú?<sup>507</sup> La reacción de Aleksandr Rodchenko fue muy similar. Junto con Malevich, Rozanova, Udaltsova y otros unidos en torno al periódico *Anarkhiia*, expresó su solidaridad con el anarquismo político contra el bolchevismo en ese momento (1917–19). En un artículo dirigido a la *Gazeta futuristov*, escribió:

Federación Futurista Voladora [Letuchaia federatsiia futuristov], Decretos, Asociación de Arte Social, Asociación de la Federación Futurista... pero solo hay tres de ellos: Mayakovsky, Burliuk y Kamensky, y Burliuk alaba a Mayakovsky, y Mayakovsky alaba a Burliuk.

Pero hay personas que son algo más que futuristas: Khlebnikov, Kruchenykh, Rozanova, Malevich, Tatlin, Morgunov, Udaltsova, Popova y otros.

El Periódico Futurista es un periódico de tres dictadores futuristas. Las asociaciones, las federaciones, los colegios de tres son ridículos.

¡Bolcheviques del futurismo!

¡Burócratas del futurismo!

---

507 Viktor Khovin, *Segodniashnemu dnu* (Petrogrado: Ocharovannyi strannik, 1918), 5.

## ¡Los Trotsky del Futurismo!

Así que animate y publica el segundo número en el que firmarás un tratado con la estética burguesa. Imprime un Decreto para fusilar a los innovadores “anarco-rebeldes”, más atrevidos que tú<sup>508</sup>.

La reacción de Rodchenko, probablemente estimulada por su extrema competitividad profesional, fue respondida por el suprematista y ex participante de “Donkey's Tail”, Aleksei Morgunov, quien sugirió que la reconciliación con sus antiguos compañeros futuristas podría estar a la vista:

La prensa amarilla está entusiasmada: los futuristas están siendo atacados por sus propios camaradas. ¡No os jactéis, neuróticos, lacayos de vuestro Amo el Capital!

... Si criticamos el futurismo, es solo porque lo hemos digerido, pero si te dan solo un gramo, patearás el balde. Y debéis saber que en nuestra lucha contra vuestro kitsch, nos mantendremos unidos y los futuristas

---

508 Aleksandr Rodchenko, “Gazete futuristov”, *Anarkhiia* 31 (30 de marzo de 1918). Sin embargo, esto no impidió que Rodchenko se convirtiera en miembro de LEE y trabajando en estrecha colaboración con Mayakovsky unos años más tarde. Olga Burenina ofreció una perspectiva muy interesante sobre la posición anarquista de Rodchenko y Varvara Stepanova en el contexto de los juegos de poder en el mundo del arte revolucionario en su presentación “Anarkhiia i vlast' v iskusstve (Varvara Stepanova i Aleksandr Rodchenko)” en la “Semiologie et technologie du pouvoir en Russie et en URSS”, conferencia, París, 15–18 de noviembre de 2003.

estarán más cerca de nosotros”<sup>509</sup>.

Sin embargo, la colaboración de los ex Hylaeans resultó ser de corta duración. En abril de 1918, David Burliuk partió de Moscú para una extensa gira siberiana a través de las ciudades de los Urales y más allá hasta 1919. En 1919, mientras estaba en Tomsk, Burliuk trató de revivir la *Gazeta futuristov* asegurando la participación de Mayakovsky y Kamensky, pero sin mucho éxito. Unos años más tarde, Burliuk y su esposa emigraron a los Estados Unidos, donde continuó publicando revistas y colecciones de orientación futurista radical y agregó “soviético” a su título no oficial, llamándose a sí mismo el “padre del futurismo ruso-soviético”.

En el otoño de 1918, Mayakovsky y los autoproclamados “terroristas de Voltaire” –el crítico de arte Nikolai Punin, el artista Natan Altman y el compositor Artur Lurie (quienes en la década de 1920 se convertirían en los ideólogos del nuevo modelo de la vanguardia “gubernamentalizada”– encontraron una nueva salida en colaboración con el Comisariado Popular de Educación de Lunacharsky (Наркомпрос).

---

509 Aleksei Morgunov, “Zloradstvuiut” (Schadenfreude), *Anarkhiia* 35 (4 de abril 1918).



por su participación activa en el directorio del periódico *Iskusstvo Kommuny* (Arte de la Comuna), que se lanzó en diciembre de 1918 y continuó hasta marzo de 1919. Allí publicó bastantes poemas polémicos, entre ellos la conocida “Prikaz po armii iskusstva” (Orden sobre el Ejército del Arte). Una vez más retomó la lucha contra la influencia del pasado (los “clásicos”) y abogó por la creación de una nueva cultura. Leon Trotsky, que estaba interesado en utilizar el futurismo, acogió con beneplácito el deseo de Mayakovsky de colaborar con el régimen comunista<sup>510</sup>.

Mayakovsky se embarcó en un intento de reformar un futurismo políticamente comprometido, no para producir nada nuevo en el área de la poética, sino para influir en temas que se habían politizado y repensar la función social del futurismo en un esfuerzo por crear una estética estatal. Los editores organizaron una sección de debate sobre el comunismo y el futurismo, y Shklovsky envió la respuesta más fundamental, “Sobre el arte y la revolución”: de la manera más amistosa, ataco rigurosamente al periódico por politizar agresivamente el futurismo y distorsionar su idea, y por violar la integridad de la libertad creativa<sup>511</sup>. Varios años después, la ideología *Iskusstvo Kommuny*, que en la práctica perdió su relación con la estética vanguardista rusa

---

510 Véase León Trotsky, *Literature and Revolution*, trad. Rose Strunsky, ed. William Reach (Chicago: Haymarket Books, 2005), 127–35.

511 V. Shklovsky, “Ob iskusstve i revoliutsii”, *Iskusstvo Kommuny* 17 (30 de marzo 1919).

temprana y marcó su declive, daría lugar a la fundación de LEF.

## ESTÉTICA Y POLÍTICA DE ANARKHIIA

Dado que la estética de las primeras vanguardias era cada vez más “incompatible con la psicología comunista”<sup>512</sup>, algunos artistas y poetas sin duda compartían aspectos de las opiniones políticas de los anarquistas de Moscú. El movimiento anarquista en Rusia en 1917 continuó donde lo había dejado en 1907.

Así, por ejemplo, el poeta y teórico Andrei Bely, uno de los íconos culturales rusos asociados con el simbolismo, quien fue un ardiente oponente del anarquismo místico y en 1911 consideró que “la polémica sobre el tema pertenece al pasado”, sin embargo, volvió sobre el tema de la anarquía en 1917<sup>513</sup>.

La simpatía de los futuristas y suprematistas por el

---

512 Trotsky, *Literatura y Revolución*, 116.

513 Los siete grupos anarquistas que se unieron en la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú el 13 de marzo de 1917 sumaban sólo unas ochenta personas. Véase V. Khudolei, “Anarkhicheskie techeniia nakanune 1917”, en Mikhailu Bakuninu, ed. Borovoi, 112.

anarquismo, especialmente por el anarcoindividualismo<sup>514</sup>, es bastante clara.

El vínculo entre el anarquismo político y la vanguardia rusa lo demuestran las numerosas contribuciones de esta última hacia 1918 al diario de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú, *Anarkhiia* (Anarquía), que, como muchas otras publicaciones rusas de la época, dedicaba espacio considerable para noticias y temas literarios y culturales.

La cabecera de *Anarkhiia* tenía los lemas “¡No hay dioses, no hay maestros!” y “¡La anarquía es la madre del orden!”

Fue editado y publicado en Moscú desde septiembre de 1917 hasta julio de 1918, primero como semanario y luego como diario, por los hermanos Aba y Zeev Gordin, quienes a menudo firmaban sus editoriales “Br. Gordin<sup>515</sup>”.

A principios de 1918, se incluyó una sección de “Creatividad” (Tvorchestvo) especializada en arte y literatura en casi todos los números de *Anarkhiia*. En la primavera de 1918, sus principales colaboradores fueron

---

514 La mentalidad de las primeras vanguardias en este momento histórico particular probablemente pueda analizarse desde la “perspectiva anarco-psicológica” en la historia cultural; ver Carroll, *Fuga del Palacio de Cristal*, 8.

515 Sobre las conexiones entre los Gordins y el modernismo artístico, véase Leonid Geller, “Voyage au pays de l'anarchie. Un itinéraire: l'utopie”, *Cahiers du monde russe* 37 (1996).

Malevich y Rodchenko (quien también usó los seudónimos Anti y Aleksandr). La implicación de Rodchenko con el anarquismo fue muy fuerte, aunque luego trató de no dar a conocer este hecho, por obvias razones políticas. Publicó una veintena de artículos en *Anarkhiia*<sup>516</sup>. Malevich contribuyó a más de veinte números y apoyó financieramente al periódico<sup>517</sup>.

El desmovilizado Aleksei Gan, que estaba activamente interesado en el teatro proletario y se convertiría en uno de los líderes del movimiento constructivista en la década de 1920, fue el primer colaborador de la sección de arte de *Anarkhiia*<sup>518</sup>.

---

516 Las contribuciones de Rodchenko a *Anarkhiia* en 1918 incluyeron “Tovarishcham anarkhistam” (29), “Gazete futuristov” (31), “Iskateliam tvortsam” (32), “Khu–dozhnikoam–proletariiam” (4i), “Tak podnimites' zhe!” (42), “Novyi komissariat (Khudozhestvennaia kollegiia)” (43), “Svetila, metsenaty, novatory” (44), “Dovol'no mertvym, daite zhivym” (44), “Dinamism ploskosti” (49), “Ischeznuvshim anarkhistam” (50), “Prazdnestvo pobeditelei” (52), “O muzee Morozova” (52), “Bud'te tvortsami” (61) y “Odevaite shliapy i...” (71), y otros.

517 Todos los ensayos de Malevich para *Anarkhiia* fueron reimpresos en *Kazimir Malevich, Sobranie sochinenii* 5 vols., ed. Andrei Sarabianov y Aleksandra Shatskikh (Moscú: Gileia, 1995), 1: 61–126. Se pueden encontrar traducciones al inglés de algunos de estos artículos en *KS Malevich, Essays on Art, 1915–1933*, vol. 1, ed. Troels Andersen, trad. Xenia Glowacki–Prus y Arnold McMillin (Copenhague: Borgen, 1968).

518 Sobre Gan, véase AN Lavrentiev, *Aleksei Gan* (Moscú: Russian Avantgarde, 2010).



*Anarkhiia*, 1 de mayo de 1918

Otros participantes incluyeron a Aleksei Morgunov, miembro del grupo de Larionov y más tarde seguidor del Suprematismo de Malevich, y los pintores Ivan Kliun, Olga Rozanova y Nadezhda Udaltsova.

Las contribuciones de los artistas y poetas de vanguardia en la sección “Creatividad” de *Anarkhiia* fueron significativas, considerando que nunca antes habían participado en un foro político. Su participación en una

plataforma exclusivamente anarquista indica que no solo percibieron la revolución a través del prisma de la estética anarquista, como un camino “hacia el nuevo límite”, sino que también optaron por asociarse con un movimiento político perseguido por el Estado bolchevique:

Estamos revelando nuevas páginas de arte en los nuevos amaneceres de la anarquía...

Somos los primeros en llegar al nuevo límite de la creación, y descubriremos una nueva alarma en el campo de las artes lacadas...

La poderosa tormenta de la revolución se ha elevado de la buhardilla, y nosotros, como nubes en el firmamento, hemos navegado hacia nuestra libertad. La bandera de la anarquía es la bandera de nuestro “ego”, y nuestro espíritu como un viento libre hará revolotear nuestra obra creadora en los amplios espacios del alma.

Tú que eres audaz y joven, apresúrate a quitar los fragmentos del timón que se desintegra lavado por el toque de las autoridades dominantes.

Y, limpia, encuentra y construye el mundo en la conciencia de tu día<sup>519</sup>.

---

519 Malevich, “To the New Limit”, en *Essays on Art*, ed. Anderson, 1:55. Publicado originalmente como “K novoi grani”, *Anarkhiia* 31 (1918).

Sin embargo, tal percepción de los acontecimientos revolucionarios como anarco-comunistas no era única en ese momento: una actitud similar fue mostrada por la generación más joven de simbolistas rusos y el pintor cubista francés Albert Gleizes, quien fue uno de los fundadores del movimiento-comuna de artistas anárquicos Abbaye de Creteil, y publicó un artículo de celebración dando la bienvenida a la revolución en Rusia<sup>520</sup>.

Las figuras más importantes entre los anarcoindividualistas que entraron en contacto directo con los círculos artísticos de vanguardia en 1917–18 fueron Aleksei Borovoi y Lev Chernyi (Pavel Turchaninov), el autor del concepto de anarquismo asociativo (anarquismo assotsiatsionnyi), o asociación de individuos libres<sup>521</sup>. Borovoi fue uno de los pocos anarcoindividualistas que se dedicaron a la publicación y traducción de literatura anarquista, y probablemente uno de los pensadores anarcoindividualistas más originales y sólidos de esta época<sup>522</sup>. Profesor de la Universidad de Moscú, editor de un

---

520 Albert Gleizes, "The Abbaye de Creteil: A Communist Experiment", *Modern School* 5 (octubre de 1918): 300–15. Gleizes traza paralelos directos entre la revolución rusa y el "experimento comunista" de los cubistas en miniatura.

521 Ver Lev Chernyi, *Novoe napravlenie v anarkhizme* (Moscú: Russkii trud, 1907).

522 "A principios de 1921, a petición del alumnado de la Universidad Sverdlov, se programó que Borovoi debatiera con Bujarin y Lunacharskii sobre el tema de 'Anarquismo versus marxismo', pero en el último momento

periódico y estudioso respetado de Nietzsche, Bergson y Dostoievski, era el candidato más adecuado para transmitir y popularizar la filosofía anarquista entre artistas y literatos. Su carrera confirma la sugerencia de David Weir de que “muchos anarquistas, ante su evidente aislamiento de la política en general, se vieron impulsados hacia la cultura como el único medio disponible para difundir su ideología”<sup>523</sup>.

Para 1917–18, Borovoi era miembro de los consejos editoriales de algunos periódicos importantes influyentes, como *Nov* y *Zhizn*, y de la revista *Pereval*, lo que indudablemente tuvo un impacto en el desarrollo y la futura politización de la vanguardia durante estos años cruciales de la modernidad en la historia rusa. Como era de esperar, Borovoi era un fuerte opositor del anarcocomunismo, al que consideraba la realización más radical del ideal socialista. Después de 1907, llegó a la conclusión de que “el anarquismo y la vida social son dos opuestos irreconciliables”, prediciendo que si la revolución triunfaba, seguiría un “Estado anarcocomunista”, concebido como “un régimen socialista, con su constante pesadilla” de los tratos

---

los comunistas cancelaron la reunión” (Avrich, *Russian Anarchists*, 231). Borovoi pronto fue despedido de la facultad y encontró un trabajo como economista, mientras dedicaba todo su tiempo libre a la publicación. Se convirtió en el jefe de “Golos truda”, la prensa anarquista líder en Rusia. En 1929 fue exiliado, primero a Viatka y luego a Vladimir, donde murió en 1935.

523 Weir, *Anarquía y Cultura*, 4.

económicos con los liberales y sus gobiernos, y su censura moral inquisitorial, que consideraba inevitable”<sup>524</sup>. En su último trabajo, Borovoi presenta una crítica de una rama del anarquismo que califica de tradicional y que considera el hilo dominante en los movimientos anarquistas y comunistas contemporáneos, representados por Kropotkin, Grave y Malatesta<sup>525</sup>.

En su perspectiva filosófica sobre el anarcoindividualismo, Borovoi vinculó la estética anarquista con la ideología del politizado anarcofuturismo de 1917. Miembro destacado de la Federación de grupos anarquistas de Moscú, Borovoi seguía siendo una figura solitaria. Uno de los primeros bergsonianos en Rusia, fue un apasionado crítico del racionalismo y el utopismo, aspectos comunes a la mayor parte del pensamiento anarquista. Sus obras se distinguen por un estilo poético, más que académico, combinado con una fuerte comprensión analítica. Borovoi argumentó que el culto a la razón y la racionalidad tiene consecuencias severas y aterradoras: la razón otorga libertades sociales, pero trae consigo una falta de libertad interior impuesta por leyes, teorías científicas y la necesidad de ideas producidas por esa misma razón. En oposición a esta tiranía de la razón y la racionalidad utilitarias, Borovoi identificó la intuición

---

524 Aleksei Borovoi, *Revoliutsionnoe mirosozertsanie* (Moscú: Logos, 1907), 72, 82.

525 Ver *ibid*, y Aleksei Borovoi, *Anarkhizm* (Moscú: Revoliutsiia i kul'tura, 1918).

como el principio inherente de la libertad y un elemento necesario en el desarrollo de la libre actividad de la conciencia, que permite percibir los actos anarquistas como artísticos. No sorprende que su tema principal sea la libertad: “La libertad humana es una rivalidad primordial e intransigente, un duelo eterno entre la sociedad y el individuo, que lucha persistentemente por el derecho sagrado de la realización completa e ilimitada de todo el potencial de su espíritu creativo. Cualquier forma histórica de sociedad, desde el despotismo oriental hasta la comuna anarquista, fabrica inexorablemente sus normas y obligaciones”<sup>526</sup>.

## GAN, MALEVICH Y RODCHEKO EN *ANARKHIIA*

Paul Avrich menciona brevemente a *Anarkhiia* en su amplio estudio sobre el anarquismo ruso, pero no dice nada sobre la sección de artes o la relación entre el anarquismo político y las vanguardias. Enfatiza el hecho de que en marzo de 1918, Moscú (donde había menos de cien anarquistas antes de 1917) se había convertido en el centro del movimiento anarquista, y que el órgano anarcocomunista *Burevestnik* “pronto ocupó un lugar rezagado frente a

---

526 Aleksei Borovoi, “Bakunin”, en Mikhailu Bakuninu, 133.

*Anarkhiia*, el diario de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú”<sup>527</sup>. La sede de la federación estaba en el antiguo Club de Comerciantes de Moscú, que fue rebautizado como Casa de la Anarquía. Más tarde, después de que los bolcheviques sitiaron la Casa de la Anarquía, el periódico se trasladó a la calle Nastatasinsky, donde antes se encontraba el Café de los Poetas.

En todos los artículos de *Anarkhiia*, incluidos los de la sección “Creatividad”, el régimen bolchevique fue severamente criticado y calificado de tiránico. Los artistas que contribuyeron fueron especialmente críticos con el enfoque estatista de las artes y se opusieron a los intentos de controlar la cultura a través de un ministerio

---

527 Avrich, *Anarquistas Rusos*, 179–80. “La Federación de Grupos Anarquistas de Moscú contenía una pizca de sindicalistas e individualistas entre su membresía predominantemente anarquista–comunista. Sus principales miembros en la primavera de 1918, además de Apollon Karelin y los hermanos Gordin (que se habían mudado a Moscú desde Petrogrado), incluían a German Askarov, el entusiasta polemista del antisindicalismo. Aparte de Askarov, Avrich nombra a Aleksei Borovoi, profesor de derecho en la Universidad de Moscú, “un orador talentoso y autor de numerosos libros, folletos y artículos”; Vladimir Barmash, “un agrónomo capacitado y un destacado participante en el movimiento anarquista de Moscú durante la revuelta de 1905”; y Lev Chernyi (PD Turchaninov), “poeta muy conocido, hijo de un coronel del ejército y defensor de un tipo de anarcoindividualismo conocido como 'anarquismo asociativo', una doctrina derivada en gran medida de Stirner y Nietzsche, que llamaba para la libre asociación de personas independientes. Chernyi se desempeñó como secretario de la Federación, mientras que Askarov fue editor principal de su órgano, *Anarkhiia*.”

centralizado, comisarías y otras instituciones estatales:

¡Suficiente!

Los mecenas del arte nos oprimían, nos obligaban a cumplir sus caprichos; las autoridades, los críticos hacían lo mismo; ahora los partidos políticos nos están oprimiendo.

Los nuevos gobernantes nos pusieron nuevas cadenas: el Ministerio de Arte, Comisarios de Arte, Secciones de Arte [como partes del Comisariado Popular de Educación de Lunacharsky].

De nuevo los imperdibles comisarios burocráticos de arte y sus asistentes están por todas partes.

Y nuevamente, como parias, estamos condenados a la extinción por hambre, porque dimos todo a los Ministerios, Comisarios y Secciones.

¡No debería suceder!

¡Nos organizaremos y nos levantaremos con fuerza para defender nuestro derecho a la vida y a la creatividad!

Me dirijo a vosotros, proletarios oprimidos por la maleza: ¡venid a la batalla desde vuestros subterráneos y buhardillas!

¡Unámonos en la “Asociación libre de artistas–pintores oprimidos”! ¡Adelante! ¡Construyamos una nueva vida!<sup>528</sup>

En abril de 1918, *Anarkhiia* fue temporalmente prohibida por el régimen bolchevique, junto con otros importantes periódicos anarquistas, después de una serie de redadas armadas en centros anarquistas de Moscú, que se cobraron varias víctimas, algo que enfureció a los artistas y poetas de *Anarkhiia* incluso más que su prohibición. El periódico reanudó su publicación dos semanas después de los ataques, pero unos meses después fue cerrado definitivamente.

El aplastamiento de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú y el tiroteo de la Casa Anarkhiia tuvieron un impacto significativo en las actividades culturales, pero no detuvieron el impulso creativo de las vanguardias. En su discurso público, impreso en *Anarkhiia* el 7 de junio, Aleksei Gan informó:

Al carecer tanto de espacio como de apoyo

---

528 Aleksandr Rodchenko, “Khudozhnikam–proletariiam”, *Anarkhiia* 41 (11 de abril de 1918). El comienzo de este ensayo fue traducido por Jamey Gambrell y publicado como “Para artistas proletarios”, en Aleksandr Rodchenko, *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, ed. John Bowlit (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 2005), 82. Comienzo mi traducción con la última línea de la publicación antes mencionada. La conclusión del ensayo nunca ha sido traducida o reimpressa desde su publicación original en 1918.

financiero... los valientes rebeldes no han cambiado y nuevamente se precipitan a la acción.

A finales de este mes se publicará la primera colección *Anarkhiia–Tvorchestvo* [Anarquía–Creatividad]. Además de eso, hemos decidido participar más en reuniones con trabajadores y compartir con ellos nuestras ideas sobre la creación de arte anarcoproletario y la nueva cultura.

Di una presentación sobre arte y creatividad en nuestra reunión el 7 de junio.

Últimamente hemos tenido muchas solicitudes de compañeros trabajadores, que ellos mismos quieren participar en este proceso. Se vuelven hacia los anarquistas, porque entienden el factor principal de nuestro trabajo: no imponemos ningún dogma ni restringimos el potencial creativo del individuo; en cambio, ampliamos sus horizontes sin límites....

Hace ya siete años, nuestros Futuristas presentaron la “bofetada al gusto del público”. Estas almas desafiantes iniciaron una gran rebelión contra el orden burgués en el arte, contra la vieja racionalidad del arrogante reinado burgués. Los viejos generales del arte tenían buenas razones para recibirlos con indignación. Pero, ¿por qué los señores “marxistas” y otros “socialistas” ahora gritan tan fuerte contra los futuristas y otros innovadores rebeldes?

¿No hay hipocresía escondida detrás de sus gritos?

Sí, está escondida.

Por eso nosotros, los artistas anarquistas, penetramos valientemente en esta miserable serpiente de múltiples cabezas de educadores atrasados y, junto con los futuristas y los suprematistas, destruimos estas nuevas cárceles de las ideas podridas en las Secciones de su Educación Jesuita.

Contra ponemos nuestra creatividad contemporánea al arte antiguo<sup>529</sup>.

En este polémico artículo, los participantes de la sección “Creatividad” fueron referidos por primera vez como un grupo específico de “artistas anarquistas”. Aleksei Gan, Baian Plamen' (Vladimir Sidorov), Boris Komarov, Kazimir Male vich, Aleksandr Rodchenko y A. Sviatogor (AF Agienko) planeaban publicar una colección titulada *Anarkhiia–Tvorchestvo*, un proyecto destinado a no realizarse nunca:

Nuestro periódico no puede permitirse el lujo de ofrecer más espacio a los problemas del arte y la creatividad. Hemos decidido publicar una colección [de artículos] que trate exclusivamente de los problemas de la innovación destructiva y creativa de hoy en día en

---

529 Aleksei Gan, “Na obshchestvennom mitinge 7 iunia”, *Anarkhiia* 85 (15 de junio de 1918).

nuestra construcción de la cultura. El libro está dividido en tres partes<sup>530</sup>:

La primera parte será la agitación; la segunda parte, dinamita y forma; la tercera parte: información. Pasando por encima de las cabezas de los traficantes, críticos y otros jefes de partido... hemos decidido, como dinamita destructiva, subir y bajar con nuestras formas de innovación creativa hacia el grueso de las masas<sup>531</sup>.

Los artículos sobre las artes en *Anarkhiia* cubrieron una amplia gama de problemas relacionados con el tema principal de la libertad del arte e involucraron actitudes e interpretaciones muy heterogéneas, variadas y contradictorias de este tema. Estos iban desde artículos que trataban sobre los problemas del mercado del arte y la educación artística hasta ensayos que propagaban el punto de vista decadente sobre el arte, hasta discusiones estéticas sobre el ritmo<sup>532</sup>.

---

530 Anuncio de libro, *Anarkhiia* 72 (30 de mayo de 1918).

531 “La vida, que es aburrida y perezosa, crea solo lo que es 'sano', solo lo que es consistente con sus leyes de necesidad. Lo que es libre sólo surge de la libre actividad creadora humana. Lo que es libre es incompatible con la naturaleza” (Konstantin Erberg, “Kalendar' revoliutsionnogo iskusstva” [Calendario del Arte Revolucionario], *Anarkhiia* 19 [16 de marzo de 1918]).

532 “El ritmo libre es... la trayectoria del movimiento creado libremente, sin contar sus detalles simétricos. El ritmo es organismo, es necesidad, es libertad. '¡Anarquía!' tu gritas.... 'Individualidad, libertad, organicidad', respondo (Alek sandr Struve, “Ritm” [Ritmo], *Anarkhiia* 82 [12 de junio de



Kazimir Malevich: Cubierta para el folleto del Congreso de Comités de Campesinos de 1918 en Petrogrado

Parece que todas las posiciones fueron bien recibidas por los editores, quienes permitieron a sus autores total libertad de opinión. Una actitud utópica coexistía con un tono antiutópico<sup>533</sup>, que en cierto sentido refleja el tránsito de una fase a la siguiente en la historia de la vanguardia rusa, de la estética de la anarquía a la lucha por la utopía.

---

1918)].

533 “Las almas más mentirosas y cobardes son las que proclaman 'utopía.' Con aires de inocencia prometen el paraíso, la libertad y la inmortalidad, bajo el 'cajón de sastre' de la utopía. Son ellos y sólo ellos los que han castrado el espíritu de la inmortalidad. Son estos seres miserables, los que han envenenado la tierra con el yugo de la esclavitud y la muerte. Mienten sin vergüenza. Prometen la vida después de la muerte o el paraíso en la tierra” (A. Sviatogor, “Utopisty” [Utopistas], *Anarkhiia* 94 [M junio 1918]).

Esta última tendencia fue propagada por Tatlin y Gan, más tarde por Rodchenko, y pronto se convertiría en la piedra angular del deseo del constructivismo de trasladar el arte del “templo” al “taller”, una noción que había sido una preocupación de la ética utilitaria en el siglo XIX. Artes que se remontan al nihilismo de personajes literarios como Bazarov en la novela *Padres e hijos* de Turgenev, y al racionalismo de críticos literarios como NG Chernyshevsky y Pisarev<sup>534</sup>.

Como dijo retrospectivamente David Burliuk en sus memorias: “Nos criamos en la escuela de los 'racionalistas rusos': Pisarev, el cielo de Chernyshev, Dobroliubov. Este fermento en nosotros es tan poderoso que el trabajo del grupo Mundo del Arte y [aquellos] a quienes Andrei Bely llevó tras los pasos de Vladimir Soloviev... es simplemente una fina costra bajo la cual brillan con bastante claridad las reminiscencias de la juventud; y constantemente” Burliuk menciona a los “racionalistas”<sup>535</sup>, pero usa el término de manera idiosincrásica para definir el espíritu populista de los materialistas rusos de mediados del siglo XIX y enfatizar su principal diferencia con los idealistas y mismistas y la

---

534 “Ni la belleza ni la grandeza pueden suplantar la juventud y la vida. Trate de acercarse a él, pero no espere atraerlo a las cumbres lejanas, donde se encuentran los templos inactivos del pasado, separados del presente” (Alekséi Gan, “Prekrasnoe i interesnoe” [Hermoso y Fascinante], *Anarkhiia* 18 [15 de marzo de 1918]).

535 David Burliuk, *Fragmenty iz vospominanii futurista*, ed. NA Zubkov (San Petersburgo: Pushkinskii Fond, 1994), 144.

filosofía de las siguientes generaciones de idealistas y simbolistas. Estas tendencias neopopulistas subyacentes del futurismo ruso ya fueron advertidas por algunos críticos, cuando el movimiento fue percibido como un catalizador de impulsos utópicos durante la revolución<sup>536</sup>.

De todos los que escribieron para *Anarkhiia*, Rodchenko, el más joven entre las vanguardias, y aún poco conocido, adoptó la postura personal más radical y polémica. Rodchenko defendió celosamente sus puntos de vista anarquistas contra cualquiera. Su estilo de escritura en ese momento tiene evidentes rastros de influencia de Nietzsche y, especialmente, de Stirner, como ha demostrado Allan Antliff<sup>537</sup>.

¡Aquí ha venido, la verdadera revolución, la verdadera libertad liberadora traída por ustedes, los anarquistas!

Por eso venimos a vosotros, nosotros, exhaustos,

---

536 Ya en 1922, el historiador cultural marxista YE Shapirshtein sugirió un vínculo entre el populismo del siglo XIX de NG Chernyshevsky y el futurismo, al que llama “neopopulismo” en su estudio del aspecto social del futurismo literario ruso, Ya. E. Shapirshtein–Lers, *Obshchestvennyi smysl russkogo literaturnogo futurizma: Neo–narodnichestvo russkoi literatury XX veka* (Moscú: Academia, 1922).

537 En 1918, en el catálogo de la exposición de arte (ver *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Bowlt, 148), Rodchenko usó citas de Walt Whitman y Max Stirner como epígrafes. Allan Antliff ofrece un fascinante análisis de la influencia Stirneriana en Rodchenko y Malevich en su *Anarchy and Art*, 87–89.

medio asfixiados espiritual y materialmente. Nosotros, los artistas futuristas, los artistas de la Gran Revuelta, horrorizados por el orden filisteo del pasado....

Ustedes saben, queridos camaradas, cuán despreciado y abusado era todo lo nuevo, joven y rebelde en el arte, cuán oprimidos estaban muchos artistas por la privación física, material. De libres e independientes, pasaron a ser sumisos retenedores del capital.

Y vagando solos o en pequeños grupos, incapaces de defendernos de los ataques del orden burgués, los proletarios del arte, desgastados, burlados, no reconocidos y rechazados, tan trabajadores como ustedes, creamos nuestras obras rebeldes en la cruel lucha por la supervivencia.

En cámaras oscuras, húmedas y estrechas, los mártires del arte creamos nuestras obras; pero no nos rendimos, y no hay fuerza que pueda extraer y destruir el fuego rebelde en el corazón del anarcoartista....

Y en estos grandes días sagrados de creciente anarquía, los días del próximo triunfo de la Gran Revuelta, ¡en estos días los corazones rebeldes de los artistas futuristas se estremecieron con nueva fe y nueva fuerza! ¡Y venimos a ustedes, queridos camaradas anarquistas, reconociendo instintivamente en ustedes a nuestros amigos, a quienes antes no conocíamos!

En las páginas de su periódico se pueden reconocer los nombres de artistas y poetas que durante mucho tiempo fueron hostigados y calumniados por la crítica burguesa. Incluso los mejores de estos críticos otorgan el derecho a la innovación solo a los extranjeros.

Hoy en día, los días de una eufórica sensación de libertad, estos críticos no pueden decir nada en contra de sus palabras en *Anarkhiia*, excepto algunos informes de prensa amarillistas sobre vulgares “Café” y “Cabaret”....

El presente pertenece a los artistas, los anarquistas en su arte....

¡El presente nos pertenece a los valientes rebeldes, los rebeldes de la pluma y el pincel!<sup>538</sup>

Nada estaba más allá de la crítica en *Anarkhiia*, incluido el futurismo. Baian Plamen polemizó contra algunos aspectos del futurismo, provocando importantes respuestas y ayudando a Rodchenko, Malevich y Tatlin a definir sus posiciones políticas, sociales y estéticas. Después de elogiar retóricamente a los futuristas como los únicos verdaderos anarquistas en el arte, Baian Plamen continúa abogando por lo que él llama “anarcofuturismo revolucionario”. Los Ego-

---

538 A. Rodchenko, “Tovarishcham anarkhistam”, *Anarkhiia* 29 (28 de marzo de 1918).

Futuristas (alude a la poesía de Igor Severianin) y los miembros del Café de los Poetas (es decir, Mayakovsky y Burliuk, aunque no se mencionan los nombres) son denunciados como burgueses renegados:

Como toda revolución y rebelión, los primeros intentos de rebelión en el arte fueron condenados sin piedad por las fuerzas de la contrarrevolución espiritual y cultural, partidarias de teorías y programas obsoletos y de ideas filisteas de armonía. El primer estallido revolucionario en el mundo del arte, iniciado por las primeras apariciones públicas de nuestros futuristas, fueron ridiculizadas por estos verdugos del nuevo arte....

Pero como siempre es el caso, la revolución en el arte surgió de la clandestinidad y comenzó a expandirse cada vez más... y finalmente vemos ante nosotros una tendencia recientemente reconocida y ampliamente conocida en la historia del arte mundial: el futurismo.

[El futurismo] es una revuelta en el arte, una revolución en el mundo de la creatividad artística: anarquía en la poesía, en la pintura, en la escultura, en la tragedia...

La belleza fea y la fealdad hermosa, la belleza grandiosa, la tontería y la sabiduría infinitas, la alegría y la tragedia solemne: el futurismo es todas estas cosas. Revuelta. Revolución. La anarquía en el arte.

Así lo entendíamos antes. Así es como lo entendemos ahora. El futurismo es todo lo que es revolucionario, rebelde, descarado, valiente y salvaje. ¡Sin poder, sin autoridad, sin influencia de ningún lado, de ningún lado y nunca!

... Mientras tanto, allá por la época de la reacción monárquica, los futuristas vagamente comenzaron a atraer, en lugar de fuerzas revolucionarias y almas rebeldes, a tipos más bien filisteos, pequeñoburgueses de la intelectualidad contrarrevolucionaria, que no tenían absolutamente nada que ver con la anarquía, pero que en el fondo al mismo tiempo comenzaron a elogiar la anarquía creativa y desarrollar un interés superficial en ella. Comenzaron a rendir homenaje al futurismo, olvidando todo el tiempo que era esta misma anarquía en el arte la que antes habían crucificado, escupido y ridiculizado<sup>539</sup>.

Este ensayo escrito toscamente y sorprendentemente ingenuo es extremadamente valioso porque el autor parece ser uno de los primeros en introducir un marco social y político marxista en un contexto futurista, y en evaluar el futurismo como movimiento artístico sobre la base de su

---

539 Baian Plamen', "Pis'mo k tovarishcham futuristam. Revoliutsionnyi anarkho-futurizm" (Carta a los camaradas futuristas. Anarco-futurismo revolucionario), *Anarkhiia* 27 (2.6 de marzo de 1918).

relevancia para la cultura burguesa.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los críticos comunistas, que juzgan negativamente el anarquismo, Baian Plamen no condena a todos los futuristas. En cambio, separa “las ovejas de las cabras”, sugiriendo una división ideológica dentro del movimiento de vanguardia:

Por eso existe el futurismo y existe el futurismo. Existe un futurismo que canta sus canciones a la sombra fragante del terciopelo, la seda y las flores exóticas deleitando los sentidos de los libertinos, estos sacerdotes de la negra reacción....

Y existe un anarcofuturismo revolucionario, el futurismo de las banderas negras y las barricadas sangrientas... el camino de la revolución y la rebelión.

Hago un llamado a todos los verdaderos poetas anarco-futuristas para que se sacudan el polvo de los salones y cafés burgueses, para que rechacen con disgusto el dinero manchado de sangre y para que con sus representaciones futuristas condenen y destruyan todo lo contemporáneo por el bien del arte del futuro<sup>540</sup>.

Significativamente, el mismo número contenía una “Carta abierta al camarada Lunacharsky” de Mikhail Samoylov,

---

540 Ibid.

quien se presenta a Lunacharsky como un “comunista y poeta–futurista”, y un breve comentario de M. Ziks sobre “Arte proletario y burgués”. La carta de Samoylov se hace eco de la de Baian Plamen, con una diferencia: en realidad nombra a Severianin como un reaccionario y alaba a Mayakovsky y Kamensky.

“¿Por cuánto tiempo más seguiremos apelando a la autoridad? La 'Carta Abierta', publicada en el número 27, no es más que un llamamiento de este tipo”, replica enojado Morgunov en su respuesta “¡Al diablo con eso!”. Admite que él mismo aprecia la poesía de Mayakovsky y Kamensky y que no le importa mucho la obra de Severianin, pero le repugna “un llamamiento a la autoridad política para que intervenga en las cuestiones del arte”. “La creatividad no se impone 'desde arriba', a través de publicaciones, encargadas por el Estado; hay que ir a las masas y juntos crear nuevos valores”<sup>541</sup>.

Tatlin fue el más conciso en su llamamiento “a toda la gente de mi profesión para que atraviese las puertas de derrocar el pasado para permitir que el espíritu sea anárquico”: “Espero con ansias un depósito de arte, donde el psíquico del artista la máquina se puede reparar

---

541 Aleksei Morgunov, “¡Kchortu!” (¡Vete al infierno!), *Anarkhiia* 30 (29 de marzo de 1918).

correctamente”<sup>542</sup>. Malevich, a su vez, publicó como respuesta un artículo programático expresando su posición anarco-individualista, probablemente por primera vez de manera clara y completa:

Al ver en el futurismo una revuelta, no vemos nada más y lo acogemos como una revuelta; damos la bienvenida a la revolución, pero por esta demanda de que todo y todos los cimientos de lo viejo sean destruidos, para que las cosas y los estados no puedan resurgir de las cenizas.

Las revoluciones sociales estarán bien cuando todos los fragmentos de la vieja configuración se eliminen del organismo de las estructuras sociales.

Yo, como miembro del grupo suprematista de artistas o perceptores del color, declaro que saliendo a la plaza limpia nos purificamos de todos los fragmentos del reino destrozado y dispersamos su polvo en las profundidades de la tierra. Conscientemente cavamos en el corazón de la tierra, porque habíamos rechazado la tierra en nosotros mismos....

Sobre todo reconocemos nuestro “ego” supremo.

... Nuestro trabajo creativo no exalta ni los palacios ni

---

542 V. Tatlin, “Otvechaiu na Pis'mo k futuristam” (Mi respuesta a la carta a los futuristas), *Anarkhiia* 30 (29 de marzo de 1918).

las chozas, ni los terciopelos ni las ropas toscas, ni el canto ni la palabra.

Ni pena ni alegría.

Nosotros, como un nuevo planeta en la cúpula azul del sol hundido, somos el límite de un mundo absolutamente nuevo, y declaramos que todas las cosas carecen de fundamento<sup>543</sup>.

Malevich consideró el suprematismo en toda su profundidad y amplitud, no solo como un nuevo método en la pintura, sino como una nueva filosofía capaz de competir con la próxima materia prima del constructivismo de Rodchenko, como una búsqueda espiritual de un nuevo comienzo. Este intento descarado fue su propio reflejo artístico directo de ideología anarquista, una ideología a la que se adhirió durante este período<sup>544</sup>. La búsqueda de Malevich de nuevas formas lo llevó mucho más allá de la pintura a medida que se desarrollaba su teoría del arte abstracto. En ensayos sobre poesía y música, folletos suprematistas y cartas personales, busca con dolor un nuevo lenguaje crítico capaz de expresar el peso de sus ideas. En esta coyuntura, no queda rastro de la pasión

---

543 Malevich, "Reply", en *Essays on Art*, ed. Andersen, 1: 53, 54. Publicado originalmente como "Otvét", *Anarkhiia* 29 (28 de marzo de 1918).

544 Malevich, "K novoi grani", en *Malevich: Essays on Art*, ed. Anderson, 1:55.

romántica de los manifiestos futuristas ni del estilo de paradojas absurdas y autoparodias que caracterizaron su alogismo, el presagio ruso del dadaísmo.



David Burliuk y Vladimir Mayakovsky en el Café Futurista de Moscú.  
Fotografía de la película de Nikandr Turkin (Alatrov) de 1918 *Ne dlia deneg rodivshisia* (Él no nació por dinero), guión de Mayakovsky, basado libremente en la novela *Martin Eden* de Jack London.

En cierto sentido, el intento de Malevich de convertir la idea suprematista en una ideología estructurada y, en consecuencia, de establecer el suprematismo como una

institución, una escuela de arte universal, marca otro punto de ruptura entre la estética de la anarquía y la vanguardia rusa temprana; el utopismo adoptado por muchos en un momento en que el anarquismo político fue aplastado, un utopismo que solemos asociar con la vanguardia estatal de la década de 1920. La visión utópica ambiciosa y dogmática de Malevich se realizó parcialmente en la comuna de Vitebsk, un experimento social y artístico, que se encuentra más allá del alcance de este estudio, aunque abordaré algunos aspectos del mismo<sup>545</sup>.

El nihilismo anárquico del Cubo–Futurismo y el alogismo, que había dicho no a cualquier valor absoluto, se revirtió en el Suprematismo, mientras que la persistente nostalgia utópica de la modernidad por el universalismo artístico y un nuevo “gran” estilo fue renovada con fuerza por Malevich después 1918. Este cambio de paradigma tuvo lugar por primera vez en las actividades culturales y políticas de UNOVIS (Fundadores del Arte Nuevo), un grupo de artistas revolucionarios formado en 1920–22 en Vitebsk, donde Malevich había ido a enseñar en la escuela de arte local en 1919. Entre los miembros de UNOVIS estaban Ilya Chashnik, Vera Ermolaeva y El Lissitzky. Enseñaron en la misma escuela, que pronto se transformó en un nuevo tipo de institución de arte que combinaba una escuela, un instituto de investigación y talleres dedicados a cumplir encargos

---

545 Sobre la vanguardia en Vitebsk, ver más Aleksandra Shatskikh, *Vitebsk: A Life of Art* (New Haven, CT: Yale University Press, 2007).

prácticos. El enfoque utilitario de la creación artística y la educación artística llevó a los miembros de UNOVIS a producir una tabla de símbolos de la Supremacía que podría usarse para decorar calles o diseñar carteles, libros, textiles, porcelana y otros objetos. Un folleto de UNOVIS de 1919 proclamaba: “Use el cuadrado negro como una marca de la economía mundial. Dibuje el cuadrado rojo en sus talleres como una marca de la revolución mundial en las artes”. La Revolución afectó tanto el programa social como estético de UNOVIS, provocando una transición en la autoimagen de la vanguardia, desde individuos vagamente asociados que persiguen la libertad de conciencia hasta artistas comprometidos con la creatividad y la producción colectivas.

¿Cuál fue el impacto del anarquismo en la estética de vanguardia rusa en 1917–18, si seguimos a George Woodcock, uno de los estudiosos contemporáneos del anarquismo, al definir el anarquismo como una filosofía social, y no solo como un movimiento político?<sup>546</sup> ¿Cuáles son los conceptos más importantes exitosamente “implantados” desde el dominio social y filosófico en una estética que transformó los rasgos poéticos de la vanguardia?

En primer lugar, tanto los movimientos políticos como los

---

546 George Woodcock, “Anarquismo”, en *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1, ed. Paul Edwards (Nueva York: Macmillan, 1967), en.

culturales otorgaban un gran valor a la libertad individual y buscaron realizar la máxima libertad creativa posible. El rechazo del orden social contemporáneo y de la tradición o memoria cultural prevaleciente es otra característica distintiva del anarquismo que conduce a la percepción de un futuro a través del pasado deconstruido y la fusión con un pasado más antiguo y a menudo primitivo (el concepto del buen salvaje) con la visión futurista: “Rechazan el presente, pero lo rechazan en nombre de un futuro de libertad austera que resucitará las virtudes perdidas de un pasado más natural, un futuro en el que la lucha no terminará, sino meramente se transformará dentro del equilibrio dinámico de una sociedad que rechaza la utopía y no conoce absolutos ni perfecciones”<sup>547</sup>. Otra característica importante del anarquismo del siglo XX es la diversidad y el eclecticismo, la falta de un único estilo o escuela directiva. La observación de Woodcock de que “la filosofía anarquista ha tomado muchas formas, ninguna de las cuales puede definirse como ortodoxa, y de que sus exponentes han cultivado deliberadamente la idea de que es una doctrina abierta y mutable”<sup>548</sup> puede aplicarse directamente a la pluralidad, diversidad y eclecticismo ideológico de la primera estética vanguardista rusa.

---

547 *Ibíd.*, 114.

548 *Ibíd.*

## X. LA ÚLTIMA REBELIÓN

### La política de la Federación de Izquierda

La formación del Sindicato de Trabajadores del Arte en Petrogrado fue seguida en abril de 1917 por la fundación del Sindicato Laboral de Artistas–Pintores de Moscú (citado más adelante como el Sindicato de Artistas), cuyo objetivo general se hizo eco del de la organización de Petrogrado: fortalecer “las verdaderas libertades de la pintura” y “afirmar la independencia de la vida cultural de todas las presiones por parte de las regulaciones, instituciones y agencias gubernamentales”<sup>549</sup>.

Sin embargo, había una diferencia sustancial entre estos dos sindicatos. A diferencia del Sindicato de Trabajadores

---

549 Lapshin, *Khudozhestvennaia zhizn*, 158.

del Arte, cuyas ocho subsecciones (arquitectura, escultura, pintura, música, teatro, historia del arte y artes decorativas y aplicadas) lo hacían excesivamente grande y rebelde, el Sindicato de Artistas de Moscú fue modelado como un sindicato profesional, cuya estructura era más dinámica y mejor integrada sobre la base de intereses económicos y sociales compartidos. Por lo tanto, sus tareas y objetivos incluían organizar una exposición anual, proporcionar suministros de arte con descuento, fundar una revista, organizar subastas y establecer los llamados palacios o casas de arte, algo entre un centro educativo, un museo y un club, abierto no solo a miembros, sino también al público en general.

La típica afinidad de las vanguardias por la “construcción de la vida” coincidió trágicamente con una situación revolucionaria, cada vez más autoritaria a manos del gobierno bolchevique, y se convirtió en otra de las “grandes ilusiones” del nuevo arte. Olga Rozanova, una de las organizadoras activas del sindicato, ofrece una imagen animada de la vida en Moscú en ese momento. En una carta amargamente irónica a Andrei Shemshurin, señaló:

... desde el comienzo de la revolución todos los días han estado llenos de impresiones confusas, sorpresas y asuntos divertidamente importantes. Por supuesto, si (además de que tengo trabajo) te dijera por teléfono que soy:

un miembro del Club Sindical Laboral  
un miembro de la Cooperativa  
un delegado supremo

y la secretaria del diario del mismo nombre que va a salir en cualquier momento, etc., bostezarías. Pero, ¿cómo es para mí? Apenas llego a casa del trabajo tengo que ir a una reunión u otra, y de 7 a 1 de la mañana escucho a la gente decir tonterías. Todo el tiempo las únicas cosas inteligentes que escuché fueron de David Burliuk y Mayakovsky. Algunos artistas son realmente horribles.

Es un momento interesante, pero de alguna manera no he notado ningún renacimiento real en ninguno de ellos. Siguen farfullando como antes...

En general, por supuesto, es un momento interesante, pero estos miserables lo han reducido todo a una burocracia<sup>550</sup>.

El 24 de mayo de 1917, una asamblea general de artistas adoptó un borrador de la estructura de su sindicato desarrollado por un comité organizativo que incluía a los vanguardistas Tatlin, Georgii Yakulov, Sofiiia Dymshits-Tolstaia, Udaltsova y Rozanova. Esta estructura propuesta

---

550 Rozanova a Shemshurin, abril de 1917, citado en Gurianova, *Exploring Color*, trad. Ruggle, 170.

se basaría en una división en federaciones autónomas de “mayores”, “centrales” y “jóvenes”. Las vanguardias la definieron como “la única forma capaz de asegurar el libre desarrollo de todas las corrientes artísticas incluidas en las federaciones”<sup>551</sup>.

Llamar “joven” a la federación de izquierda más radical fue profundamente simbólico y, en mi opinión, subraya su continuidad con los ideales de la Unión de la Juventud (que intentó sin éxito regresar en 1917). En comparación con la fallida idea comunal de la Unión de la Juventud y el concepto intencionalmente marginal y “estrechamente partidista” del grupo Supremus, las nuevas ambiciones y concepciones sociales que subyacen en la Unión de Artistas fueron un verdadero paso adelante. La noción de una asociación igualitaria, soberana y autónoma que movilizara, no solo a un pequeño grupo de personas de ideas afines, sino a un gran número de artistas que representaban todas las corrientes, era nueva e importante. Fue un intento de tomar el control del mundo del arte y de dar forma al mercado del arte independientemente tanto de las instituciones estatales poszaristas como de algunas viejas estructuras económicas aún en funcionamiento.

Los organizadores se dirigieron a todos los artistas:

---

551 Rogdai (pseud.), “K istorii obrazovaniia soiuza”, *Anarkhiia* 96 (28 de junio de 1918).

Construido para durar, como un puente de hormigón armado firmemente plantado sobre sólidos pilares de apoyo, el Sindicato Profesional de Artistas–Pintores jugará un papel enorme en la vida cultural de la capital. La Unión regula las fuerzas creativas... como los incorpora poderosa, legítima y plenamente: de ahora en adelante, que la regla sea un nuevo principio creativo de división en asociaciones naturales de artistas, en lugar de en una multitud de conglomerados de exhibición al azar, resultantes de la enemistad y las condiciones artísticas anormales.... No fortaleceremos personas, ni nombres, ni federaciones, sino la vida y la idea de la Unión a través de personas, nombres y federaciones<sup>552</sup>.

Dos puntos de este texto merecen especial atención. En primer lugar, sus metáforas, en particular, la referencia a un “puente de hormigón armado”: estas insinúan que Malevich estuvo directamente involucrado en la redacción del documento, cuyo vocabulario es totalmente coherente con el estilo de sus artículos de *Anarkhiia* de 1918, específicamente “Arquitectura como una bofetada en la cara del hormigón armado”, donde escribió: “Cada época corre más rápido que su predecesora y asume una carga mayor, forjándose caminos *a partir de cuerpos de hormigón armado*” (énfasis añadido)<sup>553</sup>.

---

552 Lapshin, *Khudozhestvennaia zhizn'*, 359.

553 Malevich, “Architecture as a Slap in the Face of Ferro–Concrete”, en

En segundo lugar, llama la atención que los fundadores hayan optado por basar la organización en el modelo de un sindicato (profsoiuz) y no en las formaciones tradicionales conocidas en Rusia como “uniones” (soiuz), que significan sociedad o grupo (los nombres de la Unión de la Juventud y la Unión de Artistas Rusos son dos ejemplos de este último uso). Los sindicatos se convirtieron en una forma organizativa muy popular entre los trabajadores industriales en Rusia durante 1917–19, pero eran un concepto anarcosindicalista más que bolchevique. Originalmente, el sindicato representaba un nuevo modelo de organización socialista que consistía en unidades autónomas y autogobernadas fuera de cualquier partido político.

El experto en anarcosindicalismo Vadim Damier señala que Kropotkin fue uno de los primeros en defender que los anarquistas trabajaran con los sindicatos, subrayando que tales organizaciones compartían los principales principios anarquistas de autoorganización y autogobierno <sup>554</sup>. Kropotkin describe el sindicato como un instrumento para afirmar demandas económicas colectivas en el marco de la sociedad existente: “No pueden realizar la revolución social,

---

Essays on Art, ed. Andersen, 60. Publicado originalmente como “Arkhitektura kak poshchechina betono–zhelezu”, *Anarkhiia* 37 (6 de abril de 1918).

554 Véase Vadim Damier, *Anarcho–Syndicalism of the 20th Century* (Edmonton, Canadá: Black Cat Press, 2009).

pero los sindicatos reunirían a 1.000.000 de hombres dispuestos a proclamar su derecho al bienestar y los medios de obtenerlo; [esto] haría algo que la simple propaganda no puede lograr.... No debemos olvidar que el anarquismo no es un partido, sino que debe tender a abarcar todas las manifestaciones de la mente humana”<sup>555</sup>. Contemporáneos de Kropotkin como Amedee Dunois, Errico Malatesta y Rudolf Rocker consideraron los sindicatos como la base potencial para el “anarquismo laboral “y contrastaron la organización sindical con los conceptos abstractos, utópicos y teóricos del “anarquismo puro”. Así, Rocker, que simpatizaba con el sindicalismo, retrató al sindicato como el embrión del anarquismo social:

Para los anarcosindicalistas, el sindicato no es en modo alguno un mero fenómeno transitorio ligado a la duración de la sociedad capitalista, es el germen de la sociedad socialista del futuro, la escuela elemental del socialismo en general. Cada nueva estructura social hace órganos en el cuerpo del viejo organismo. Sin este preliminar es impensable cualquier evolución social. Incluso las revoluciones sólo pueden desarrollar y madurar los gérmenes que ya existen y se han abierto paso en la conciencia de los hombres; ellos mismos no pueden crear estos gérmenes o crear nuevos mundos de la nada. Nos concierne, por tanto, sembrar estos

---

555 “Algunas notas inéditas de Kropotkin”, en Miller, Kropotkin, 61.

gérmenes mientras todavía hay tiempo y llevarlos al más fuerte desarrollo posible, para hacer más fácil la tarea de la revolución social venidera y asegurar su permanencia<sup>556</sup>.

El modelo anarquista de organización sindical, gobierno transparente y la independencia de la minoría de la tiranía de la mayoría, asegurada a través de la representación igualitaria dentro de facciones locales y regionales gobernadas autónomamente, permite que varias posiciones ideológicas coexistan en una sola organización dedicada a la libertad de cada miembro. Y todos estos principios prevalecieron en la Unión de Artistas de Moscú. La facción de izquierda del Sindicato de Artistas, la más activa desde el principio, estuvo representada en la junta constituyente por Tatlin, Malevich, Rozanova y otros. Al mismo tiempo, como revela una de las cartas de Rozanova a Matiushin, las facciones conservadoras y los residentes de otras ciudades podrían unirse al sindicato y obtener representación: “Nuestro sindicato se está expandiendo... incluso Benois ha expresado su deseo de unirse, ya que no está satisfecho con las organizaciones de Petrogrado. Será una unión de toda Rusia.

El trabajo avanza de acuerdo al plan. Habrá una reunión general en el otoño. Se elegirán sesenta miembros para la

---

556 Rudolf Rocker, *Anarcosindicalismo: teoría y práctica* (Oakland, CA: AK Press, 2004), 59.

junta, ya que en la actualidad hay sólo una provisional con quince miembros”<sup>557</sup>.

No solo Benois estaba descontento con las organizaciones existentes; desde el punto de vista de los moscovitas, en la primavera de 1918, el Sindicato de Trabajadores del Arte de Petrogrado se había mostrado incapaz de consolidar y organizar el mundo del arte: “El Sindicato de Trabajadores del Arte ha perdido definitivamente todo significado social y ha degenerado en una corriente literario–artística”. círculo o club. Al comienzo de la revolución, el medio artístico, al parecer, depositó grandes esperanzas en ella y la llamó a unir a todos los profesionales del arte en la defensa de los intereses artísticos, económicos y legales comunes”<sup>558</sup>.

El término “círculo” alude a un clan y favoritismo hacia los miembros de una camarilla; en otras palabras, consideraciones encubiertas estaban afectando la selección de miembros y líderes de la organización. De hecho, las fuerzas izquierdistas ya habían sido completamente repelidas en abril de 1918, cuando un llamamiento del comité provisional de la Unión de Trabajadores del Arte

---

557 Rozanova a Matiushin, MS 1917. Instituto de Literatura Rusa, Pushkinskii Dom, San Petersburgo, f. 656.

558 “Ot soiuz a klub (o degradatsii soiuz a deiatelei iskusstva)” (Del sindicato a un club: sobre la degradación del sindicato de trabajadores del arte), *Anarkhhia* 21 (19 de marzo de 1918).

apareció en los periódicos, declarando: “Hace justo un año que el arte de Rusia está en peligro. Ya no es una turba rebelde sino nuestros camaradas quienes la amenazan. En sus palabras, están a favor de la libertad del arte, en los hechos, exigen libertad solo para ellos... son los 'izquierdistas' en el arte... Dividen el arte en burgués y proletario”<sup>559</sup>.

A su vez, los editores de la sección “Creatividad” de *Anarkhiia* insistieron constantemente en la inadecuación de esta asociación inflada, llamando la atención sobre el hecho de que solo de veinte a treinta personas generalmente asistían a una reunión destinada a quinientos delegados, y que diez meses después de su fundación, aún no se habían elaborado los estatutos definitivos. Desde su punto de vista, la vida artística de Rusia estaba estancada: las dos organizaciones más influyentes en la gestión de la actividad cultural –la democrática Unión de Trabajadores del Arte y la Sección de Artes Visuales (IZO) del Comisariado del Pueblo para la Educación, controlada por los bolcheviques– estaban en completa oposición entre sí. Además, ninguna institución era aceptable para las vanguardias más activas y radicales unidas en torno a *Anarkhiia*: la antigua por su pasividad, desorganización y desconfianza hacia los

---

559 “¡Iskusstvo v opasnosti!” (¡Arte en peligro!) *Vechernie ogni*, 3 de abril de 1918, reimpresso en *Literaturnaia zhizn' Rossii 1920–x godov*, 2 vols., ed. A. Iu. Galushkin (Moscú: IMLI RAN, 2005), 1: 149.

izquierdistas, y estos últimos por razones ideológicas.

Si los vanguardistas de Petrogrado, encabezados por Punin, Altman y Brik, abrazaron la nueva ideología comunista, permitieron fácilmente que su estética fuera politizada y subordinaron su actividad a las estructuras estatales, los moscovitas se mantuvieron fieles al anarcoindividualismo como lo refleja su apoyo a la “libertad creativa ilimitada” y su rechazo intransigente al control estatal. La situación en Moscú era propicia para esta posición, ya que entre la primavera de 1917 y la represión final de las facciones anarquistas de la ciudad a principios de julio de 1918, la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú (MFAG) fue una fuerza sustantiva en la arena política. A diferencia de la de Moscú, los grupos de Petrogrado eran numéricamente insignificantes y estaban aislados. En palabras de Jan Peters, funcionario bolchevique de la época, los anarquistas de Moscú constituían un “segundo” poder político, una amenaza para el régimen comunista<sup>560</sup>.

La sección de “Creatividad” de *Anarkhhia*, que había comenzado como una columna, ocupaba casi toda la cuarta página del periódico en 1918. Se había convertido en el portavoz de la facción de artistas de izquierda y publicaba informes diarios de sus exposiciones, resoluciones, reuniones y encuestas. Respondiendo a la crisis de la política

---

560 Jan Peters, entrevista, *Izvestiia* 71, no. 335 (11 de abril de 1918).

artística, las vanguardias generaron una serie de artículos polémicos promoviendo una nueva estructura organizativa que podría unir a los artistas y afirmar el funcionamiento social del arte en la situación política actual. Según Tatlin, Rodchenko, Malevich, Rozanova, Udaltsova y otros corresponsales, este desarrollo requería la reorganización y renovación de la Unión de Artistas en Moscú (que, en su opinión, estaba en camino de convertirse en un círculo amorfo desdentado como el Sindicato de Trabajadores del Arte).

Parece lógico, entonces, que Malevich publicara su “Declaración de los derechos del artista” en *Anarkhiia* a modo de contribución a esta campaña. La primera parte de este asombroso documento, titulado “La vida del artista”, proclamaba “la inviolabilidad del hogar y del taller” y la soberanía de la vida y libertad de cada individuo sobre todas las estructuras y leyes ideológicas o estatales, posición consecuente con su anarquismo no violento.

Malevich no fue el único que afirmó estos principios. A partir de marzo de 1918, cuando la Cheka bolchevique comenzó a realizar arrestos sumarios, incautaciones y ejecuciones en las calles de la ciudad a instancias de Trotsky y se intensificó la persecución de los anarquistas, las demandas de abolir el “terror rojo” y la pena de muerte habían llegado también a las páginas editoriales de *Anarkhiia*: “Nadie ni ninguna ley, incluso en un momento en

que la muerte amenaza al Estado, a la Patria, a la Nación, debe tener el derecho a cometer violencia contra la vida de una persona o gobernarla sin su consentimiento expreso”.

La segunda parte de la “Declaración” de Malevich abordaba “la posición económica del artista en la sociedad capitalista”. Dos puntos son particularmente importantes. Primero, la demanda de que los artistas tengan control total sobre sus obras, específicamente sobre transacciones financieras, y que las violaciones de los derechos del artista estén sujetas a persecución legal (“no se pueden concluir transacciones por parte del Estado o de personas privadas sin el conocimiento del autor”). En segundo lugar, se reconoce la prerrogativa del Estado de comprar obras de arte, pero sólo para “galerías y museos del pueblo”, es decir, instituciones públicas con función educativa o divulgadora. En consecuencia, el Estado “está obligado a emprender la organización inmediata de museos en todas las provincias, distritos y ciudades principales, maximizando la difusión de las artes de todos los movimientos existentes”<sup>561</sup>.

Esta parte de la “Declaración” sin duda pretendía ser la base para dar forma a la estrategia económica del Sindicato de Artistas. No es casualidad que fuera escrito inmediatamente antes de la reunión constitutiva del sindicato, y su publicación estuvo estrechamente

---

561 Malevich, “Deklaratsiia prav khudozhnika” (Declaración de los Derechos del Artista), *Anarkhiia* 92 (23 de junio de 1918).

relacionada con la posición articulada en los materiales preparatorios redactados por los izquierdistas en vísperas de la convención, que tuvo lugar el 26 de junio de 1918.

El hecho de que la “Declaración de los derechos del artista” se haya publicado en el periódico de la Federación de Moscú es significativo. En primer lugar, sugiere que *Anarkhiia* tenía lectores en los círculos de vanguardia, por encima de los intereses políticos estrictamente partidistas. En segundo lugar, indica que el periódico fue una fuente básica de información sobre las actividades culturales de la vanguardia más radical del país. La sección “Creatividad” no se limitó a temas puramente estéticos y de crónica de arte (que abarcó debates sobre pintura, literatura y teatro): también abordó las preocupaciones económicas y sociales de los artistas. Los argumentos de Malevich sobre la posición económica del artista pueden entenderse completamente solo en el contexto de debates relacionados, comenzando con el artículo de Aleksandr Struve “El arte y el mercado”. Reflejando las actividades literarias del autor, el artículo se ocupaba más del mercado del libro que del mercado del arte, pero tocaba la economía de las artes visuales y sirvió como punto de partida para la serie de ensayos que siguieron.

Struve considera el mercado establecido como un escenario libre para la implantación artificial de varios sistemas de valores artísticos y la manipulación del artista

productor, no por las masas, compradores o consumidores, sino por “intermediarios”: críticos y mecenas que intentan controlar no sólo el mercado del arte, sino también las ideas de los artistas.

Muchos estudiosos han señalado el carácter democrático de la vanguardia rusa, y no sólo con respecto a la ideología estética, sino que se refieren a sus raíces sociales: la mayoría de los artistas y poetas eran de origen muy humilde, muchos procedían de las provincias, y no pertenecían a la élite aristocrática o intelectual (en contraste, por ejemplo, con los simbolistas rusos). Habiendo venido a San Petersburgo o Moscú para estudiar y luego seguir una carrera artística o literaria, a menudo se vieron obligados a mantenerse a sí mismos con trabajos ocasionales y vivían muy modestamente. Con raras excepciones, su posición social y económica en la Rusia prerrevolucionaria era marginal; por lo tanto, ninguna empresa de vanguardia significativa fue posible sin el patrocinio, idealmente de amigos que entendieron la necesidad de la autonomía artística, pero a veces de mecenas de las artes o coleccionistas que intentaron imponer sus propias condiciones. (No olvidemos la instructiva experiencia de la Unión de la Juventud, que fracasó cuando Levkii Zheverzhev se sintió insatisfecho con su desempeño y retiró su apoyo.) Debido a todos estos factores, la cuestión de la posición del artista en la nueva sociedad posrevolucionaria fue una cuestión no de prosperidad sino simplemente de supervivencia. Además,

esta nueva situación histórica ofreció una oportunidad única para remodelar el mundo del arte de abajo hacia arriba, creando nuevos modelos para guiar las relaciones entre el artista y el mercado del arte, y entre el artista y su audiencia.

De hecho, la posición de Struve ya había sido conceptualizada por las declaraciones suprematistas de Malevich (tratadas en el capítulo anterior). Argumentos similares también aparecieron en la *Gazeta futuristov* (Periódico de los Futuristas) de Mayakovsky, Kamensky y Burliuk, que proponían que el arte de “izquierda” representaba un “arte del espíritu” revolucionario que era ajeno a las estrechas preocupaciones pragmáticas del “gremio”: “Cualquier forma de arte es una creación del espíritu humano sobre todo... y en su esencia la actividad artística es un área que es diametralmente opuesta a los intereses humanos puramente materialistas y su implementación”<sup>562</sup>.

Sin embargo, las tesis de Struve, que surgen de una consideración más general de las artes, son mucho más interesantes, ya que evita la retórica general e intenta formular un curso de acción práctico. Con respecto a la industria de la publicación de libros, Struve concluyó que las campañas publicitarias y las críticas orquestadas, a menudo financiadas por un editor “mecenas”, promovían “ciertos

---

562 *Gazeta futuristov* 1 (15 de marzo de 1918).

gustos entre los lectores, de modo que no solo las publicaciones periódicas sino también los escritores que desean ver sus obras, aparecen en estas publicaciones y se ajustan muy naturalmente a estos gustos”.

Por lo tanto, la demanda de los lectores era minuciosamente manipulada, y debido a que el mercado editorial de libros era limitado (“excepto por los clásicos”, enfatiza, “hay poco en interés en la literatura pura”), las apuestas por el dominio económico inevitablemente se convirtieron en rivalidad ideológica<sup>563</sup>.

El mecenas en el esquema propuesto por Struve es el “centro del mercado”, rodeado de “la lucha entre grupos artísticos, escritores, etc”., mientras que los críticos son “una herramienta del mercado”, y un instrumento en la batalla con los competidores:

Si tanto se habla de la emancipación del hombre en el ámbito económico, es necesario gritar igualmente sobre la emancipación de su lado espiritual, en concreto, sobre la liberación del artista–creador de la violencia despersonalizadora, asfixiante del mercado, las masas y sus obedientes herramientas y sirvientes. Hoy necesitamos nuevas vías, que permitan que la creatividad humana se manifieste en todos los ámbitos:

---

563 Aleksandr Struve, “Iskusstvo i rynek” (Arte y mercado), *Anarkhiia* 24 (22 de marzo de 1918).

el artista debe ser liberado del yugo del capital, de la violencia que le ejerce el mercado en la supresión de su creatividad<sup>564</sup>.

El artículo fundamental “Los objetivos del arte y el papel de quienes estrangulan el arte”, firmado por Gan, Malevich y su camarada ideológico suprematista Morgunov, y publicado en el próximo número de Anarkhiia, adopta en gran medida los mismos análisis. Aquí los “opresores” se identifican por su nombre: “los reyes críticos Benois, Tugendkol'd, & Co”:

Antes, ni una sola obra de arte podía recibir el reconocimiento oficial y las sutilezas de los elogios en la vida sin el “sello de aprobación” de Benois y su pandilla.

Así fue con Vrubel', Musatov, P. Kuznetsov y Goncharova, a quienes, después de arrojarles barro durante mucho tiempo, reconocieron. ¡Pero cuántos aún no han sido reconocidos!

... No había esperanza de que nadie comprara sus obras sin la recomendación de los “opresores”.

Sin embargo, vender cuadros era el único medio de supervivencia de los artistas, que tenían que alimentarse y pagar el alquiler.

La posición del arte era azarosa y dependía de los críticos y coleccionistas. La Galería Tretyakov, después de todo, surgió por casualidad.

Todas las colecciones privadas fueron igualmente recogidas de exposiciones de arte por capricho del propietario.

Quedaron atrás todos aquellos artistas que no consiguieron que su obra fuera aceptada en los privilegiados y prestigiosos espectáculos<sup>565</sup>.

El ataque no era nuevo: Burliuk había publicado su primer panfleto, “A propósito de las 'Cartas artísticas' de Benois”, ya en 1910 y su “Benois alborotador” en 1913<sup>566</sup>. Ahora, sin embargo, se desató en un nuevo contexto muy cargado. La crítica ya no se centraba en la estética; ahora se ocupaba de cuestiones sociales y políticas. Artículos que los vanguardistas publicaron en *Anarkhiia* se dirigen a los críticos de arte, el patrocinio privado y los marchantes, condenándolos como formaciones autoritarias que habían

---

565 Aleksei Gan, Aleksei Morgunov y Kazimir Malevich, “Zadachi iskusstva i rol' dushitelei iskusstva”, *Anarkhiia* 25 (23 de marzo de 1918). Mi traducción. Véase también otra traducción en Malevich, “The Problems of Art and the Role of Its Suppressors”, en *Essays on Art*, ed. Anderson, 1: 49.

566 David Burliuk, *Po povodu 'Khudozhestvennykh pisem' A. Benua* (pamphlet, 1910), y “Galdiashchie'benua' i novoe russkoe natsional'noe iskusstvo” (San Petersburgo, 1913). Para traducciones al inglés, véase Dorontchenkov, *Russian and Soviet Views*, 174–75.

adquirido una licencia de monopolio para evaluar el arte. Con la abolición de la Academia de las Artes a mediados de abril de 1918 como principal institución estatal y la formación de nuevos modelos organizativos democráticos como el Sindicato de Trabajadores del Arte y el Sindicato de Artistas de Moscú, la lucha política en los círculos artísticos se intensificó. En contraste con la situación de 1913, los izquierdistas creían que tenían una oportunidad real de barrer todas las fuerzas opresoras: “En este momento la vida nos llama a los innovadores a abrir el calabozo y liberar a los prisioneros”<sup>567</sup>.

Para poner el asunto un poco menos emocionalmente, podría decirse que en 1918 las vanguardias buscaban eliminar los intermediarios sociales y entrar en contacto económico y social directo con sus audiencias en un intento de navegar el difícil curso entre la Escila de la presión del mercado y la Caribdis del control ideológico por parte del Estado<sup>568</sup>.

---

567 Por ejemplo, Aleksei Morgunov, “Zakoldovannyi krug” (El círculo vicioso), *Anarkhiia* 35 (4 de abril de 1918); Nadezha Udaltsova, “My khotim” (Queremos), *ibíd.*, 38 (7 de abril de 1918); Kazimir Malevich, “Gosudearstvenniki ot iskusstva” (A los estatistas del arte), *ibíd.*, 53 (4 de mayo de 1918); Aleksandr Rodchenko, “Odevaite shlapy i... (Ponte los sombreros y...), *ibíd.*, 71 (29 de mayo de 1918); Olga Roza nova, “Suprematizm i kritika” (El suprematismo y la crítica), *ibíd.*, 87 (17 de junio de 1918), y Aleksei Gan, “Udar” (El golpe), *ibíd.*, 97 (29 de junio de 1918).

568 Malevich, Gan y Morgunov, "Zadachi iskusstva i rol' dushitelei".

Así, en “El círculo vicioso”, Aleksei Morgunov señala:

Comerciantes, críticos y conoedores estaban matando el espíritu creativo del artista. El artista innovador se mantuvo temeroso de los compradores, desdeñoso de los críticos e indiferente a los conoedores. Antes, el burgués era el comprador.

Ahora tenemos un nuevo comprador: la democracia....

En realidad, el artista, el creador de la vida, se ve obligado a pasar hambre, trabajar en una oficina, o hacer sobrecubiertas de libros o carteles por encargo y ganar un salario...

El arte no es el tercer plato de una cena, ¡es el plato principal!

Los artistas anarquistas lucharemos hasta el final contra la vulgaridad, venga de donde venga, sea de la burguesía o de la democracia. Nos liberaremos de estas cadenas y romperemos el círculo vicioso<sup>569</sup>.

Udaltsova se hizo eco de él: “No queremos mecenas... Queremos igualdad y libertad en el arte... el derecho al trabajo creativo”<sup>570</sup>.

---

569 Morgunov, “Zakoldovannyi krug”.

570 Udaltsova, “Mi khotim”.

En esta coyuntura, a muchos les pareció que la ideología anarquista era la única base filosófica adecuada para remodelar las condiciones en las que existía el arte. Al comentar sobre la situación en el curso de la discusión de otra Comisión de Arte controlada por el Estado en Moscú, Rodchenko señaló: “Los críticos no tienen nada que decir ahora, durante estos días de entusiasmo por la libertad, no tienen nada con que contrarrestar nuestras declaraciones en *Anarkhiia*.... El presente en el arte pertenece a los artistas anarquistas, los revolucionarios que son rechazados... ¡por las exposiciones 'decentes'!”<sup>571</sup>

La posición ideológica básica entre los artistas y poetas reunidos en torno a *Anarkhiia* se ilustra en el artículo sin firmar “Anarquismo, arte y patrón”. Aquí el concepto anarquista de la libertad del individuo se refracta a través de un prisma estético:

La libertad personal, la completa liberación del individuo espiritual y física de todas las formas de coerción, ese es el lema de todas las corrientes anarquistas, independientemente de su color.... Veamos qué tan aplicable es este lema en la estética....

Claramente, el verdadero creador en el arte es la persona (genio) que crea una fórmula nueva, hasta

---

571 Anti [Aleksandr Rodchenko], “Novyi Komissariat” (Nuevo Comisariado), *Anarkhiia* 43 (21 de abril de 1918).

ahora inexistente, de lo bello.... No importa si [por] un individuo o un colectivo, la gente crea tales criterios. Estos mismos creadores de nuevos criterios y nuevas “verdades” han impulsado todas las épocas florecientes del arte.

Sin embargo, para crear tal nueva verdad, el artista debe estar libre de todos los estándares y normas estéticas dictatoriales previamente existentes.

Pero estar libre de estas normas no significa en absoluto ser completamente ignorante de su existencia...

En la terminología de Stirner, hay que apropiarse de la cultura de épocas pasadas para dominarla y superarla, liberándose así interiormente para convertirse en libre creador de nuevos valores<sup>572</sup>.

La última oración arroja luz sobre la actitud hacia la tradición que alimentó los debates de 1917–18 sobre la mansión y galería privada de Ivan Morozov en Moscú, nacionalizada pero inicialmente descuidada por los bolcheviques y abierta a los saqueadores. La falta de seguridad provocó robos y algunos actos de vandalismo, y los bolcheviques no dudaron ni un momento en acusar a los

---

572 “Anarkhizm, iskusstvo i metsenat” (El anarquismo, el arte y el patrón), *Anarkhiia* 34 (4 de abril de 1918).

anarquistas de estos crímenes. Estas acusaciones, sin embargo, inspiraron acciones específicas por parte de los artistas anarquistas, que habían pasado largas horas estudiando la colección de Morozov cuando eran estudiantes de arte, para organizar y preservar los tesoros culturales<sup>573</sup>.

Esta perspectiva esencialmente positiva hacia las culturas pasadas no se extendió, sin embargo, al mecenas, cuya postura de guardián desinteresado del patrimonio artístico el autor de “El anarquismo, el arte y el mecenas” reprende rotundamente: “A priori en virtud de su instinto para la autopreservación, el patrón es un pilar de la vieja sociedad, que está ligada por lazos inquebrantables al pasado y sus anteriores 'verdades', es decir, falsedades”. Desde este punto de vista, el mecenas es una figura autoritaria, psicológica y económicamente dependiente de su ideología, y es esta inercia conservadora suya la que corrompe al artista. Sólo “una hostilidad fuertemente expresada a toda autoridad, a toda coerción”, puede proporcionar “terreno fértil” para la “individualidad creativa” del arte<sup>574</sup>.

En cualquier caso, retórica aparte, podemos preguntarnos

---

573 Véase Aleksandr Rodchenko, “O muzee Morozova” (Sobre el museo de Morozov ), *Anarkhiia* 52 (3 de mayo de 1918). Sobre la colección de arte modernista de Morozov, véase también Dorontchenkov, *Russian and Soviet Views*, 77–111.

574 “Anarkhizm, iskusstvo i metsenat”.

cómo propusieron los innovadores sustituir al mecenas. ¿Qué nuevo modelo económico permitiría a los artistas conservar su autonomía y al mismo tiempo les ayudaría a regular el mercado del arte?

Volviendo a la “Declaración de los Derechos del Artista” de Malevich, el modelo que proponía consistía en una extensa red de museos –o “casas”– del arte contemporáneo a organizar sobre una base pública en lugar de privada. Esta idea figura en *Anarkhiia* ya el 27 de marzo en “Una casa de arte contemporáneo”, un aviso atribuido a Malevich pero firmado por el Grupo de Acción de la Asociación Libre de Artistas, organizado en relación con la sección “Creatividad” por Gan, Malevich, Morgunov y Rodchenko.

Hoy las formas de vida están cambiando, y las actitudes hacia el arte también deben cambiar. Es hora de poner fin a servir arte de postre....

Pero esto ocurrirá cuando el pueblo se deshaga de todo tipo de gestores y arranque el arte de las manos privadas e ignorantes de los coleccionistas.

Entonces, las valiosas obras de arte ya no estarán escondidas en los salones de los mecenas, quienes las tapiarán durante años y solo póstumamente [las] entregarán graciosamente al pueblo...

Es necesario construir una gran cantidad de museos

públicos de arte contemporáneo, utilizando un enfoque completamente nuevo<sup>575</sup>.

El texto comparte temas y metáforas difundidas en otros artículos del periódico (por ejemplo, un gesto retórico para asimilar el arte al postre en “El círculo vicioso” de Morgunov), y apoya la visión de que estas publicaciones deben ser consideradas como parte del diálogo que surgió en 1918, atravesado por narraciones polifónicas, en torno a *Anarkhiia*. Así, cuando Malevich se refiere a “nuevos caminos”, sin duda tenía en mente la nacionalización de las colecciones, que efectivamente tuvo lugar después de la revolución de Octubre. Respecto al problema de la financiación de estos nuevos museos públicos de arte contemporáneo, el panorama no es tan claro.

Otorgar al Estado la prerrogativa de comprar arte a los artistas en la declaración se acerca a plantear el peligroso tema de los subsidios estatales. Esto es arriesgado desde la perspectiva de la propia ideología de Malevich: como había proclamado previamente en “La respuesta”, todos los estados son prisiones, independientemente de su estructura. Estaba convencido de que “no debe haber Estado en el arte”, como dice en su ensayo “En el estado de las artes”<sup>576</sup>. Darle al artista el control total sobre cualquier

---

575 “Dorn sovremennogo iskusstva”, *Anarkhiia* 28 (27 de marzo de 1918).

576 Kazimir Malevich, “V gosudarstve iskusstv”, *Anarkhiia* 54 (9 de mayo de 1918).

transacción, incluidas las realizadas por el gobierno, y al mismo tiempo otorgar al estado derechos de compra exclusivos era un terreno inestable. No es tan grande la distancia entre las compras del Estado y las comisiones del Estado, lo que a su vez le otorga a este el control del arte. Evidentemente preocupado por esta pérdida de independencia del artista, Malevich considera necesario en el cuarto y último punto de la “Declaración” añadir una matización: “No disfruto de los estudios gratuitos ni de la vivienda ni de la organización de exposiciones, a menos que estas sean apoyadas por el programa educativo del Estado”<sup>577</sup>.

Mantener una distancia del Estado y del control estatal era especialmente sensible para los izquierdistas de Moscú, particularmente Malevich y Rodchenko, quienes en 1918 estaban desarrollando activamente sus propios modelos sobre cómo funcionaría el arte y criticando abiertamente a los “comisariados de arte”, es decir, las comisiones de Lunacharsky y otras agencias estatales de administración de arte. Su polémica en *Anarkhiia* contra el “voltaire-terrorista” Nikolai Punin, quien desde el comienzo mismo de la revolución había abogado por la “gubernamentalización” del arte, es muy reveladora en este sentido. Pero quizás la caracterización más precisa y lacónica de la peligrosidad de esta nueva trampa la hizo el

---

577 Kazimir Malevich, "Deklaratsiia prav khudozhnika", *Anarkhiia* 92 (23 de junio de 1918).

obrero del depósito ferroviario Vladimir Shokin en “Ha llegado la hora”, una nota dirigida a los “camaradas futuristas” en la sección de Artes: “Lo único que gritan los artículos de Friche y los decretos de los comisarios del pueblo es el hecho de que el arte “para la burguesía” ha sido remodelado como arte “para el proletariado”, y en lugar de patrones burgueses habrá un patrón “estatal”<sup>578</sup>.

Unos años más tarde, después de que el movimiento anarquista en Rusia había sido aplastado, no quedó lugar para ninguna estructura social anarquista. Irónicamente, solo cuando Malevich, Rodchenko y Tatlin olvidaron públicamente su pasado anarquista y asumieron cargos dentro del Comisariado del Pueblo para la Educación, pudieron implementar parcialmente algunos proyectos del período *Anarkhiia*: por ejemplo, los efímeros Museos contemporáneos de Cultura Artística y Pintura en Moscú y Petrogrado<sup>579</sup>.

En la primavera de 1918, sin embargo, la creación de una organización social autónoma para el arte todavía parecía una posibilidad real. El sindicato anarcosindicalista era considerado como la única estructura capaz de garantizar la

---

578 Vladimir Shokin, “Momento natal”, *Anarkhiia* 74 (1 de junio de 1918).

579 Para una discusión más detallada sobre los Museos de Cultura Artística de vanguardia, véase *Muzei v muzee: Russkii avangard iz kollektivnoi muzeia khudozhestvennoi kul'tury*, ed. Irina Karasik (San Petersburgo: Palace Editions, 1998).

independencia del artista mediante un complejo equilibrio entre el mercado comercial del arte y la dictadura del Estado.

Se necesitaba un sindicato para deshacerse del intermediario del arte: ofrecía a los trabajadores una medida de control colectivo sobre el mercado y un medio para organizar exposiciones libres de la supervisión política del estado, mientras que sus federaciones autónomas aseguraban una representación uniforme y la capacidad para prevenir la tiranía de la mayoría en la toma de decisiones en los esfuerzos artísticos.

Gracias a la perseverancia de la federación de izquierda, todos estos principios se implementaron en la primera y única muestra de la Unión de Artistas en Moscú, que se inauguró el 26 de mayo de 1918, un mes antes de su convención general. Organizado sin jurado, contó con la participación de más de 180 artistas de diversas tendencias y contó con cientos de obras dispuestas en tres divisiones según la pertenencia a las federaciones senior, central o de izquierda. Ese mismo día un anuncio en *Anarkhiia* anunciaba este “Espectáculo para las Masas”:

El Sindicato Laboral de Artistas–Pintores de Moscú le da la bienvenida a la inauguración de su espectáculo... tendrá una duración de 2 meses.

¡Camaradas! Venid a esta exposición. Los artistas

están mostrando sus obras. Para comprender el verdadero valor de la osadía creativa, es necesario ver más y escuchar menos a los intermediarios y distribuidores<sup>580</sup>.

Justo hasta que se cerró el periódico en julio, *Anarkhiia* publicó ensayos críticos sobre la exhibición, que elogiaban a la facción (joven) de izquierda, mientras criticaban a las otras dos federaciones. Un breve ensayo escrito por Rodchenko (firmado “Anti”), “Ponte los sombreros y...” (*Anarkhiia* 71), se burlaba de la inadecuada reacción de los críticos de arte actuales ante lo abstracto y más radical de las pinturas de la exposición. Rozanova, a quien Rodchenko, no sin razón, llamó “una anarquista de la creatividad”, publicó otros dos artículos polémicos en *Anarkhiia*: “El suprematismo y la crítica” y “¡El arte sólo en la independencia y la libertad ilimitada!”<sup>581</sup>. Malevich también escribió algunas respuestas.

El conflicto emergente entre las federaciones central y de

---

580 “Vystavka dlia mass”, *Anarkhiia* 69 (26 de mayo de 1918).

581 Traducido por Charles Rouble en Gurianova, *Exploring Color*, 201–3. En su obituario de Olga Rozanova, quien murió de enfermedad en noviembre de 1918, Rodchenko escribió: “Fuiste uno de los pocos que estuvieron en la vanguardia del arte más izquierdista. Fuiste un constante Revolucionario–Inventor en composición y técnica. Nos asombró tu imaginación. Anarquista de la creatividad, fuiste un infatigable y eternamente nuevo genio de la inventiva” (“Olga Rozanova– Painter, 1886–1918”, en *Experiments for the Future*, ed. Bowlt, 84).

izquierda se hizo evidente mientras se organizaba la exposición. Primero, *Anarkhiia* publicó una comunicación aparentemente neutral, señalando que el 4 de abril la reunión general de la federación central había decidido organizar la exposición en el antiguo Salón de Arte privado Mikhailova en Bolshaia Dmitrovka: “Bajo la premisa de que solo los artistas pueden ser críticos de sus cuadros, la exposición se realizará sin jurado. Se supone que participarán todos los miembros de la Unión de Artistas, desde la extrema derecha hasta los futuristas. Se ha decidido establecer la tarifa de entrada más baja posible, organizar conferencias y organizar visitas a la exposición de grupos enteros de trabajadores bajo la supervisión de los artistas”<sup>582</sup>.

La reacción por parte de la federación de izquierda no se hizo esperar. En su declaración colectiva de respuesta, los izquierdistas explicaron que las ideas de la federación central eran en realidad suyas y que se habían extraído en su totalidad de las propuestas presentadas en una reunión general del sindicato. “Está claro en las actas que la federación de izquierda ha estado insistiendo en una exhibición durante los últimos siete meses, y que todo este tiempo la federación central ha bloqueado el tema”, enfatizaron los izquierdistas<sup>583</sup>. (En aras de la objetividad,

---

582 *Anarkhiia* 39 (9 de abril de 1918).

583 *Anarkhiia* 42 (12 de abril de 1918).

cabe señalar que el programa adoptado originalmente cuando se formó el sindicato incluía un punto sobre la organización de una exposición anual.) En su artículo “¡Así que levántense!” en el mismo número, Rodchenko, adoptando una nota muy personal, reiteraba el mismo tema:

Todo está avanzando constantemente, pero nosotros, ¡otra vez!, elegimos unos pocos elegidos y formamos un control y una autoridad centrales.

Aquí tenemos un sindicato, y estamos en el fondo, a los pies de los burócratas que nosotros mismos elegimos.... Aquí están las comisiones de arte, y sus comisarios nos [han] aplastado como pájaros heridos.

¡Mirar! Aquí hay una pecera, y dentro hay artistas elegidos que nadan ceremoniosamente, pero nos separa un grueso cristal....

Pónganse sus mejores harapos y sean felices: el elegido –uno de nosotros– se convertirá en una verdadera autoridad.

¡Tememos tal victoria y tal alegría! ¡Al diablo con eso!...

¡No, no hay un verdadero triunfo de los creadores e inventores! No hay ninguno....

¡Pero estoy esperando este día, la celebración de los oprimidos!

¡Desháganse, pues, del oropel de todas las autoridades! ¡Así que levántense!<sup>584</sup>

Es interesante notar que, en sus polémicas, Rodchenko se apropia repetidamente de la oposición metafórica de Khlebnikov de “inventores” (izobretateli) y “consumidores” (priobretateli), una fórmula totalmente acorde con el contexto anarquista general de este debate.

Otro aviso de Rodchenko, erizado de signos de exclamación y que suena muy parecido a un manifiesto, “A los izquierdistas de las exposiciones de la Unión de Artistas”, se publicó en *Anarkhiia* 75, y en el número 86 presentó el artículo de Rozanova “El suprematismo y la crítica”, que continuaba lamentando las deficiencias de los viejos críticos de arte e insistía en la necesidad de un nuevo tipo de crítica. Finalmente, el artículo de Malevich “La Exposición del Sindicato de Artistas: La Federación de Izquierda” fue una extensa revisión crítica de la exposición izquierdista, que repitió los puntos planteados en un artículo publicado anteriormente firmado por “Paltusov”<sup>585</sup>.

---

584 Aleksandr Rodchenko, “¡Tak podnimites' zhe!” *Anarkhiia* 42 (12 de abril de 1918).

585 Kazimir Malevich, “Vystavka khudozhnikov–zhivopistsev. Levaia federats'na” *Anarkhiia* 89 (20 de junio de 1918).

Todos estos artículos eran claramente parte de una campaña pública organizada por los vanguardistas para sentar las bases de una reorganización radical del sindicato. Con este fin, uno de los números de junio publicó el borrador de las “Tesis sobre las federaciones en previsión de la Asamblea General Constituyente del Sindicato de Artistas” de los anarco–vanguardistas de Moscú. Rodchenko firmó este documento. El borrador debía leerse en la próxima reunión general de la Unión de Artistas el 26 de junio de 1918, como parte de la declaración de la federación de izquierda. Incluía los siguientes puntos:

1. Cada federación, como grupo igual y autónomo dentro del sindicato, tiene derecho a actuar por sí misma en nombre de la federación e independientemente de las demás federaciones en cuestiones de principio y en cuestiones artísticas y sociales.

2. Todas las resoluciones y decisiones aprobadas por el sindicato sobre cuestiones de principio, artísticas y sociales, y asuntos de interés general, deben ser aprobadas por las tres federaciones. Si una federación objetase, dichas resoluciones se considerarán resoluciones de dos federaciones, y no de todo el sindicato.

3. Las delegaciones, comisiones, etc., en las que participe el sindicato en su conjunto, deberán incluir representantes de las tres federaciones. La violación de

este principio, que es la base sobre la cual se fundó el sindicato, hace que las delegaciones, comisiones, etc. sean ilegales y arbitrarias.

4. Cada federación tiene derecho a un sello que lleve su nombre<sup>586</sup>.

El secretario general del Sindicato de Artistas sería elegido por un mandato de dos años por cada federación, mientras que los representantes servirían solo por un año; la admisión de miembros debía ser adjudicada por representantes de la federación en la que el individuo buscaba ser miembro. Cada federación tenía derecho a exigir que los estatutos fueran revisados, enmendados y complementados en la asamblea general<sup>587</sup>. Este programa seguía esencialmente los principios organizativos básicos de cualquier estructura autónoma anarquista.

El borrador de los estatutos de Rodchenko, aprobado por

---

586 Aleksandr Rodchenko, “Polozhenie o federatsiiakh...” (Tesis sobre las federaciones...), *Anarkhiia* 86 (16 de junio de 1918).

587 Bajo la jurisdicción de cada federación estaban: “(a) la elección y revocación de sus delegados, comisiones, etc.; (b) la emisión de instrucciones a sus delegados y comisiones; c) la discusión de todas las propuestas legislativas relativas al sindicato; (d) el derecho a adoptar resoluciones sobre estas cuestiones y el derecho de iniciativa legislativa; (e) la resolución de asuntos relativos a actuaciones organizadas en el ámbito profesional; (f) la resolución de los conflictos que surjan entre los miembros e instituciones de la federación; g) la organización de exposiciones, concursos, clubes de artistas, subastas, conferencias, etc.” (ibídem.).

la federación de izquierda del Sindicato de Artistas, es sorprendentemente similar al de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú (MFAG), lo que sugiere que el Sindicato de Artistas fue el primer intento de crear un modelo funcional para la gestión social del mundo del arte basado exclusivamente en principios anarquistas<sup>588</sup>.

La MFAG declaró que su objetivo final era “una comuna libre de ciudades y pueblos unidos gradualmente desde abajo”. Las armas en la lucha incluyeron “propaganda, sindicalismo revolucionario y alzamiento armado”, mientras que “los decomisos arbitrarios, robos, asesinatos y toda forma de extorsión” fueron categóricamente repudiados.

Los documentos publicados proclamaban que los grupos de la MFAG eran completamente autónomos y se federaban libremente: “La MFAG es una organización que une a representantes de todas las corrientes de pensamiento

---

588 Los estatutos de la Federación de Grupos Anarquistas de Moscú (MFAG) se publicaron en “Sobre cuestiones organizativas: el contrato federativo de los grupos de anarcocomunistas, anarcosindicalistas y otras corrientes de Moscú”, *Anarkhiia* 12 (6 de marzo de 1918)., y “From the Activities of the Federation of Anarchists”, *ibíd.*, 13 (7 de marzo de 1918), solo unos meses antes del proyecto de estatuto de la Unión de Artistas de Moscú. El objetivo declarado del MFAG era “la plena emancipación del individuo humano de todas las formas de explotación económica, opresión política y esclavitud espiritual. Por lo tanto, se declara enemigo jurado de capitalismo (incluido el del Estado), todas las formas de Estado (incluido el Estado socialista), todas las formas de jerarquía eclesiástica y todas las formas de dogmatismo eclesiástico”.

anarquista y otorga plena autonomía a cada grupo o individuo de la federación”<sup>589</sup>.

Debe notarse que el mecanismo de la autonomía era más radical en el borrador de la carta de Rodchenko. Él, por ejemplo, se opuso a depositar los ingresos de cada federación en una tesorería común y exigió que cada federación tuviera su propio sello, mientras que la MFAG tenía una sola tesorería y sello común. En ambas organizaciones, los miembros fueron admitidos, no por mayoría de votos, sino por “los representantes de la federación en la que el artista busca ser miembro”, y en la propuesta de Rodchenko, “solo por recomendación de los miembros del grupo apropiado”. Esto estaba de acuerdo con los principios de autonomía y aseguraba la no injerencia en las políticas internas de las federaciones o grupos.

Al final resultó que, graves desacuerdos en materia de autonomía y afiliación provocaron una división final en la próxima asamblea general del Sindicato de Artistas el 26 de junio, donde no se adoptó ninguna de las propuestas de la federación de izquierda. Realizada por Udaltsova –quien, al igual que Rodchenko, era delegada de izquierda– antes de votar sobre las propuestas de izquierda, la presentación da una idea clara de la situación general, incluidas la ansiedad y las preocupaciones de los izquierdistas. Comienza con la referencia al Sindicato de Trabajadores del Arte: “En abril

---

589 Estatuto del MFAG, *ibíd.*

del año pasado se formó un sindicato de 'autoridades del arte'. Los artistas de izquierda invitados a unirse a tal asociación descubrieron que no ofrecía ninguna posibilidad de una existencia genuina y libre para su arte”<sup>590</sup>. Luego menciona brevemente los objetivos de la nueva Unión de Artistas de Moscú:

Se formó un [nuevo] comité organizador... y se determinó que el arte puede desarrollarse en un entorno en sintonía con sus preocupaciones vitales.

Algo más quedó claro: todas las divisiones basadas en estrechos partidismos y criterios estéticos ya no están en consonancia con la vida, y es necesario encontrar una forma diferente de unión para los artistas que sea más amplia y capaz de acomodar corrientes diferentes en forma pero similares en espíritu<sup>591</sup>.

Al insistir en la autonomía de cada federación como piedra angular del Sindicato de Artistas, Udaltsova señaló el desarrollo de abusos jerárquicos en el proceso de admisión:

El tema de la admisión de nuevos afiliados, que se hizo de manera autónoma durante todo el invierno, de repente se ha vuelto urgente... el sindicato central le

---

590 “Doklad Udaltsovoi. Levaia federatsiia”, *Anarkhiia* 96 (28 de junio de 1918).

591 *Ibíd.*

propuso al sindicato que la junta admitiera afiliados de las tres federaciones. Al ver esta propuesta como una violación de la autonomía, la federación de izquierda se negó a participar en la admisión de miembros de las otras federaciones<sup>592</sup>.

Tal como lo veían los izquierdistas, la ventaja de una organización federativa era que permitía un amplio acceso a la organización a todos los artistas que representaban varios movimientos, y ofrecía un medio para evadir la “censura impuesta” de gustos específicos, o el sesgo ideológico por parte de una mayoría de los artistas. El punto central de la presentación de Udaltsova fue el peligro de tal sesgo: los anarco–vanguardistas percibieron en él una amenaza a los principios de libertad y responsabilidad, que eran inseparables para la izquierda. Udaltsova enfatiza que el Sindicato de Artistas estaba degenerando en una burocracia inflada:

Ahora se nos dice que el sindicato simplemente se registra.... Pero cada federación miembro es responsable de las decisiones y resoluciones del sindicato. Por lo tanto, está claro que la mayoría no debe aplastar a la minoría. Los derechos de la minoría deben ser protegidos. No estamos invadiendo el sindicato y no deseamos usurpar su derecho como tal. No exigimos que a nuestra federación se le concedan los derechos del

sindicato. Les decimos a las federaciones mayores y centrales: sean libres en su esfera, y exigimos la misma libertad para nosotros.

Todos los que están por el libre desarrollo del arte, por la libertad de vida del artista, levanten la mano por la libre unión y la autonomía de la federación<sup>593</sup>.



Aleksandr Rodchenko, Moscú, 1916-17.

Este momento histórico es, en mi opinión, uno de los

---

593 *Ibíd.*

hechos clave en la trayectoria de la vanguardia rusa, y su trascendencia merece ser admitida. El intento de crear un nuevo modelo social anarcosindicalista para el arte fue derrotado: la carta fue rechazada por la mayoría y toda la federación de izquierda se retiró ostensiblemente de la organización. Rodchenko discutió este fracaso en su artículo “El cisma” después de la reunión general. “Esto, por supuesto, tenía que suceder”, escribió. “¿De qué otra manera podría reaccionar la burocracia cultural que logró ingresar libremente a la federación central?”<sup>594</sup> En sus comentarios sobre el evento, Rozanova señaló: “Las federaciones de derecha y central, que tenían 500 miembros detrás de ellas, intentaron constantemente violar la carta e interpretarla en su propio beneficio: aplicando presión lenta pero sistemáticamente, han reducido a nulo el principio de autonomía de cada federación establecido por voto sindical en la anterior asamblea constituyente del 27 de mayo”. Ella continúa con amargura: “Tanto mejor para nosotros, tanto peor para el sindicato. La federación de izquierda, que es esencialmente creativa, construirá una nueva vida que corresponda a sus principios”<sup>595</sup>.

Estas palabras, sin embargo, no resultaron ser proféticas.

---

594 Anti [Aleksandr Rodchenko], “Raskol khudozhnikov—zhivopistsev v Moskve,” *Anarkhiia* 99 (2 de julio de 1918).

595 Olga Rozanova, “Unichtozhenie trefederativnoi konstruktsii soiuz, kak prichina vykhoda iz nego levoi federatsii,” *Anarkhiia* 99 (2 de julio de 1918).

El Sindicato de Artistas adoptó un perfil más pasivo, emulando al Sindicato de Trabajadores del Arte. En cuanto a los izquierdistas, formaron su propio sindicato de artistas-pintores sobre la base de la federación de izquierda e intentaron introducir en sus estatutos los principios de federalismo y autonomía para cada grupo artístico que solicitase la admisión.

Sin embargo, al cabo de un año, ambos sindicatos, el antiguo y el nuevo, dejaron de existir: se fusionaron en el Sindicato de Artistas de toda Rusia centralizado (Vserabis), recientemente establecido.

En ese momento, la mayoría de los vanguardistas habían asumido pragmáticamente puestos en las muchas comisiones e institutos estatales dentro del НАРКОМПРОС (Comisariado del Pueblo para la Educación) en un intento de seguir siendo una fuerza en la nueva sociedad, incluso si sus valores anarquistas no podían realizarse plenamente en ese contexto.

En adelante, la vanguardia politizada comienza a estar dominada por principios autoritarios que cambiaron radicalmente su propósito y metas.

En cierto sentido, el rechazo a la autonomía de las federaciones y la disolución del Sindicato de Artistas puede considerarse como el primer paso de una serie de decisiones en parte conformistas, en parte coaccionadas,

adoptadas por la “mayoría” de la comunidad artística, que finalmente resultó en un arte dominado por el Estado y la Unión de Artistas Soviéticos esencialmente impotente y controlada por el Partido (que, dicho sea de paso, evitó cuidadosamente las palabras “sindicato” en su nombre).

Volviendo ahora a los acontecimientos de 1918, después de la asamblea general, la federación de izquierda publicó una resolución final, firmada por su presidente, Tatlin, y su secretario, Rodchenko.

Defendiendo la integridad del contrato, los izquierdistas insistieron en introducir nuevos puntos en la carta en un intento de preservar el concepto inicial del sindicato basado en principios anarcosindicalistas.

1. Considerando que un sindicato [de artistas] es una organización que protege la posición legal y material del artista y que la viabilidad del sindicato se basa en la división en federaciones autónomas, la federación de izquierda considera la propuesta de la federación central de abandonar esta división como fatal para la vida del sindicato.

2. La federación de izquierda se declara como el único núcleo artístico y social restante que une a todos los grupos de artistas de izquierda existentes y aquellos que comparten su vida.

3. La federación de izquierda está siendo obligada a abandonar un sindicato que ha destruido el principio federativo<sup>596</sup>.

En su último número, el 2 de julio de 1918, *Anarkhiia* publicó el artículo de Rozanova “La destrucción de la estructura federativa tripartita de la Unión como causa de la secesión de la Federación de izquierda”.

La desaparición del Sindicato de Artistas anarquistas ocurrió la misma semana en que los bolcheviques cerraron definitivamente *Anarkhiia*.

Los años 1917–18, entonces, se convirtieron en un nuevo “punto de partida”.

Como es bien sabido, los innovadores dieron la bienvenida a la revolución de febrero y luego al golpe de octubre, creyendo que sería posible una acción real largamente esperada que uniera los espacios culturales del arte y la vida. Sin embargo, su euforia inicial pronto se disipó.

El sentido interno de libertad de estos “futuristas del espíritu” entró en conflicto cada vez más severo con una realidad social rígidamente estructurada por actitudes políticas marxistas que eran sorprendentemente diferentes

---

596 Vladimir Tatlin y Aleksandr Rodchenko, “Rezoliutsiia Levoi federatsii na obshchem sobranii professionalnogo soiuza khudozhnikov–zhivopistsev,” *Anarkhiia* 95 (27 de junio de 1918).

de los ideales anarquistas que inspiraron a los creadores–inventores de la nueva vida.



Vladimir Tatlin posa junto a su *Monumento a la III Internacional*,  
Petrogrado, 1920

## XI. LA VANGUARDIA Y LA IDEOLOGÍA

El criterio ético del arte basado en la interconexión y la responsabilidad mutua entre sujeto y objeto, y entre artista y público, es crucial para la evolución de dos modelos autónomos líderes dentro de la vanguardia rusa y sus dos mitos aparentemente incompatibles. La Introducción se refirió a este tema, pero me gustaría convertirlo en el enfoque principal de este capítulo final.

El mecanismo de estas relaciones mutuas es la clave para comprender los cambios cualitativos que tuvieron lugar en la ideología de vanguardia desde la década de 1910 hasta finales de la década de 1920, y la transición de la estética anárquica de la primera vanguardia a la poética estatista del constructivismo y el Frente de Izquierda de las Artes (LEF).

## LA TEORÍA DEL ALEJAMIENTO Y EL TEATRO DE ATRACCIONES

Dos teorías estéticas relacionadas resumen y regulan la dualidad subjetiva–objetiva del proceso artístico dentro de los modelos de vanguardia rusos. Se basan en dispositivos metodológicos que buscaban desarrollar una nueva mecánica de interacción con el espectador, oyente o lector. Estos son el concepto de extrañamiento del formalista Viktor Shklovsky (1917), que surgió de la estética futurista temprana de la anarquía, y el montaje de atracciones de Sergei Eisenstein<sup>597</sup>. Aunque Shklovsky y Eisenstein, quien fue uno de los defensores más entusiastas del constructivismo en ese momento, pertenecían a la misma generación, se apreciaban mutuamente y, al mismo tiempo, colaboraron. Ideológicamente pertenecieron a distintas épocas de las vanguardias. Su comprensión de cuál debería ser el mecanismo de interacción y, en consecuencia, su elección de los medios artísticos para lograrlo eran conceptualmente incompatibles. A pesar de las raíces comunes, estas estrategias reflejaron el surgimiento de dos tendencias diferentes dentro de la vanguardia. Como conceptos ideológicos que determinaron las diferencias entre la poética y la política del extrañamiento y el montaje

---

597 Sergei Eisenstein, “Montaje de atracciones”, en *The Eisenstein Reader*, ed. Richard Taylor (Londres: British Film Institute, 1998), 29–35.

de las atracciones, propongo dos principios, denominados en adelante método de provocación y método de manipulación, respectivamente.



Nikolai Kulbin: *Autorretrato*, 1913

Ambos modelos de vanguardia utilizan gestos formales agresivos en forma de “dispositivos” estéticos inesperados que pretenden ser una especie de “cebo” para captar la atención de la audiencia. En las primeras vanguardias, tales mecanismos sirven como conducto para provocar,

estimular y liberar la percepción del espectador o del lector, haciéndolos copartícipes en el proceso creativo de la cognición. En el segundo modelo, por el contrario, esta provocación inicial para estimular la percepción del sujeto persigue una agenda diferente, a saber, una manipulación premeditada de la audiencia. Esto representa un cambio cualitativo, en el que la conciencia del espectador es subyugada para provocar un simple reflejo ideológico que es precisamente calculado de antemano por el autor.

Las políticas estéticas contradictorias que Jacques Rancière identifica en la cultura general de la vanguardia<sup>598</sup> no constituyen necesariamente dos características opuestas dentro del único modelo –o movimiento– de vanguardia, sino que pueden coexistir en paralelo como diferentes corrientes o modelos estéticos, cada uno con su propia mecánica distintiva que da forma al funcionamiento social del arte. Son dos tipos diferentes, dos formas fundamentales de construir la recepción. En resumen, es una diferencia que va al corazón de la ética en la historia literaria y del arte: la decisión de permitir (fomentar) la libertad a tu audiencia es clave.

El enfoque provocador de la primera vanguardia hacia la audiencia tomó la forma de un ataque frontal que empleó ampliamente elementos de *epatage* (gestos artísticos

---

598 Ver Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres: Continuum, 2004), e id., “Ethical Turn”.

inesperados y agresivos) que desafiaron las normas lingüísticas y de comportamiento de la sociedad: se lanzaron “guanteletes”, se “abofetearon” las caras (como en *Ryav! Perchatki* [¡Rugido! guantes, 1914] de Khlebnikov y en el famoso colectivo *Bofetada en la cara del gusto público* [1912]). La mayoría de los académicos no han advertido el principio metodológico que lo abarca todo detrás de esta aplicación esencialmente irónica del cliché del duelo romántico, que impacta la ideología estética de la vanguardia en todos los niveles. Este principio, que propongo llamar provocación, es un llamamiento o incitación a la acción, una tendencia básicamente anárquica a poner a prueba las leyes y las reglas establecidas<sup>599</sup>.

En mi opinión, la provocación en el arte es un tipo especial de comunicación entre el autor y el público en el que el autor prefiere preguntas abiertas a respuestas específicas y sin ambigüedades, y no usurpa la responsabilidad del juicio y, en consecuencia, la libertad de interpretación, sino que la delega al público en igualdad de condiciones. Dominante en tal posición no es tanto el aspecto estético como el moral o ético, un aspecto que ha sido esbozado brillantemente por Carlo Ginzburg en su ensayo sobre el extrañamiento: “La autoeducación moral requiere, como paso preliminar, el borramiento de las imaginaciones erróneas, de hipótesis que se dan por supuestas, de reconocimientos aburridos y

---

599 Aleksandar Flaker, "Esteticheskkii vyzov i esteticheskaia provokatsiia", en *Literatura rusa* 23 (1988): 89–100.

repetitivos por nuestros hábitos de percepción. Para ver las cosas, primero debemos mirarlás como si no tuvieran sentido y fueran tan aparentemente sin sentido como un acertijo”<sup>600</sup>.

La provocación comienza con una intrusión agresiva en el espacio de otra persona; su objetivo, sin embargo, no es subyugar, sino sacar la conciencia individual de la falsedad y la falta de libertad de las reacciones automáticas ideológicamente programadas e incitar y escandalizar a la audiencia para que perciba el mundo y vea las cosas de nuevo, superando así los prejuicios de convención. Lo que la provocación supone es una reacción activa (a menudo impredecible) por parte de la persona que está siendo provocada, quien por lo tanto es ineludiblemente atraída a un espacio de acción moldeado por el provocador.

La definición de Rancière del arte como una explosión impredecible, que no puede ni debe ser anticipada, es apropiada en este contexto<sup>601</sup>, porque la mayoría de las veces la provocación artística no tiene un objetivo específico o, más precisamente, siempre tiene el mismo objetivo: trastornar, desequilibrar y crear una situación

---

600 Carlo Ginzburg, "Making Things Strange: The Prehistory of a Literary Device", *Representations* 56 (1996): 12.

601 Jacques Rancière, Artemy Magun et al., "No puedes anticipar explosiones: Jacques Ranciere en conversación con Chto Delat", *Repensando el marxismo* 30, no. 3 (julio de 2008): 402–12.

caótica en la que las nociones, instituciones y sistemas tradicionales son cuestionados en la mente del receptor. Uno de los dispositivos de provocación favoritos de la vanguardia –la disonancia en el ritmo, la narrativa, la trama, etc.– fue comparado una vez por el psicólogo clínico y pionero de la vanguardia, el teórico Nikolai Kulbin, con la antigua experiencia griega de la catarsis.

## PROVOCACIÓN Y MANIPULACIÓN EN DOS MODELOS DE LA VANGUARDIA RUSA

Debido al fuerte trasfondo político de la palabra “provocación” en ruso, a menudo se la considera sinónimo de manipulación. Sin embargo, esto no es del todo exacto. La manipulación supone un gran control sobre el otro; supone que la voluntad del manipulado es usurpada hasta cierto punto y que se actúa sobre su conciencia para facilitar la adquisición de algún resultado concreto predeterminado que generalmente beneficia al manipulador. Así, la manipulación –en la esfera estética también– siempre se enfoca en usar a alguien para lograr alguna agenda oculta, algún fin utilitario que determina y justifica los medios.

La diferencia entre provocación y manipulación es la misma que entre una bofetada (“frente al gusto público”) y

una orden (“al ejército de las artes”): en el código de honor de los oficiales del siglo XIX, una bofetada en la cara era un desafío a duelo a un igual con el que la parte insultada no se avergonzaba de pelear. Las órdenes, en cambio, no son objeto de discusión porque suponen desde un principio subordinación, jerarquía y un modelo autoritario de comunicación. O, para usar un ejemplo clásico, la diferencia conceptual entre provocación y manipulación se asemeja al abismo entre la filosofía detrás del *modus operandi* del hombre clandestino de Dostoievski y la ideología del Gran Inquisidor.

Shklovsky percibió la respuesta a las preguntas “¿Quién es el Gran Inquisidor? ¿Cuál es su sistema? Radica en “relevar al individuo de la responsabilidad de su moralidad”, lo que consideraba una “transferencia de responsabilidad” a la voluntad de otro<sup>602</sup>.

Quiero aclarar que no estoy construyendo un sistema de oposiciones binarias. En primer lugar, no descarto la posibilidad de coexistencia dentro de otros modelos de compromiso vanguardista.

El hecho de que estos modelos puedan oponerse en materia de política cultural no significa en absoluto que sean mutuamente excluyentes. La dinámica interactiva

---

602 Viktor Shklovsky, “O teorii prozy. 1982”, en id., *O teorii prozy* (Moscú: Sovetskii pisatel', 1983), 340.

entre ellos es bastante compleja, y en ciertos periodos pueden coexistir en la actividad artística de un mismo grupo o incluso en la trayectoria artística de un solo artista: las poéticas del primer y último Mayakovsky o Malevich son buenos ejemplos.

Sin embargo, ideológicamente, estas dos tendencias siempre serán heterogéneas porque difieren fundamentalmente con respecto a la meta del arte y cómo impacta a sus espectadores. Donde estas tendencias se separan es en la organización de las relaciones entre sujeto y objeto, artista y público.

En la ideología de las primeras vanguardias, la libertad servía como categoría básica que determinaba la igualdad y el carácter dialógico de estas relaciones. El concepto abarcaba no sólo la libertad artística sino también la libertad de elección, en la que se considera al público como un agente libre y se le delega una parte de la responsabilidad igual a la del autor.

La mayoría de las corrientes de vanguardia de los años 20, en cambio, construyeron su relación con el espectador sobre la usurpación y la manipulación de la conciencia del espectador: “las estéticas formalistas, que hablan del arte como una actividad que genera un tipo particular de sentimiento (la suspensión estética de la incredulidad), debían ser reemplazadas por el estudio del arte como un medio de acción organizadora de emociones sobre la

psique, en conexión con el problema de la lucha de clases”, escribió Sergei Tretyakov, uno de los miembros fundadores de la LEF, sobre las perspectivas del futurismo en 1923<sup>603</sup>.

## LA TEORÍA DEL ALEJAMIENTO Y LA POÉTICA DE LAS PRIMERAS VANGUARDIAS

Los principios estéticos se centraron en comprender el lenguaje y las leyes autónomas de las artes derivadas de las prácticas artísticas de los movimientos de vanguardia en la década de 1910, que encontraron su encarnación teórica (y hasta cierto punto terminológica) algo más tarde en la teoría del extrañamiento.

Viktor Shklovsky comenzó a desarrollar su teoría cuando aún era un estudiante observador que se había convertido en participante de los debates futuristas a fines de 1913<sup>604</sup>.

Su ensayo de 1914 “La Resurrección del Verbo” reproduce casi palabra por palabra algunos de los puntos programáticos de la crítica y los ensayos de los Hylaeans, en

---

603 Sergei Tretyakov, “¿De dónde a dónde? Perspectivas del futurismo”, en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 211.

604 Sobre la teoría de Shklovsky y la poética de las primeras vanguardias, en particular el *zaum*, véase Medvedev, *Formal Method*, 60–63.

particular las contribuciones de Kruchenykh, pero también contiene un elemento cualitativamente nuevo.

En este texto, Shklovsky aborda de frente la conceptualización teórica del extrañamiento, pero aún no le ha dado un nombre preciso.

En 1917 lo encontró, y el término “extrañamiento” aparece en el contexto de una nueva teoría del arte, interpretada como el dispositivo que lo abarca todo:

Y así, para devolver la sensación a nuestros miembros, para hacernos sentir los objetos, para hacer que una piedra se sienta pétreo, se le ha dado al hombre la herramienta del arte.

El propósito del arte, entonces, es conducirnos al conocimiento de una cosa a través del órgano de la vista en lugar del reconocimiento. Al “extrañar” los objetos y complicar la forma, el recurso del arte hace que la percepción sea larga y “laboriosa”. El proceso de percepción en el arte tiene un propósito propio y debe extenderse al máximo.

El arte es un medio para experimentar el proceso de la creatividad. El artefacto en sí es bastante poco importante<sup>605</sup>.

---

605 Victor Shklovsky, “Art as Device”, en id., *Theory of Prose*, trad.

Como lo ve Shklovsky, el dispositivo es tanto el fin como el medio, la única clave para el proceso creativo y su interpretación. Así, el extrañamiento se considera principalmente como un método o ideología, y no simplemente como un medio técnico para lograr un propósito artístico dado.

Aquí no estoy de acuerdo con los enfoques positivistas y marxistas tradicionales del formalismo que lo consideran una teoría exclusivamente preocupada por los problemas de forma y las leyes internas del lenguaje artístico. Creo que la definición concisa pero completa de Shklovsky, que incluye criterios como la percepción y el proceso perceptivo en el arte, contiene no solo un elemento psicológico, sino también un elemento social y anticipa necesariamente una respuesta, una interrelación activa entre el artista y el público.

Sostengo que la teoría de la estética de Shklovsky es una especie de recepción teórica, y que aborda el arte, no sólo como un dispositivo abstracto y cerrado en sí mismo, sino como un canal creado por la conciencia humana para conectar, experimentar, comprender e hipostasiar las cosas, y a través de este proceso realizar un impacto en el mundo circundante.

Siguiendo la práctica de las primeras vanguardias, el

Formalismo siempre rechazó la función utilitaria del arte como medio, aunque reconoció su papel epistemológico.

Este hecho por sí solo arroja dudas sobre la acusación de nihilismo que los ideólogos marxistas lanzan a los formalistas<sup>606</sup>. Ciertamente, los formalistas eran obviamente antipositivistas<sup>607</sup>, pero eso no equivale a nihilismo. Tanto más problemático, entonces, cuanto que la teoría del extrañamiento de Shklovsky, que él consideraba una teoría integral del arte, sigue siendo interpretada exclusivamente en relación con las etapas posteriores del formalismo y el estructuralismo, y en su mayor parte está rígidamente asociada con el ambiente cultural de la década de 1920, cuando el marxismo dominaba el discurso crítico.

---

606 “Este sesgo negativo y nihilista del formalismo muestra la tendencia común a todo nihilismo a no añadir nada a la realidad, sino, por el contrario, a disminuirla, empobrecerla y emascararla, y con ello obtener una impresión nueva y original. de la realidad” (Medvedev, *Método Formal*, 6z). Véase también *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique*, ed. y trans. Christopher Pike y Joe Andrew (Londres: Ink Links, 1979).

607 “El extrañamiento parece un buen antídoto contra un riesgo al que todos nos enfrentamos: el de dar por sentado el mundo y a nosotros mismos. Las implicaciones antipositivistas de este comentario no se perderán” (Ginzburg, “Making Things Strange,” 22). Sobre formalismo, véase además Victor Erlich, *Russian Formalism: History–Doctrine* (New Haven, CT: Yale University Press, 1965); *Formalismo ruso: una retrospectiva*. Un homenaje en honor de Victor Erlich, ed. Robert Louis Jackson y Stephen Rudy (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), y Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986).

Significativamente, Shklovsky formula su teoría como un principio general característico de varias formas y géneros literarios y artísticos: se enfoca deliberadamente en él de manera muy general y retrospectiva al tomar sus ejemplos, no del *zaum*, lo que habría sido obvio, sino de la renombrada prosa de Tolstoi. (“por consideraciones puramente prácticas”, añade), y concede que “el dispositivo de extrañamiento no es exclusivo de Tolstoi”<sup>608</sup>.

Carlo Ginzburg argumenta persuasivamente que la teoría de Shklovsky sigue la corriente epistemológica de la historia del arte<sup>609</sup>. A mí me parece indiscutible que esta vertiente está muy alejada del didáctismo utópico y la estética utilitaria de la década de 1920, pero refleja y encapsula muchos aspectos de la vanguardia rusa temprana y de las tendencias occidentales paralelas de la “antiestética”. El dispositivo de extrañamiento, que esencialmente deconstruye el “orden” estético, es evidente, no sólo en el *zaum* de Khlebnikov y Kruchenykh, sino también en el gesto ego-futurista del “Poema del fin” de Gnedov, en el coloreado de los rostros por Futuristas y neoprimitivistas, en el alogismo de Malevich y su círculo, y por último, pero no menos importante, ejemplifica el giro hacia la abstracción en la poesía y el arte. El acento aquí está en la cognición activa más que en el consumo pausado. La

---

608 Shklovsky, "El arte como dispositivo", 9.

609 Ginzburg, “Hacer las cosas extrañas”, 19–20.

ausencia de didáctica, la prioridad del propio proceso creativo sobre el resultado o producto del proceso y el reconocimiento del arte como criterio epistemológico son rasgos que definen una interrelación cualitativamente diferente entre artista y público, de co-creación.

El extrañamiento de Shklovsky reconoce necesariamente la especificidad y la autonomía del lenguaje poético, lo que es lo contrario de postular la “economía del esfuerzo creativo” como principio teleológico y finalidad del arte<sup>610</sup>. Porque la naturaleza metafórica, pragmáticamente incontrolable del lenguaje poético resistirá siempre cualquier sistematización estética, social o política. Según Shklovsky, el propósito del arte es complicar y entorpecer la recepción de la obra de arte, no simplificarla<sup>611</sup>. Así, uno de los principales objetivos del extrañamiento es impedir la función comunicativa de cualquier lengua o sistema de signos.

El dispositivo del extrañamiento es esencialmente una provocación directa destinada a sacar al espectador o lector fuera del marco establecido de comunicación de un sistema social o estético determinado. En este sentido, actúa como

---

610 Shklovsky, "El arte como dispositivo", 3.

611 “Utilicé la palabra 'distanciamiento'. Eikhenbaum dijo, por qué extrañamiento; Yo usaría la palabra simplificación... No deberíamos simplificar así. Hay que ver lo que la vida no ha visto” (Shklovsky, “O teorii prozy”, 1982”, 234).

el silencio en una conversación telefónica, cuando una pausa rompe el ritmo de la cadena comunicativa tradicional. Esto, creo, es lo que Shklovsky entiende por interrupción súbita, o “perturbación del ritmo”<sup>612</sup>, que se hace eco de la provocativa declaración de Kruchenykh de que el lenguaje debe ser una “sierra” o la “flecha envenenada de un salvaje”<sup>613</sup>. Como reconoce Shklovsky hacia el final de su ensayo, no hay duda de que la poética de los primeros futuristas y su teoría del lenguaje transracional actuaron como catalizadores en el desarrollo de la teoría del extrañamiento<sup>614</sup>.

Un punto extremadamente importante es que la complicación o impedimento del lenguaje artístico, lo que Shklovsky llama un dispositivo, inhibe la politización activa y la intrusión contundente de una ideología política dominante que lucha por la hegemonía de poder.

El concepto de “la dependencia social objetiva y la utilidad del arte” (Trotsky) es, por lo tanto, inaplicable al enfoque de Shklovsky. No sorprende, entonces, que este enfoque fuera criticado por Trotsky, cuyos intereses estaban en el modelo

---

612 Shklovsky, "Arte como dispositivo", 14.

613 Kruchenykh y Khlebnikov, “From The Word as such”, en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 61.

614 “Finalmente, un nuevo y poderoso movimiento está haciendo su debut con la creación de un nuevo lenguaje poético especializado. A la cabeza de esta escuela, como es bien sabido, se encuentra Velemir Khlebnikov” (Shklovsky, “Art as Device”, 13).

politizado del futurismo, que podía ser fácilmente controlado por la ideología dominante en el Estado. De hecho, este modelo se generó con éxito en la década de 1920: los futuristas de la LEF y los constructivistas enfatizaron la simplicidad y la economía del lenguaje artístico, y priorizaron su función comunicativa como uno de los objetivos básicos de su arte. Así, por ejemplo, en el manifiesto de 1923 “Constructivismo”, Olga Chichagova, conocida por sus talentosos e innovadores libros educativos para niños, equipara explícitamente la ideología constructivista con la del Estado: “El constructivismo no es un movimiento artístico, como muchos piensan. En esencia, el Constructivismo denuncia el arte como un producto de la cultura burguesa. El constructivismo es una ideología que surgió en la Rusia proletaria durante la revolución, y como cualquier ideología, el constructivismo puede ser viable y no construido sobre arena solo cuando crea para sí mismo un consumidor. El objetivo del constructivismo, por lo tanto, es organizar la vida cotidiana comunista mediante la creación del individuo constructivo”<sup>615</sup>.

Walter Benjamin contrasta el efecto disipador del arte dirigido al consumidor masivo con el arte que apela a la individualidad del espectador y desafía su intelecto y capacidad de concentración: “Un hombre que se concentra

---

615 Olga Chichagova, “Konstruktivizm”, en *Literaturnye manifesty ot simvolizma do nashikh dnei*, ed. Sbdzhimbinov (Moscú: XXI vek–Soglasie, 2000), 358.

ante una obra de arte es absorbido por ella. Entra en esta obra de arte como cuenta la leyenda del pintor chino cuando vio su pintura terminada”<sup>616</sup>. El proceso físico e intelectual de ver y conocer –que acompaña al extrañamiento– exige esfuerzo y concentración individual de cada espectador o lector. A diferencia de una superficialidad de identificación y reconocimiento inmediatos –consumo pasivo con un solo ojo o un oído abiertos, por así decirlo–, es un proceso temporal centrado en “la eliminación de objetos de la esfera de la percepción automatizada”.

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que, así como se vuelve habitual, también se vuelve automático. Así que eventualmente todas nuestras habilidades y experiencias funcionan inconscientemente, automáticamente.

Si alguien comparara la sensación de tener un bolígrafo en la mano o hablar una lengua extranjera por primera vez con la sensación de realizar esta misma operación por diezmilésima vez, sin duda estaría de acuerdo con nosotros.... Puede decirse que la expresión ideal de este proceso tiene lugar en el álgebra, donde los objetos son reemplazados por símbolos.... Por medio de este método algebraico de pensamiento, los objetos se captan

---

616 Benjamin, “Obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, en id., *Illuminations*, ed. Arendt, 239.

espacialmente, en un abrir y cerrar de ojos. No los vemos, simplemente los reconocemos por sus características primarias.

El objeto pasa ante nosotros, como si estuviera preenvasado. Sabemos que existe debido a su posición en el espacio, pero solo vemos su superficie. Gradualmente, bajo la influencia de esta percepción generalizadora, el objeto se desvanece. Esto es tan cierto de nuestra percepción del objeto en acción como de la mera percepción misma<sup>617</sup>.

Según Shklovsky, la percepción, es decir, el ver o, para usar su propia terminología, la visión, no es sólo el resultado del arte y su influencia, sino también la causa o impulso que da origen a la obra de arte. Es una etapa que precede a la creación propiamente dicha:

En nuestras investigaciones fonéticas y léxicas del discurso poético... descubrimos por todas partes el sello distintivo de lo artístico: es decir, un artefacto que ha sido intencionalmente sustraído del dominio de la percepción automatizada. Es creado "artificialmente" por un artista de tal manera que el observador, deteniéndose en su lectura, se detiene en el texto. Es entonces cuando la obra literaria alcanza su mayor y más duradera repercusión. El objeto no se percibe

---

617 Shklovsky, "Arte como dispositivo", 4-5.

especialmente sino, por así decirlo, en su continuidad temporal<sup>618</sup>.

Así, el dispositivo de extrañamiento apunta principalmente contra la automatización del proceso creativo y la percepción automatizada y contrarresta el *statu quo* mecánico entre el artista y el público.

Bajo la crudeza y la ignorancia del posicionamiento del futurismo temprano como un fuera de la ley bufonesco de la cultura establecida que se burla tanto de los espectadores como de los críticos, está el rechazo del conocimiento impuesto, pero no experimentado, del orden de las cosas. Es esta posición filosófica la que provocó el impulso hacia procesos de nueva experiencia, aprendizaje, conocimiento y transformación libre del mundo. Esto permitió a Olga Rozanova, por ejemplo, promulgar el arte “solo con independencia y libertad ilimitada”<sup>619</sup>. La anticanonicidad en tal contexto puede verse, no como un instrumento de *epatage*, sino como un medio para comprender la realidad. Los vanguardistas rusos consideraron que su tarea principal era hacer explotar los clichés de lo académico y otros marcos de percepción que se daban por sentados para expandir el territorio del arte.

---

618 *Ibíd.*, 12.

619 Rozanova, "¡Solo en la independencia y la libertad ilimitada hay arte!" en Gourianova, *Exploring Color*, 202, 203.

Al ampliar los límites del arte, el artista invade el espacio de la audiencia. A pesar de innumerables declaraciones provocativas de que “cuando creamos nuevos valores no pensamos en la multitud”, tal modelo de interacción es inconcebible sin una audiencia involucrada, y el factor activo aquí es el grado de violencia que el artista adapta a su o sus propósitos: “Ser el maestro [en el arte de uno] significa ser violento –estamos dispuestos a aceptar esa etiqueta. Hasta que reconozcas esto, no nos comprenderás a nosotros y a nuestro objetivo”<sup>620</sup>. Este comentario del joven Ilya Zdanevich está fuertemente teñido por la oposición “el poeta contra la multitud”, pero esconde un nuevo matiz. Expresa no sólo un desafío retórico al modo burgués en el que existe y se consume el arte, sino también una disposición a intervenir activamente.

La retórica de las primeras vanguardias no existe fuera de este gesto o acto agresivo, pero su objetivo es despertar la percepción de la audiencia y estimular su respuesta sin restricciones, no usurpar la voluntad de la audiencia o producir una reacción refleja predecible.

A pesar de la agresividad (y en muchos aspectos debido a ello) de este enfoque, desde los primeros ensayos teóricos y provocativos debates, las primeras vanguardias consideraron la interacción con el público como parte

---

620 Ilya Zdanevich, “O raskraske litsa” (Sobre la pintura de la cara) (1914 MS), f. 177.26, Archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

integral de un proceso artístico que enmarca al espectador como un participante activo en este proceso.

En 1910, Nikolai Kulbin enfatizó tres partes componentes de su teoría del arte: la psicología del artista, de la imagen y del espectador. En su modelo, estos componentes (que vincula directamente a la ideología del arte) abarcan tres esferas que están interconectadas pero subordinadas a leyes autónomas: (1) la conciencia del autor, que genera el proceso de creación de la obra, la acción o el esfuerzo de voluntad del autor (*Kunst-wollen*); (2) la obra de arte como tal, el resultado final de este proceso; y, por último, (3) la etapa final, que es el proceso de la mirada del espectador, al contemplar una obra de arte específica<sup>621</sup>. “Lo que proporciona el artista no es un retrato en el sentido exacto, sino algo que estimula la imaginación creativa del espectador”, sostiene Kulbin al definir la esencia de la ilusión artística en su tratado sobre la psicología del artista. Y concluye que “el espectador completa el cuadro”<sup>622</sup>.

Los escritos de Kulbin, que en su momento fueron criticados como inconsistentes y amateurs, fueron en

---

621 Nikolai Kulbin, “Svobodnoe iskusstvo kak osnova zhizni”, en Kulbin, 2 vols., ed. Boris Kalaushin (San Petersburgo: Apollon, 1995), 2: 7–16. Extractos en inglés en Kulbin, “Free Art as the Basis of Life: Harmony and Dissonance (On Life, Death, etc.)”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 11–17.

622 Nikolai Kulbin, “Psikhologiiia khudozhnika” (Psicología del artista) (MS), f. 134.9, Archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

realidad fundamentales para la estética de la anarquía y ejercieron una influencia considerable en las estrategias sociales del Arte Nuevo, especialmente en la formación y organización de la Unión de la Juventud.

En “Las bases de la nueva creación y las razones por las que se malinterpreta”, de Rozanova, uno de los textos programáticos de la Unión, es la percepción, la Anschauung –“visión”– intuitiva, lo que Rozanova identifica como la etapa inmediatamente anterior a la creación: “En para reflexionar, es necesario percibir. Para percibir, es necesario tocar, ver. Sólo el Principio Intuitivo nos introduce en el Mundo”<sup>623</sup>. Ella parte de esta tesis para definir el “orden en el proceso creativo”: (1) el “Principio intuitivo”; (2) la “Transformación individual de lo visible”; y (3) el acto de “creación abstracta”. Rozanova insiste en que estos principios están “unidos orgánicamente, no mecánicamente” y constituyen una nueva psicología creativa que evoca un nuevo sistema de interrelaciones del artista con el público y la crítica, que requiere un esfuerzo activo y la participación creativa de todas las partes involucradas<sup>624</sup>.

Según esta teoría, la “voluntad de arte” (Kunstwollen) del

---

623 Olga Rozanova, “Las bases de la nueva creación y las razones por las que se malinterpreta”, en *Russian Art of the Avant-Garde*, ed. y trans. Tazón, 103.

624 *Ibid.*, 106.

historiador de arte austriaco Alois Riegl sigue siendo imperativa a la hora de crear una obra, pero al mismo tiempo el proceso de percepción intuitiva adquiere un papel exclusivo como prólogo necesario de la acción. Por lo tanto, la atención se centra en el proceso más que en el resultado, la brecha tradicional entre la percepción y la acción se salva equiparando las dos, lo que potencialmente permite al espectador y al crítico convertirse en copartícipes del proceso creativo y asumir el papel activo. previamente reservado en exclusiva para el autor<sup>625</sup>. Esta dinámica anárquica de reciprocidad borra el modelo moderno y predominantemente occidental sujeto–objeto de interacción artista–público. El interés de los futuristas por las culturas arcaicas y tradicionales, en las que la actividad artística (así como el resultado de dicha actividad) está conectada de diversas maneras con la vida de toda la comunidad, se inspiró en su determinación de encontrar en el arte algo más que el valor utilitario. “Es de nuestro interés restablecer la interconexión perdida entre espectador y el artista que existió y que existe aún hoy en ciertos pueblos como los japoneses, los chinos, los persas, los abisinios, etc., con un alto grado de desarrollo de una cultura visual abierta”, escribió Shevchenko en sus *Principios del cubismo*

---

625 "Nosotros, sin embargo, unimos la contemplación con la acción y nos lanzamos a la multitud" (Zdanevich y Larionov, "Por qué nos pintamos a nosotros mismos", en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trad. Bowlt, 81).

(1913)<sup>626</sup>. Esta posición motiva el rechazo de las vanguardias a una relación consumista contemporánea que subordine el arte a las necesidades utilitarias del mercado o de la sociedad. El criterio de la utilidad en el arte no desaparece por completo, pero ahora pasa a un segundo plano. Como observa Ilya Zdanevich en un ensayo sobre los fenómenos que regulan la evolución del arte: “Una pregunta más: ¿es útil el arte? Si y no. El arte es libre, y como lo es, puede cultivar cualquier emoción, tanto socialmente útil como socialmente dañina.... Pero hay muchas áreas dentro de él que no se pueden ver en absoluto desde la perspectiva de la utilidad<sup>627</sup>.”

Las primeras vanguardias consideraban que la responsabilidad del artista consistía en “perturbar sin cesar el sueño de los perezosos” (Rozanova), “despertar” el principio creativo en el espectador, “hacer temblar los nervios” (Kruchenykh), o “arrojarse uno mismo en la multitud” (Zdanevich, Larionov). Al público, a su vez, se le delega la responsabilidad de “fomentar en sí mismo” lo que Kulbin llama “empatía”, con lo que quiere decir rechazar el fácil automatismo del reconocimiento y la noción de que el arte es un medio. “No todos tienen el talento para

---

626 Aleksandr Shevchenko, *Printsipy kuhizma i drugikh techenii v zhivopisi vsekh vremen i narodov* (San Petersburgo: A. Shevchenko, 1913), 2.

627 Ilya Zdanevich, “Razvitie iskusstva (tezisy)” (Evolución del arte), f. 177.12, Archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

convertirse en artistas, pero cualquiera puede desarrollar una actitud consciente hacia las obras creadas por otros”<sup>628</sup>. En este modelo de arte, el papel del espectador como cocreador se vuelve crucial: “Para la mayoría del público nutrido por pseudo–artistas de copias de la naturaleza, la concepción de la belleza descansa en los términos 'familiar' e 'inteligible'. ' Así, cuando un arte creado sobre nuevos principios obliga al público a despertar de sus estancadas actitudes adormiladas, cristalizadas de una vez por todas, la transición a un estado diferente incita a la protesta y la hostilidad ya que el público no está preparado para ello”<sup>629</sup>.

La vanguardia realiza esta “transición a otro estado” a través de dispositivos artísticos que provocan al público: la disonancia, los cambios, el absurdo o el alogismo son los puntos de partida de una poética que traspasa los límites de las doctrinas estéticas modernistas. Todas estas técnicas apuntan a instaurar el cómodo tratamiento del arte y los modos mecánicos de percepción, lo que conduce a la banalización de cualquier esfera de la existencia humana, a la estereotipación y automatización inconscientes. Como dice Shklovsky, la familiaridad “corroe las cosas, la ropa, los muebles, nuestras esposas y nuestro miedo a la guerra....

---

628 Vladimir Denisov, “Tezisy soiuza 'Svoboda iskusstvu” (“Libertad para el arte” Propuesta sindical), f. 177.154, Archivos del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

629 Rozanova, “Bases de la nueva creación”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 106.

Después de ser percibidos varias veces, los objetos adquieren el estatus de 'reconocimiento'. Un objeto aparece ante nosotros. Sabemos que está ahí, pero no lo vemos”<sup>630</sup>.

El “cambio” formal que Malevich identificó en el “elemento complementario “del futurismo temprano está presente de una u otra forma en todos los géneros y actividades de vanguardia. Este es el dispositivo anticanónico obstaculizador que introduce un elemento de accidente, imprevisto o error en la estructura artística de la obra. Creo que es este dispositivo futurista el que Shklovsky tiene en mente cuando habla de “interrupciones” del ritmo artístico: “Existe, en efecto, tal cosa como el 'orden' en el arte, pero ni una sola columna de un templo griego”. cumple perfectamente su orden, y puede decirse que el ritmo artístico existe en el ritmo de la prosa quebrada<sup>631</sup>. Por lo tanto, el acertijo en el alogismo, tanto visual como literario, se convierte en un componente importante de la disrupción <sup>632</sup>. Es esta recodificación del objeto o cosa

---

630 Shklovsky, "Arte como dispositivo", 5–6.

631 “Algunos han intentado sistematizar estas 'interrupciones'... Tenemos buenas razones para suponer que esta sistematización no tendrá éxito. Esto se debe a que aquí nos enfrentamos no tanto a un ritmo más complejo como a una ruptura del propio ritmo, una violación, podemos añadir, que nunca puede predecirse. Si esta violación entra en el canon, entonces pierde su poder como dispositivo de complicación” (ibíd., 14).

632 Es importante recordar en este contexto que Shklovsky consideraba el extrañamiento (o la desfamiliarización) como un componente inseparable

colocado en un contexto no habitual lo que genera el elemento de alogismo, absurdo, o si se quiere, extrañamiento, especialmente a través de lo que Shklovsky describe como una “manera de *ver las cosas fuera de su contexto habitual*”<sup>633</sup>.

Cuando los constructivistas intentaron más tarde, como si estuvieran trabajando en un proyecto de ingeniería, procesar y organizar la inconmensurabilidad entre la vida y los principios de la utopía social, calibrada por medio de “un compás, una regla y una plantilla”, estaban tratando de instrumentalizar el arte para dominar a sus audiencias. Los futuristas anarquistas, por otro lado, recurrieron directamente a las leyes que gobiernan el movimiento fluido de la materia y el tiempo y rechazaron la noción del arte como un medio para manipular: “las funciones estéticas, utilitarias, ideológicas (políticas, propagandísticas) hacen del arte un medio, y sólo el arte no figurativo es capaz, debido a su abstracción del 'bullicio de los protocolos personales, privados y oficiales', de deshacerse de estas funciones”<sup>634</sup>.

---

de todos los acertijos: “Pero el extrañamiento no es un dispositivo limitado al acertijo erótico, una especie de eufemismo. Es también el fundamento de todos los enigmas” (ibid., 11).

633 Ibid., 9. Énfasis mío.

634 Malévich, “Futurizm”, 57.

## EL “MONTAJE DE ATRACCIONES” Y EL MODELO IDEOLÓGICO DE LA VANGUARDIA DE LOS AÑOS 20

En contraposición al historicismo de Shklovsky (por paradójico que parezca)<sup>635</sup>, Sergei Eisenstein, en su ensayo “Montaje de atracciones” (1923), proyecta su teoría hacia el futuro sin siquiera mencionar los nombres de sus antecesores y contemporáneos como Lev Kuleshov y su obra sobre el montaje. Se refiere de pasada a los “bocetos preliminares” de George Grosz, a los “elementos de fotomontaje” de Rodchenko y al “efecto lírico de ciertas escenas de [Charlie] Chaplin” como ilustraciones de su teoría, pero solo “en el nivel formal”<sup>636</sup>. El texto de Eisenstein es mucho más programático que el extenso artículo de Shklovsky, y se lee casi como un manifiesto. Por

---

635 Con respecto al “historicismo” del formalismo y específicamente de la teoría de Shklovsky —una cuestión que es mucho más compleja de lo que a veces parece— el argumento de Carlo Ginzburg me parece el más persuasivo (Ginzburg, “Making Things Strange,” 20–21 ).

636 “Considero que la atracción es en condiciones normales un elemento independiente y primario en la estructuración del espectáculo, una unidad molecular (es decir, compuesta) de la eficacia del teatro y del teatro en su conjunto. Es completamente análogo a los 'bocetos preliminares' de Grosz oa los elementos de las ilustraciones fotográficas de Rodchenko” (Eisenstein, “Montage of Attractions”, en Eisenstein Reader, ed. Taylor, 30).

supuesto, Shklovsky es ante todo un erudito literario y necesita establecer la objetividad de su teoría general para justificar su razón de ser, mientras que Eisenstein es un artista que está ansioso por establecer la supremacía y la originalidad de su patente autoral, pero aquí hay mucho más en juego.

No hay que olvidar que ambos afirman que no solo están publicitando un nuevo dispositivo, sino también creando una nueva teoría universal aplicable a varios géneros y formas de arte.

Retrospectivamente, al explicar en sus notas posteriores de qué se trataba la teoría de las atracciones, Eisenstein se quejó repetidamente de que los críticos reducían su teoría al “análisis de un área específica y aislada” del arte y no tomaban en cuenta el factor “básico y principal” en el arte, los experimentos formales: “Para la multiplicidad de todas las diferentes formas de arte debería haber un solo conjunto de leyes a partir del cual las características específicas que brillan dentro de cada arte en particular irradian en varias formas”<sup>637</sup>.

Resultó correcto en su suposición, y su teoría es tan relevante para comprender la literatura del período

---

637 Sergei Eisenstein, “S zaranee obdumannym namereniyem (Montazh attraktsionov)”, en id., *Metod*, ed. Naum Kleiman, vol. 1 (Moscú: Muzei Kino, 2002), 60.

estadista de vanguardia (especialmente la de los constructivistas y la LEF) y las artes visuales como lo es para el tratamiento crítico del teatro y la cinematografía.

“El montaje de las atracciones” se publicó en el tercer número de la revista *LEF* en 1923 como base teórica de la puesta en escena teatral de Eisenstein de la agit-buffonade basada en una obra del dramaturgo realista del siglo XIX Aleksandr Ostrovskii. El trabajo sobre esta teoría, sin embargo, había comenzado mucho antes, y estuvo influenciado por el efecto Kuleshov y las crónicas de cine montadas políticamente de Dziga Vertov, y por la simplicidad crudamente expresiva de los carteles de Mayakovsky para las ventanas ROSTA (Autoridad Estatal de Telégrafos de Rusia). Eisenstein podría inspirarse en los fotomontajes de Rodchenko, en los que la realidad de los hechos políticos o sociales documentados era brillantemente manipulada por el artista para transmitir un contexto ideológico particular. Esta innovadora teoría del montaje evolucionó en relación con los primeros manifiestos del Grupo de Trabajo Constructivista (Rodchenko, Gan, Stepanova), en diálogo con Rodchenko y los artistas y escritores de *LEF*. Más tarde, en su artículo para *Novyi LEF* de 1928 “¡Advertencia!” Rodchenko adapta el principio básico del montaje ideológico de Eisenstein en su ataque a la estética formal de la documentación impersonal y objetivada de los hechos:

LEF, como vanguardia de la cultura comunista, está obligada a mostrar cómo y qué hay que fotografiar.

Qué fotografiar, es algo que todos los grupos de fotografía saben, pero cómo fotografiar, solo unos pocos lo saben...

En pocas palabras, debemos encontrar, estamos buscando y encontraremos una nueva (¡no teman!) estética, entusiasmo y tono emocional para la expresión fotográfica de nuestros nuevos hechos sociales.

Para nosotros, una foto de una fábrica reconstruida no es solo una foto de un edificio. La nueva fábrica en la foto no es un hecho simple, sino un hecho que es el orgullo y la alegría de la industrialización de la Tierra de los Soviets, y tenemos que descubrir “cómo fotografiar” esto<sup>638</sup>.

El montaje de atracciones logra sus propósitos a través de un complejo cálculo de ingeniería de la idoneidad y eficacia de todos los elementos dentro de la unidad de la construcción, pero la principal preocupación del autor era velar y ocultar al espectador el proceso artístico de construir y crear una ilusión de facilidad y simplicidad. El producto final aparecía de la nada, por así decirlo, no muy diferente

---

638 Aleksander Rodchenko, "¡Advertencia!" en Aleksandr Rodchenko: *Experimentos para el futuro*, ed. Lavrentiev y Bowlt, 213.

de la prestidigitación de un mago de circo que dedica un esfuerzo considerable para distraer la atención de la audiencia de sus manipulaciones. “Palabras como 'atracción' y 'truco' se están convirtiendo en los tópicos de la época”, escribe Lissitzky<sup>639</sup>. La obsesión de Eisenstein por el circo, sobre la que volveremos, inspiró muchas de las premisas de su teoría. Si Shklovsky habla del extrañamiento como un fenómeno presente en todo arte, Eisenstein asume prácticamente el papel de un prestidigitador o gran inventor que ha revelado al mundo su mágico secreto de producción artística eficaz.

Esta postura subraya dos puntos importantes: no solo proclama enfáticamente la singularidad de su propia autoría e innovación, sino que también presenta su teoría como una técnica práctica, una metodología y una guía para la acción. El elemento epistemológico no interesa a Eisenstein: su teoría es producto de una nueva etapa en la historia de la vanguardia rusa, la etapa de los constructivistas y productivistas, para quienes el arte ya no significa un camino de cognición sino un instrumento de agitación.

De ahí la relación degradada entre el productor (autor, ideólogo) y el consumidor (las masas)<sup>640</sup>. De ahí, también, el

---

639 El Lissitzky, “Nuestro Libro”, en El Lissitzky, Vida, Cartas, Textos, ed. Sophie Lissitzky (Greenwich, CT: Sociedad Gráfica de Nueva York, 1968), 357.

640 “Y si el programa máximo de los futuristas es la integración del arte y la vida, la reorganización consciente del lenguaje según las nuevas formas

nuevo léxico autoritario, en concreto la supresión de la palabra “libertad”, tan típica de los manifiestos de las primeras vanguardias, y la aparición del término “las masas”, muy difundido en la década de 1920 pero que fue excepcionalmente raro en el discurso de la primera vanguardia<sup>641</sup>. Así, la declaración LEF firmada por Nikolai Aseev, Boris Arvatov, Osip Brik, Boris Kushner, Mayakovsky, Tretiakov y Nikolai Chuzhak dice: “Lef agitará a las masas con nuestro arte, modelando la fuerza organizada dentro de ellas<sup>642</sup>”.

Al elaborar su argumento en defensa de esta acción de masas de la vanguardia, Walter Benjamin señala al cine como el epítome del arte de masas:

La masa es una matriz de la que todo comportamiento

---

de vida, y la lucha por el entrenamiento emocional de la psique del productor–consumidor, entonces el programa mínimo de los productores de habla futuristas es poner su dominio lingüístico al servicio de las tareas prácticas del día” (Tretyakov, “From Where to Where”, en *Russian Futurism through Its Manifestoes*, ed. Lawton, 215).

641 Así, en el epígrafe característico de su texto programático sobre el constructivismo, Aleksei Gan llega a la siguiente conclusión: “El constructivismo es un fenómeno de nuestra época. Surgió en 1920 entre pintores de izquierda e ideólogos de la 'acción de masas'. La presente publicación es un libro de agitación que inicia la lucha de los constructivistas con los defensores del arte tradicional” (A. Gan, *Konstruktivizm* [Tver': np, 1922], 1).

642 N. Aseyev et al., “¿Por qué lucha Lef?” en *El futurismo ruso a través de sus manifiestos*, ed. Lawton, 194.

tradicional hacia las obras de arte surge hoy bajo una nueva forma. La cantidad se ha transmutado en calidad. El gran aumento de la masa de participantes ha producido un cambio en el modo de participación. El hecho de que el nuevo modo de participación apareciera por primera vez en una forma deshonesta no debe confundir al espectador<sup>643</sup>.

Este factor, sostiene, consiste en sustituir el criterio de concentración por el criterio de distracción, lo que pone al público en el lugar del crítico. Inmediatamente califica esta declaración, sin embargo, señalando: “Esta posición no requiere atención”. “El público es un examinador, pero despistado”<sup>644</sup>. El argumento de Benjamin es consistente con la lógica de un sistema binario: opone el arte como distracción (o disipación) al arte como concentración, pero no toma en cuenta otros posibles modelos para experimentar el arte. El arte como lección didáctica, por ejemplo, que fue el modelo más difundido en la vanguardia estatista, podía tanto entretener como distraer y exigir concentración, pero de ninguna manera se supone una evaluación independiente del material por parte de la audiencia<sup>645</sup>.

---

643 Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, en id., *Illuminations*, ed. Arendt, 239.

644 Ibid., 241.

645 Ibid.

Al seguir la narrativa de las posiciones ideológicas expuesta por el autor, el consumidor distraído corre el riesgo de ser manipulado directamente.

José Ortega y Gasset desarrolla esta noción de masa en un contexto filosófico: “La masa es todo aquello que no se valora a sí mismo –para bien o para mal– por razones específicas, pero que se siente 'igual que todos' y, sin embargo, no le preocupa; es, de hecho, bastante feliz de sentirse uno con todos los demás”<sup>646</sup>.

“Sentirse como todos los demás” crea masa–hombre, y por lo tanto, la masa es un objeto ideal de manipulación. Según Eisenstein, a principios de la década de 1920, se vio impulsado a implementar la “mira de francotirador”, una nueva búsqueda metodológica de la “unidad para medir el

---

646 “La sociedad es siempre una unidad dinámica de dos factores componentes: minorías y masas. Las minorías son individuos o grupos de individuos especialmente calificados. La masa es la reunión de personas no específicamente calificadas. Por masas, pues, no debe entenderse, única o principalmente, 'las masas trabajadoras'. La masa es el hombre medio. De este modo, lo que era mera cantidad –la multitud– se convierte en una determinación cualitativa: se convierte en la cualidad social común, el hombre como indiferenciado de los demás hombres, pero como repitiendo en sí mismo un tipo genérico. ¿Qué hemos ganado con esta conversión de cantidad en calidad? Simplemente esto: por medio de este último entendemos la génesis del primero. Es evidente hasta el borde de la perogrullada que la formación normal de una multitud implica la coincidencia de deseos, ideas, modos de vida, en los individuos que la constituyen” (José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* [Nueva York: Norton, 1993]).

efecto” del arte, por la aspiración de “expresar por algún medio nuevo, de alguna manera nueva todo lo que hierve en el seno colectivo de la clase joven que por primera vez ha entrado triunfante en la arena histórica”:

El entusiasmo de nuestra época engendra creación tras creación a pesar del término desterrado “crear”, que ha sido suplantado por la palabra “producir”; ¡A pesar de la “construcción”, que quisiera estrangular a la “imagen” con sus extremidades huesudas, y frente a las declaraciones sobre la muerte del arte!... Ambas tareas –la utilización social temporal y la liquidación preestablecida del arte– plantean las mismas exigencias.

Exigen que se produzca con la mayor precisión y economía posible (con el “menor gasto de energía”, diríamos en la jerga cotidiana de aquellos años), máximamente calibrado matemáticamente, máximamente preciso y rigurosamente construido con respecto a la “vista de francotirador” de la obra de arte una vez seleccionada<sup>647</sup>.

Eisenstein se refiere a “producir” en lugar de “crear”, una palabra teñida de anarquismo, pero se niega rotundamente a abandonar la “imagen”, al darse cuenta de que las imágenes figurativas siempre serán parte integral de la

---

647 Eisenstein, “Szaranee obdumannym namereniem”, en id., Metod, ed. Kleiman, 1: 56.

manipulación artística. El “efecto Kuleshov” ya lo había probado: una imagen que es en algún grado reconocible o familiar para el espectador, tiene un impacto mucho mayor en los ojos y los corazones de la audiencia que una construcción abstracta emasculada. Esto impartía a cualquier imagen mimética la persuasión de algo verdadero, algo como si se viera con los propios ojos, cuando en realidad es una fabricación, una verdad falsificada<sup>648</sup>. Es este tipo de imagen, elaborada y construida para manipular la mente del espectador, la que constituye una “atracción”, que, según Eisenstein, es la unidad elemental con la que medir un impacto en el arte. El enfoque de Eisenstein en la imagen–atracción, sin embargo, no lo lleva a rechazar la construcción. Para él, la construcción no es un bloque de construcción del material, sino más bien un principio estructurante, un proceso de montaje que organiza el material para asegurar el máximo rendimiento (en términos de la agitación de la audiencia) con el menor costo de producción posible. Aunque Eisenstein proclama que el espectador es “la materia prima” del teatro (y del arte en su conjunto), la participación individual de ese espectador se reduce al mínimo. Según su ensayo “La magia del arte”, la

---

648 “Alterné la misma toma de Mozhukin con varias otras tomas (un plato de sopa, una niña, el ataúd de un niño), y estas tomas adquirieron un significado diferente. El descubrimiento me sorprendió, tan convencido estaba del enorme poder del montaje” (Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov, ed. y trad. Ronald Levasco [Berkeley: University of California Press, 1974], 200).

conciencia de masas de su audiencia es el foco principal de la premeditación del artista <sup>649</sup>, y de la manipulación directa <sup>650</sup>. Nadie desafía a los espectadores a transformarse en co-creadores. Por el contrario, según los manifiestos constructivistas y *LEF*, el espectador es “procesado”, “organizado”, “agitado”, “educado” y “subyugado” <sup>651</sup>.

En este modelo de influencia, se destruye el criterio de libertad del espectador y, en consecuencia, de respuesta/responsabilidad, y el autor asume la posición de autoridad en la comunicación. Eisenstein y los constructivistas tuvieron muchos predecesores en esto, incluidos los futuristas italianos. Deseoso de realizar sus

---

649 Eisenstein, “Magiia iskusstva”, en id., *Metod*, ed. Kleiman, 1: 46–47.

650 “El arte siempre se ha presentado como 'un medio de violencia', siempre como una herramienta (arma) para transformar el mundo mediante el procesamiento de la conciencia humana” (ibid., 47).

651 La tesis original de los constructivistas en “Quiénes somos”, el manifiesto de 1922 del Primer Grupo de Trabajo de Constructivistas, firmado por Rodchenko, Gan y Stepanova, dice:

Artistas ayer, CONSTRUCTORES hoy

1. PROCESAMOS al ser humano
2. ORGANIZAMOS la tecnología
1. DESCUBRIMOS
2. PROPAGAMOS
3. LIMPIAMOS
4. FUSIONAMOS

(Aleksandr Rodchenko, “Quiénes somos: Manifiesto del Grupo Constructivista”, en id., *Experiments for the Future*, ed. Lavrentiev and Bowlt, 143)

ambiciones políticas, junto con sus ambiciones artísticas, Marinetti fue uno de los primeros vanguardistas en recurrir a la influyente investigación sociológica de *La Psychologie des foules* (La psicología de las multitudes, 1895) de Gustave Le Bon.

Es bastante peculiar que los primeros futuristas rusos, profundamente interesados en cuestiones sociológicas del arte y obviamente familiarizados con el libro de Le Bon (fue traducido al ruso un año después de su publicación original y muy leído), tomaron un camino diferente, más de acuerdo con su ideología estética anárquica y la falta de aspiraciones políticas orientadas a objetivos. Christine Poggi, estudiosa del futurismo italiano, muestra de manera convincente cómo Marinetti explotó aún más el argumento de Le Bon de que la unidad mental característica de una multitud se debía a su susceptibilidad a las sugerencias, intolerancia a las opiniones diferentes y relaciones jerárquicas deseadas entre el líder y las masas<sup>652</sup>.

Cuando Eisenstein llama al espectador el “material del arte”, da el paso final hacia un nuevo modelo de interacción artista–público y proclama el papel instrumental del arte, transformándolo en un instrumento lógico de sometimiento y manipulación. Los individuos que consumen arte delegan su libertad de elección y

---

652 Christine Poggi, "Folla/Follia: Futurism and the Crowd", *Critical Inquiry* 28 (primavera de 2001): 709–48.

responsabilidad en el autor y, por lo tanto, son despojados de su soberanía y transformados en masas humanas.

En la evaluación retrospectiva del desarrollo de su teoría y del término “montaje de atracciones”, Eisenstein subrayó su formación científica y de ingeniería, centrándose en un enfoque racional y positivista del uso social del arte: “Un enfoque se vuelve científico en el sentido propio en el momento en que el área de investigación adquiere una unidad de medida”:

¡Así que encontremos la unidad de impacto en el arte!

La ciencia está familiarizada con “iones”, “electrones”, “neutrones”.

¡Que el arte tenga “atracciones”!<sup>653</sup>

La conceptualización de Eisenstein contrasta marcadamente con el lenguaje artístico complejo y el laborioso efecto de “obstáculo” descrito en la teoría del distanciamiento, y el objetivo también es diferente. Expresiones como “simplificación” y la economía de “vista de francotirador” describen no sólo el reconocimiento, sino un reconocimiento instantáneo y reflexivo de lo opuesto a la categoría de visión formalista. El famoso cartel de El Lissitzky *Beat the Whites with the Red Wedge* (Vence a los

---

653 Eisenstein, “S zaranee obdumannym namereniem”, en id., *Metod*, ed. Kleiman, 1: 56.

blancos con la cuña roja, 1920), que utiliza formas suprematistas abstractas para presentar el eslogan político del momento, podría presentarse como una comparación figurativa. Al intentar lograr un impacto ideológico similar a lo que Eisenstein más tarde denominó el “montaje de atracciones”, Lissitzky fracasó por completo en su tarea política y –consciente o inconscientemente– produjo el efecto diametralmente opuesto. Su uso inesperado de la abstracción geométrica en el contexto de un discurso político funcionó a nivel formal como un choque artístico que sorprendió a los espectadores y captó su atención.



El (Eleazar) Lissitzki: Vence a los blancos con la cuña roja, 1920

Como medio didáctico de comunicación, sin embargo, el dispositivo no resultó eficaz, ya que su abstracción formal

en modo alguno facilita el reconocimiento racional (y mucho menos reflexivo), y entorpece el mordisco de la exhortación ideológica.



Rodchenko. Cubierta para *LEF*  
(Revista del Frente de Izquierda de las Artes) n° 3

Lissitzky, sin darse cuenta, abstraigo o extrañó su mensaje político (apoyar al Ejército Rojo contra las fuerzas blancas contrarrevolucionarias) al obligar al espectador a verlo y aprehenderlo bajo la nueva luz de la visualización abstracta.

Lo que los constructivistas llamaron más tarde “la máxima explotación del sujeto”<sup>654</sup> no se logró en este proyecto.

Contrasta la obra de Lissitzky con las primeras portadas de LEF (1923) diseñadas por Rodchenko, en las que la fuerza didáctica del mensaje se logra a la perfección con la mínima pérdida.

El diseño constructivista de las letras en bloques rojos y negros en la portada del primer número está completamente subordinado a la potencia intensificada del mensaje en sí, específicamente palabras acentuadas “Frente Izquierdo”. El segundo número presenta un fotomontaje que presenta retratos icónicos fácilmente reconocibles y clichés del mundo burgués que están tachados con el lápiz azul del editor. Esta composición podría servir como una excelente ilustración del artículo de Eisenstein sobre el montaje de atracciones publicado en el tercer número de la revista: “un montaje libre con efectos independientes elegidos arbitrariamente (tanto de la COMPOSICIÓN PARTICULAR como de cualquier conexión temática con los actores) (atracciones), pero con el objetivo preciso de un efecto temático final específico: el montaje de atracciones”<sup>655</sup>.

---

654 “Los Principios Básicos del Constructivismo,” en *La Tradición del Constructivismo*, ed. Stephen Bann (Nueva York: Da Capo Press, 1990), 126.

655 Eisenstein, “Montage of Attractions”, en *Eisenstein Reader*, ed.

La portada del número en el que aparece el ensayo de Eisenstein es otro fotomontaje de Rodchenko que contrasta la impotencia del pasado con la exuberante fuerza innovadora –y la pluma afilada– del futuro.

La composición está en diagonal con un avión en su punto más alto lanzando, como si fuera una bomba, una enorme pluma estilográfica que amenaza con clavar una lanza a un hombre de la edad de piedra en la parte inferior de la diagonal que intenta atacar el avión con una flecha primitiva.

Si la vanguardia anarquista buscó influir en las audiencias mediante el dominio del material y la forma (a modo de destilación del lenguaje interno y los elementos del arte), a través de un proceso en el que el espectador co-participa activamente con el artista, entonces la vanguardia estatista de la década de 1920 busca dominar la conciencia de la audiencia como material del arte. Y, si siguiendo el pensamiento de Shklovsky, consideramos el arte como un dispositivo, entonces me resulta difícil evitar la conclusión de que el dispositivo del montaje de atracciones domina todos los géneros de vanguardia durante la década de 1920, desde la literatura de LEF y la de Eisenstein y las películas de Vertov hasta el arte de producción y los carteles y libros constructivistas. De hecho, Rodchenko visualizó la metáfora radical de Eisenstein de la mira de un francotirador en un

brillante cartel para la película de este último *El acorazado Potemkin* (1925), probablemente el mejor trabajo de Rodchenko en este género, en el que dirige una de las armas de Potemkin directamente hacia el espectador, cualquiera que se detuviera frente a un cartel.



Aleksandr Rodchenko. Cartel para la película de Eisenstein *El acorazado Potemkin*, 1925.

Esta nueva estética, deliberadamente puesta al servicio de una noble misión social, pone de relieve las funciones didácticas y comunicativas del arte. Según Lissitzky, “Durante el período de la Revolución se acumuló una energía latente en nuestra joven generación de artistas, que sólo esperaban el gran mandato del pueblo para liberarla.

Son las masas, las masas semianalfabetas, las que se han convertido en audiencia. La Revolución en nuestro país

cumplió una enorme tarea educativa y propagandística”<sup>656</sup>.

De manera similar, Eisenstein designa la interacción entre el artista y el público como el elemento principal en el montaje de las atracciones, implementadas con un espíritu puramente utilitario:

El material básico del teatro deriva de la audiencia: moldear a la audiencia en una dirección deseada (o estado de ánimo) es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, publicidad, educación para la salud, etc.). El instrumento de este proceso consiste en todas las partes que constituyen el aparato del teatro... a pesar de sus diferencias, todas conducen a una cosa –que su presencia legítima– a su común cualidad de atracción<sup>657</sup>.

Continúa resumiendo la esencia de una atracción manipuladora:

Una atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es cualquier momento agresivo en el teatro, es decir, cualquier elemento del mismo que somete a la audiencia a una influencia emocional o psicológica, verificada por la experiencia y calculada matemáticamente para producir choques emocionales

---

656 El Lissitzky, “Nuestro Libro”, en *El Lissitzky, Vida, Cartas, Textos*, ed. Sofía Lissitzky, 358.

657 Eisenstein, "Montaje de atracciones", en *Eisenstein Reader*, ed. Taylor, 34.

específicos en el espectador en su orden adecuado dentro del todo. Estos choques brindan la única oportunidad de percibir el aspecto ideológico de lo que se muestra, la conclusión ideológica final<sup>658</sup>.

La atracción no tiene nada en común con el truco, se nos dice, porque “el truco, o más exactamente, el truco... es absoluto y completo en sí mismo, significa todo lo contrario de la atracción, que se basa exclusivamente en algo relativo, las reacciones con la audiencia”<sup>659</sup>.

Debemos estar atentos a la terminología de Eisenstein, porque en el circo la manipulación del vocabulario es la base del juego de manos del ilusionista, o “prestidigitador” (del latín *praestigia*, truco, engaño, ilusión), y se refiere a un elaborado sistema de operaciones diseñado para distraer la atención del espectador de la actividad principal del mago, que debe pasar desapercibida para que no se revele el secreto de la ilusión.

El punto principal es que la manipulación es una “maniobra de distracción”; lo que es crucial no es el aparato tecnológico sino la destreza y precisión del manipulador (la “mira de francotirador”, para usar la terminología de Eisenstein), que están calculadas para hacer que la audiencia confíe en la trampa que le tiende el mago. Un año

---

658 *Ibíd.*

659 *Ibíd.*, 34–35

antes de su muerte en 1947, Eisenstein escribió “La magia del arte”, notas que no se publicaron hasta hace poco, en las que se explica el propósito de la atracción:

Mi objetivo era y es en gran medida un vestigio del uso más antiguo de los precursores del arte: el ritual. Eso es:

Subyugar, sometiendo a influencia, dominar, doblegar a la voluntad de uno.

Allí (y entonces) la naturaleza y las fuerzas de la naturaleza.

Aquí, la psicología (y las emociones) de la audiencia y, al modificarlas, subyugar su ideología a mi ideología propagandística (mi idea, mi concepción, mi visión de las cosas)<sup>660</sup>.

Significativamente, en otros comentarios, compara su teoría con la investigación clínica en fisiología de Ivan Pavlov<sup>661</sup>, y establece un paralelo directo entre los dos:

Ahora, retrospectivamente, es interesante ver hasta

---

660 Eisenstein, “Magiia iskusstva”, en id., *Metod*, ed. Kleiman, 1: 46–47.

661 El célebre científico Ivan Pavlov (1849–1936) recibió el Premio Nobel en 1904 por su nuevo enfoque de la reflexología y el proceso digestivo. Experimentó con perros, y la expresión “perro de Pavlov” pronto se volvió idiomática en Rusia, refiriéndose generalmente a cualquier objeto vivo, despojado de individualidad o voluntad, de experimentación científica, algo así como un “conejillo de indias” en inglés.

qué punto esta declaración estaba en el espíritu de la época. Sobre todo en el sentido de que desde otra dirección se acercaba a la reflexología, que en su momento fascinó a todos, a los que también sedujo su cualidad mecánica. Si hubiera sabido más sobre Pavlov en ese entonces, habría llamado a la teoría del montaje de las atracciones “la teoría de los estímulos artísticos”<sup>662</sup>.

El dispositivo básico y el mecanismo metodológico de su teoría de la atracción descansa sobre este principio de los estímulos artísticos, que son precisamente calculados y utilizados para reforzar y procesar varios reflejos del espectador-masa.

Cualquiera que sea el nombre elocuente, el reflejo artístico será siempre un modelo genérico de percepción estereotipada.

A diferencia del dispositivo de extrañamiento, que insiste en un largo proceso de ver y experimentar el objeto, el montaje de las atracciones se basaba en la identificación inmediata, una especie de reflejo del espectador. No hay lugar aquí para la indeterminación del *zaum* o la abstracción.

---

662 Eisenstein, “Szaranee obdumannym namereniem”, en id., Metod, ed. Hombre Klei, 1: 59.

La misión del artista, ahora comparado tanto con un ingeniero como con un científico, es dar órdenes emocionales exactas a las masas para que sean instantáneamente recibidas.

La autonomía de los espectadores es devaluada y coaccionada a una percepción de masa mediatizada, y gradualmente son llevados a adoptar como propias, ideas impuestas.

## CONCLUSIÓN

### El paradigma histórico, las vanguardias y la revolución

Siempre es difícil (y a veces imposible) señalar el momento preciso de un cambio de paradigma cultural o trazar un límite cronológico exacto entre dos períodos en el desarrollo del arte. Además, los dos modelos ideológicos de vanguardia rusa que se han discutido coexistieron durante algún tiempo, a menudo dentro del mismo movimiento o grupo, e incluso en la evolución artística individual.

En mi opinión, los rasgos importantes característicos de la segunda fase habían aparecido ya en 1917, se hicieron predominantes al año siguiente y se solidificaron en 1923. El golpe de Estado de octubre marcó el comienzo de la alienación sucesiva de la ideología artística de las primeras vanguardias, con su principio anárquico basado en la filosofía de la libertad y la soberanía, y de la resistencia innata a la totalización ideológica o estética.

A medida que los artistas se unieron al Estado, se disolvió la tensión que existió desde 1917 hasta principios de la década de 1920 entre los dos problemas polares de la vanguardia: el papel social y político del artista en la sociedad y la autonomía del proceso artístico y la creatividad personal. Para 1923, con el surgimiento de la LEF y la elaboración final de la teoría interdisciplinaria del Constructivismo, el nuevo modelo de vanguardia gubernamentalizada (o estatista) estaba completamente establecido.

Ahora se encontraba bajo la presión ideológica del Estado, que aspiraba a subordinarlo (especialmente a los futuristas) a “la concepción marxista de la dependencia social objetiva y la utilidad social del arte”<sup>663</sup>. Más claramente que muchos, el talentoso ideólogo León Trotsky articuló esta línea en su libro *Literatura y Revolución* (1924), donde demostró la ruptura entre las dos etapas históricas de la cultura de vanguardia y descartó a los futuristas como fuera de sintonía con los bolcheviques, aunque todavía los consideraba “reformables”:

La Revolución de Octubre apareció a la intelectualidad, incluida su izquierda literaria, como una destrucción completa de su mundo conocido, de ese mismo mundo del que se separó de vez en cuando, con el propósito de crear nuevas escuelas, y al que invariablemente se unió.

---

663 Trotsky, *Literatura y Revolución*, trad. Strunsky, ed. Keach, 143.

Para nosotros, por el contrario, la Revolución se presentaba como la encarnación de una tradición familiar, digerida internamente. De un mundo que rechazamos teóricamente y socavamos en la práctica, pasamos a un mundo que ya nos era familiar, como tradición y como visión. Aquí reside la incompatibilidad de tipo psicológico entre el comunista, que es un revolucionario político, y el futurista, que es un revolucionario innovador de la forma. Esta es la fuente de los malentendidos con ellos. El problema no es que el futurismo “niegue” las sagradas tradiciones de la intelectualidad. Por el contrario, radica en el hecho de que no se siente parte de la tradición revolucionaria. Nosotros entramos en la Revolución mientras el Futurismo caía en ella.

Pero la situación no es del todo desesperada. El futurismo no volverá “a sus círculos” porque estos círculos ya no existen. Y esta circunstancia nada despreciable le da al Futurismo la posibilidad de un renacimiento, de entrar en el nuevo arte, no como corriente determinante, sino como parte integrante importante<sup>664</sup>.

Por supuesto, no se politizó toda la esfera cultural a la vez, pero desde el principio, el proceso que Slavoj Žižek llama

---

664 *Ibíd.*, 116; énfasis añadido.

“condensación metafórica”<sup>665</sup>, en forma de choques intensos, finalmente cristalizó en el concepto de revolución cultural. Esta intrusión revolucionaria de eventos políticos en el espacio cultural de la vanguardia fue comparable al “cambio” formal de los futuristas, solo que se proyectó en un espacio geopolítico en lugar de una página de un libro de poesía transracional que galvanizase a los lectores a darse cuenta de su propia libertad. Este desplazamiento histórico provocó la mutación de las ideas y formas de las primeras vanguardias y, eventualmente, fue seguido por la creación de un modelo ideológico completamente nuevo y poderoso de una vanguardia, sujeta a un Estado.

Al analizar el desarrollo estético y político de las diferentes tendencias en la vanguardia europea, Raymond Williams concluye: “La crisis política bastante nueva del mundo posterior a 1917 produjo una diversidad de tipo diferente a la diversidad móvil y competitiva de los años anteriores a 1914”<sup>666</sup>. Elige el ejemplo ruso para ilustrar su tesis:

Así, los modernistas y vanguardistas rusos estaban en el país que había pasado por la revolución y la guerra

---

665 “Sobre la unidad de estos dos rasgos se funda la noción marxista de la revolución, la situación revolucionaria: una situación de condensación metafórica en la que finalmente se vuelve claro para la conciencia cotidiana que no es posible resolver ningún problema. cuestión particular sin resolverlas todas” (Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, trad. Jon Barnes [Nueva York: Verso, 1989], 3.

666 Williams, *Políticas del Modernismo*, 60.

civil.... Mayakovsky podría pasar del destacamento liberado de *Una nube con pantalones* (1915) a *Misterio Bufo* (1918), aclamando la revolución, y más tarde, tras el rechazo oficial del arte moderno y de las vanguardias, a la observación satírica del supuesto nuevo mundo en *La chinche* (1929). Estos son ejemplos entre muchos, en la turbulencia de aquellos años, cuando la relación entre política y arte ya no era una cuestión de manifiesto sino de práctica difícil ya menudo peligrosa<sup>667</sup>.

El “cambio” revolucionario y político de 1917 polarizó el arte y vigorizó las aspiraciones políticas y sociales de la vanguardia.

Como he demostrado, los vanguardistas fueron impulsados inicialmente por una oportunidad única para manifestar su voluntad social y reorganizar las instituciones estatales que controlan la vida artística, como la Academia de las Artes. En esta coyuntura, los más radicales exigieron la libertad de la “conciencia artística” y la separación del arte del Estado:

La primera y más necesaria condición para que el arte se desarrolle es la libertad de creación artística, completa libertad de todas las presiones de cualquier parte... La conciencia artística es similar a la conciencia religiosa y científica.... Ahora, la democracia rusa ha

---

667 *Ibíd.*

recaído en el honor de comenzar una nueva lucha: por la libertad del arte, por la libertad de la tutela estatal sobre el arte<sup>668</sup>.

Sin embargo, después de octubre de 1917, cuando el ala bolchevique del Partido Comunista Ruso tomó el poder y aplastó a sus competidores políticos (los anarquistas eran los primeros de la fila), se hizo evidente que la revolución había llegado a un punto en el que no había vuelta atrás. Para 1919–1920, muchos habían cedido a la tentación del poder ofrecida por el grandioso proyecto y la oportunidad de ocupar el espacio político real dejado vacante por las viejas jerarquías desaparecidas. Estos vanguardistas dominaron la recientemente organizada Sección de Artes (IZO) adscrita al Comisariado de Educación del Pueblo Bolchevique (Наркомпрос), así como el liderazgo de numerosas comisiones y comités como el Museo de Cultura Artística en Petrogrado y el Museo de Cultura Pictórica en Moscú.

Establecieron sus propios mecanismos para administrar el arte de acuerdo con el nuevo Estado y su ideología política. El tono retórico del “Manifiesto Realista” (1920) de los jóvenes constructivistas Antoine Pevsner y Naum Gabo transmite el celo idealista de sus ambiciones políticas: “El mundo distraído de los cubistas, hecho pedazos por su anarquía lógica, no puede satisfacernos a los que ya hemos

---

668 Denisov, “Tezisy soiuza 'Svoboda iskusstvu” (MS de 1917).

cumplido la revolución o que ya la estamos construyendo y reedificando”<sup>669</sup>.

Como papel de tornasol, esto reveló la diferencia fundamental entre dos modelos de vanguardia: las primeras corrientes autónomas de la década de 1910 asociadas con la estética de la anarquía por un lado, y los movimientos universalizadores de vanguardia estatistas de la década de 1920 por el otro. El nuevo sistema político cambió fundamentalmente la función social del arte, influyendo en la forma en que los artistas definían sus objetivos y prioridades y, en consecuencia, cambió las ideologías estéticas. El equilibrio de fuerzas dentro del arte y las posiciones que asumieron los artistas frente al Estado cambiaron. Nuevas instituciones sociales y políticas intervinieron en la política del arte y generaron nuevas - condiciones de producción artística (contratos y encargos estatales en lugar del libre mercado). Pero, ¿se reflejaron estos cambios en el estilo, la metodología o el lenguaje del arte? Por supuesto. Lo que proporcionó la distinción esencial de este modelo con el de la vanguardia anárquica y determinó su nueva poética formal y contenidos narrativos fue una dependencia intelectual, emocional y psicológica de una ideología hegemónica en la que el Estado asignaba al arte un papel importante. Rol funcional y utilitario. Cuando las elecciones estéticas se instrumentalizan, los modelos

---

669 Naum Gabo y Antoine Pevsner, “The Realistic Manifesto”, en *Russian Art of the Avant–Garde*, ed. y trans. Tazón, 211.

estéticos se transforman inevitablemente: la “politización del arte” de Walter Benjamin pasa al primer plano<sup>670</sup>.



Pinturas de Mikhail Larionov y Kazimir Malevich en exhibición en la exposición "Arte en la era del imperialismo" en el Museo Estatal Ruso, Leningrado, 1931-32, bajo la máxima de Lenin "El anarquismo como visión del mundo es la visión burguesa al revés."

---

670 Benjamin contrasta diferentes modelos de interacción entre el arte y la vida bajo el fascismo y el comunismo como “la estetización de la vida política” (en Alemania ) y la “politización del arte” (en la Rusia soviética), que considera con aprobación: “El resultado lógico del fascismo es la introducción de la estética en la vida política. La violación de las masas, a las que el fascismo, con su culto al Führer, pone de rodillas, tiene su contraparte en la violación de un aparato que se ve obligado a producir valores rituales... Esta es la situación de la política, que el fascismo está estetizando. El comunismo responde politizando el arte” (Benjamin, “Obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, en Iluminaciones, ed. Arendt, 241-42).

## EXPRESIONES DE GRATITUD

Mi investigación para este libro recibió el generoso apoyo de la Sociedad de Becarios de la Universidad de Harvard, el premio del Fondo William F. Milton y la Beca del Fondo Nacional para las Humanidades en el Centro Nacional de Humanidades en Carolina del Norte. El entorno intelectual único proporcionado por la Society of Fellows ayudó a sentar las bases de este libro, mientras que mi año sabático en el Centro Nacional de Humanidades fue fundamental para llevarlo a cabo. Estas becas residenciales me dieron el verdadero lujo de compartir mis ideas con otros, y las discusiones en curso con William Todd, Dan Aaron, Mark Antliff, Bernard Bailyn, Svetlana Boym, James Dawes, Michelle Facos, Walter Gilbert, Patricia Leighton, Lei Liang, Barry Mazur, Ellen Scary, Amartya Sen, Isabelle Wunsche y Dimitrios Yatromanolakis enriquecieron mi enfoque inicial y me inspiraron para expandir y afinar mi argumento.

Estoy profundamente agradecida a Jack Flam y Charlene

Woodcock, quienes me animaron a seguir adelante y me ayudaron a dar forma a este proyecto desde su inicio. También agradezco especialmente a Boris Gasparov, Robert Belknap, John Malmstad, William Todd, John Bowlt, Clare Cavanagh, Catherine Ciepela, Gary Saul Morson, Bernice Rosenthal, Justin Weir y Andrew Wachtel, quienes se encargaron de leer todos o partes de los borradores del manuscrito y ofrecieron muchos comentarios reflexivos. Allan Antliff y Nancy Perloff estuvieron entre los primeros lectores del libro y le dieron vida. Stephanie Fay y Eric Schmidt, con gran paciencia, han visto este libro a través de la prensa. Con Charles Rougle, estoy en deuda por su guía editorial y su ayuda invaluable con la traducción de muchas de las citas originales, y también me gustaría extender mi sincero agradecimiento a Kimberly Croswell y Peter Dreyer, quienes mejoraron la legibilidad de mi manuscrito a través de su edición experta.

Mi libro no hubiera sido posible sin el cálido e incansable apoyo de mi trabajo por parte de Alevtina Shechter, John Krummel, Eka terina Bobrinskaia, Diana Morse, Elena Murina, Carol Selle, Nela Ichin, Nikolai Firtich, Elena Basner, John Milner, Irina Karasik, Michelle Facos, Willem Weststein, Ilya Kukui, Alla Rosenfeld, Jane y Bill Taubman, Fiona Deutsch, David Thaler, Sergei Kudriavtsev, Murray Murr y el hermano Muzius.

La investigación se llevó a cabo en muchos museos,

bibliotecas y archivos diferentes. Quisiera expresar mi infinita gratitud a Geurt Imanse, Curador Jefe de Investigación y Documentación del Museo Stedelijk, Ámsterdam, y la Fundación Centro Cultural Khardzhiev–Chaga; Harvey Shipley Miller de la Fundación Judith Rothschild, Nueva York; Evgeniia N. Petrova, directora adjunta del Museo Ruso; Deborah Wye del Museo de Arte Moderno de Nueva York; Andrei Krusanov de la Biblioteca Nacional de Rusia, San Petersburgo, el personal del Archivo Estatal Ruso de Literatura y Arte y la Galería Estatal Tretyakov, Moscú; Aleksandr Lavrentiev y Vladimir Poliakov por su increíble generosidad y gentil ayuda para obtener materiales inéditos, documentos raros e imágenes visuales para mi investigación. También agradezco a Dan Zellner y al Departamento de Colecciones Digitales de la Universidad Northwestern por proporcionarme las imágenes digitales de alta calidad para mi libro. La redacción de este libro fue generosamente financiada por la Universidad de Northwestern. Estoy en deuda con muchos de mis colegas y estudiantes de Northwestern por su ayuda.