

# LOS ELEMENTOS BÁSICOS DE LA MODERNIDAD Y SU REPERCUSIÓN EN LA POSTMODERNIDAD EN LA LITERATURA Y LAS ARTES: EL CASO DE RUSIA

Основные особенности русского модернизма и его влияние на  
литературу и искусство постмодернизма

*Irina Bulgákova*

*irinabul@ucm.es*

*Universidad Complutense de Madrid (Madrid, España)*

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 19.05.2020

Fecha de evaluación: 16.12.2020

*Cuadernos de Rusística Española n° 16 (2020), 159 - 170*

*Ya se perfila un nuevo individuo, una nueva raza humana;  
este movimiento no tiende hacia el hombre ético, político  
o humanista, sino hacia el hombre artista, sólo él será capaz  
de vivir y de actuar insaciablemente en los torbellinos  
y las tempestades de la nueva época,  
hacia la que tiende irresistiblemente la humanidad.  
(Aleksandr Blok, “El naufragio del humanismo”, 1919)*

*En el arte y en la ciencia no somos leña,  
sino las cerillas con que se prenden las hogueras.  
Por tanto, ten cuidado con tus manos para no quemarte.  
(Víctor Shklovski, *Cartas para mi nieto*, 1974)*

## RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es ofrecer un panorama de desarrollo de los conceptos de modernismo y postmodernismo en Rusia. Análisis realizado a través del pensamiento historiográfico ruso, prestando una especial atención al movimiento formalista (y su relación con las vanguardias históricas) como una emblemática vertiente rusa de la corriente modernista. Se destacan algunos rasgos peculiares de su desarrollo en Rusia, que distinguen a estos fenómenos de sus equivalentes occidentales.

*Palabras clave:* modernismo y postmodernismo rusos, literatura rusa, movimientos literarios, vanguardias históricas, formalismo ruso, realismo socialista.

## РЕЗЮМЕ

В настоящей статье представлена панорама развития феноменов модернизма и постмодернизма в России. При проведении данного исследования был привлечен широкий круг работ русских и зарубежных авторов. Особое внимание уделяется формальному методу как значимому направлению в модернистском течении и его связи с историческим авангардом. Выделяются особенности существования и развития данных феноменов в России.

*Ключевые слова:* модернизм и постмодернизм в России, русская литература, литературные течения, исторический авангард, русский формализм, социалистический реализм.

## INTRODUCCIÓN

El contexto histórico e internacional de las primeras cuatro décadas del siglo XX es un tiempo de enormes transformaciones en todas las dimensiones (políticas, económicas, sociales, filosóficas y culturales) de la vida humana. El impacto de los hallazgos científicos en la vida cotidiana, *el paso de la sociedad agraria y tradicional a la sociedad industrial, y la Primera Guerra Mundial que sacudió todos los conceptos del hombre sobre sí mismo y sobre el mundo, dieron inicio a una época caracterizada por la sensación de una inminente catástrofe, de una profunda crisis de los valores tradicionales que existían durante épocas anteriores, tales como la verdad, la belleza y la bondad, entre otros. El nuevo tipo de cultura, que había surgido incluso antes, a finales del siglo XIX, y que llegó a llamarse modernismo, fue provocado por un sentimiento que permanecía entonces en la sociedad europea: el de la profunda decepción y una duda enorme de alcanzar la armonía universal. Ese concepto filosófico fue desarrollado en el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche y, en literatura, en la “novela polifónica” de Dostoievski. La cultura rusa, al igual que la europea, se encontraba en búsqueda de comprender los profundos cambios sucedidos y desarrollar nuevas formas en la literatura y las artes.*

El objetivo principal del presente trabajo es profundizar en el estudio de las dos corrientes artísticas y literarias —el modernismo y el postmodernismo— en Rusia. A esta tarea nos ha movido la comprobación de que hasta la fecha contábamos con numerosos ensayos dedicados a los diversos movimientos culturales surgidos en Rusia a lo largo del siglo pasado, pero en la rusística española faltaba un estudio que englobara una visión de conjunto de la creación literaria y artística: desde la Edad de Plata de la cultura rusa y las vanguardias hasta la estética posmoderna. En segundo lugar, nos parece interesante indagar, por un lado, la continuidad de la literatura y la cultura de la Edad de Plata y, por el otro, destacar los rasgos singulares de la creatividad literaria y artística dentro de la sociedad postmoderna.

## FUENTES Y METODOLOGÍA

El presente estudio se basa en la revisión de las aportaciones críticas sobre el modernismo y el postmodernismo en Rusia, realizadas por los especialistas rusos y extranjeros en los últimos cuarenta años. El trabajo se puede dividir en tres partes. En la primera parte se presenta una breve descripción del contexto histórico peculiar en el que tuvo su desarrollo el fenómeno modernista. La segunda parte se centra en el movimiento formalista y sus integrantes. En la tercera parte se exploran distintas aportaciones críticas sobre el postmodernismo ruso y se señalan algunos aspectos peculiares de la evolución

de estos fenómenos en Rusia. En el apartado conclusiones se destacan varios rasgos que tienen el modernismo y el postmodernismo en común. En el estudio se ha implicado el método histórico-literario y socio-cultural.

## DESARROLLO CRÍTICO

### *Las vanguardias históricas: una unión entre el arte y la vida*

Durante el primer tercio del siglo XX el modernismo es un movimiento dominante en el proceso literario: el acmeísmo sustituyó al simbolismo, estaba cobrando más fuerza el expresionismo que había llegado a cambiar el impresionismo, ascendía el dadaísmo que se transformó en el surrealismo y se estaba gestando la estética del absurdo que obtuvo su mayor desarrollo en la obra artística y literaria de las vanguardias rusas y, en concreto, en el grupo “OBERIU”<sup>1</sup>. Es un período histórico en el que nos encontramos con la irrupción fulgurante de numerosas figuras de gran talento que se dedicaron a la literatura y a las artes (lo que, por razones políticas bien sabidas, a muchos ellos les costó la vida). Ese momento de esplendor intelectual ha venido a denominarse como la Edad de Plata de la cultura rusa. Tzvetan Todorov presenta un esbozo de la evolución de las relaciones entre artistas y revolución. El filósofo sostiene que las confluencias entre las artes y el poder se desarrollaron en dos etapas: la contribución de los creadores en el desencadenamiento de la Revolución de 1917 y los años posteriores a ella, de la existencia (o, más bien, sobrevivencia) en la nueva realidad marcada de fondo por los distintos cambios en la vida política, social y cultural. “Los novelistas, los poetas y los demás artistas tienen su responsabilidad en el espíritu del tiempo (el *Zeitgeist*), ya que a su vez motivará el comportamiento de hombres de acción (que un día hacen la revolución)” (Todorov 2017: 15).

La intervención de los intelectuales en las transformaciones políticas y sociales se produjo a un nivel más profundo. Las vanguardias históricas promovieron la idea de soberanía del creador, que no debía tener en cuenta ningún límite y ninguna tradición, contribuyendo de tal manera a la victoria de la revolución, el establecimiento del nuevo régimen y la creación de un ideal sobrehumano del superhombre. Los nuevos dirigentes políticos, formados por bolcheviques, como los artistas de vanguardia, apuestan por la acción de la voluntad humana en detrimento de las leyes de la historia y la naturaleza. Así pues, se ven claramente aquí unos aspectos del concepto nietzscheano que influyeron en el discurso soviético, como la “voluntad de poder” que marcó la forma de pensar de los que se sintieron atraídos por la revolución, y tomarse al pie de la letra la frase “no hay hechos, sólo interpretaciones”, lo que poco tiempo después se convierte en la doctrina cultural y el método artístico del realismo socialista.

1. “OBERIU”, el grupo de escritores y artistas creado en 1927 en San Petersburgo (por entonces Leningrado). Sus representantes proclamaban el rechazo absoluto a las formas tradicionales de arte. El grupo estaba formado por los poetas como Daniil Jarns, Aleksandr Vedenski, Nikolái Zabolotski y Konstantín Vaguinov, entre otros.

A tono con estas circunstancias, las obras de Shakespeare obtienen su segundo nacimiento en Rusia y se convierten en una de las brújulas para afrontar la confusa realidad. De ahí el interés de la intelectualidad rusa por la figura de Hamlet como símbolo de un alma agitada que anhela encontrar la paz y la verdad. Casi todos los artistas del modernismo ruso apelaron a este personaje, ofreciendo cada uno en sus obras distintas lecturas. Los poemas de Aleksandr Blok y Borís Pasternak, o, en prosa, *Pálido fuego* (1962), de Nabókov, nos sirven de ejemplo.

Ofelia mía,  
El frío de la vida te llevó lejos,  
Y yo, tu príncipe, muero en mi país natal  
Apuñalado por el acero envenenado.<sup>2</sup>

Cesó el alboroto. He entrado en escena.  
Apoyado en el quicio de la puerta,  
percibo en el eco lejano  
las cosas que en mi siglo acaecen.<sup>3</sup>

A finales de los años 20 e inicios de los 30 se dieron algunos indicios de una crisis en la que estaba entrando la cultura modernista. Dado que la consciencia colectiva estaba agobiada por las impresiones apocalípticas de la realidad, por lo que se aspiraba a encontrar la claridad y estabilidad en el entorno, la orientación hacia la estrategia del Caos, durante la década de 1930, sufrió muchas críticas. Víctor Shklovski, lingüista y uno de los fundadores del formalismo ruso, sostenía que en las obras de Eisenstein, Bábel, Mandelshtam y Tyniánov perduraba la estética de la vanguardia que entonces, en 1932, resultaba poco productiva; afirmaba que el tipo de cultura (tradicional) era estereotipado, barroco. Es decir, que cuando la realidad se hizo más simple, surgió la necesidad de abordar cosas sencillas o cualquier cosa entender como sencilla, lo cual indicaba que había llegado la hora del arte ininterrumpido (Shklovski Шкловский 1932). Como vemos, aquí se cuestiona el elemento rupturista de la vanguardia en beneficio a una instrumentalización política. No obstante, en palabras de Andreas Huyssen, hacia la década de 1920, con el abrazo entre la vanguardia por un lado, y los nuevos medios de comunicación y la tecnología por el otro, hubo incluso utopías acerca de un tipo de culturas de masas alternativo capaz de eludir la comercialización del capitalismo (Brecht, Benjamin, Tretyakov) y que tenía que ser el prelude de un nuevo mundo. Dada la fluidez de las políticas y de los imaginarios acerca del futuro, antes y después de la Gran Guerra, pudieron surgir utopías modernistas en la derecha, en la izquierda y en el centro liberal (Huyssen 2011: 32).

2. Aleksandr Blok, un fragmento del poema “Soy Hamlet” (1914). URL: <http://www.animalesenbruto.blogspot.com.es/2010/10/aleksandr-blok.html>

3. Borís Pasternak, un fragmento del poema “Hamlet” (1946). URL: <http://www.trianarts.com/boris-pasternak-hamlet/#sthash.3Sd7Vkyd.dpbs>

*El formalismo ruso y su problemática*

Los formalistas rusos eran un grupo de poetas, filólogos y críticos literarios que buscaron crear una “ciencia” de la literatura. El movimiento, cuya actividad fue muy vinculada a las vanguardias, existió de 1914 a 1930. Hay que decir que el destino del método formalista en su país de origen no fue inicialmente tan exitoso como en el extranjero, donde se convirtió en una fuente fecunda para los distintos proyectos, corrientes y movimientos que surgirían posteriormente. La década de 1920 fue una época en la que los formalistas tuvieron su mayor esplendor creativo. Ya hacia finales de los años 30 su actividad artística e intelectual fue relegada al margen de la historia soviética. Muchos de ellos terminaron sus vidas en los años del terror: Vsévolod Meyerhold y Alexei Gan, entre ellos. Otros pudieron emigrar y se quedaron en el extranjero para siempre (como Román Jakobson), y sólo unos pocos tuvieron más suerte: sus trabajos no fueron olvidados por completo y de vez en cuando llegaron a publicarse las colecciones de sus obras. Hay que decir que a pesar de que los miembros de este movimiento intelectual tenían estrechas relaciones profesionales y de amistad, sin embargo, el grupo que componía el formalismo ruso no era homogéneo. El formalismo fue la primera generación que comprendió la cultura de una manera sintética, haciendo saltar las barreras disciplinarias. Sosteniendo que cada área de la creación artística tiene sus rasgos específicos, estos autores no vieron en el conocimiento especializado un obstáculo sino, al revés, una base para las intervenciones intelectuales en las disciplinas cercanas o lejanas de la cultura.

Emil Volek destaca que sus indagaciones se movían desde la semiótica y la pragmática del discurso hasta el enfoque de la lengua como un sistema inmanente y hasta el establecimiento de la semiótica como la ciencia de todos los sistemas comunicativos. Todo esto eran tanteos impresionantes, que llevaban hacia la renovación radical de la lingüística, la cual, a su vez, daba poderosos impulsos a la teoría literaria (1985: 51).

Pierre Bourdieu escribe que los formalistas, y Jakobson en particular, familiarizado con la fenomenología, en su afán por responder de una manera más metódica y más consecuente a los viejos planteamientos de la crítica y de la tradición académicas sobre la naturaleza de los géneros, teatro, novela o poesía, se limitaron, como toda la tradición de reflexión sobre la “poesía pura” o la “teatralidad”, a constituir en esencia transhistórica una especie de *quintaesencia histórica*, es decir el producto de la lenta y dilatada labor de alquimia histórica que acompaña al proceso de autonomización de los campos de producción cultural (1997: 211). De acuerdo con el propio Шкловский (1983): “A la secuencia se la puede construir desde cualquier lugar, a partir del margen cualquiera” (Ushakin Ушакин 2016: 13). La unión de diferentes ideas se convirtió en uno de los principios centrales del pensamiento formalista. Algo que podemos observar en los contrapuntos de Serguéi Eisenstein, los contrarrelieves de Vladímir Tatlin, los montajes de Dziga Vértov, los proyectos arquitectónicos de El Lisitski, los collages de Aleksandr Ródchenko y los “desplazamientos” de Román Jakobson. Adelantando ideas sobre el “desplazamiento de paradigma” (el concepto desarrollado más tarde por Thomas Kuhn) y “la interrupción de historia” (por *Michel Foucault*), los representantes del formalismo ruso además proponían su propia visión de la historia, comprendiéndola no como un proceso de paulatina evolución sino como un salto, un desplazamiento.

Hay que decir que la desincronización entre el tiempo y el talento que padeció esta generación, se debe, en gran medida, a la propia naturaleza del impulso vanguardista

que se había propuesto a la sociedad. Como señala Сергей Александрович Ушакин (Serguei Alexxándrovich Ushakin), “el drama de esta generación consistió, más bien, no en escasez de reconocimiento social, sino en la conciencia de que los límites para una actividad profesional extensa dentro de una sociedad de diletantes eran muy estrechos” (2016: 17). Este factor, por un lado, supuso un estímulo para las inquietudes intelectuales, activando la energía creativa de estos investigadores, pero, por el otro, los condujo a la introspección y al confinamiento en una especialización forzada.

En 1915 Kazimir Malévich escribía: “El sonido de nuestras palabras es como el sol, en el universo. Y si no hoy, entonces mañana él llegará hacia vosotros. Esto será cuando con las primeras palabras nosotros ya estaremos muertos, y habrá resonancia, un eco que llega desde el bosque hacia vuestro oído” ((Ushakin )Ушакин 2016: 741). Poeta, crítico literario y uno de los principales integrantes del formalismo ruso, Yuri Tyniánov, en una de sus cartas a Shklovski en 1928 describe así la sensación que reinaba entonces: “Reclamo un destino. Nikolái Burliuk, recuerdo, escribió un poema:

¿Me he perdido? No, me perdieron a mí,  
Como un monedero que pierden las damas.  
Da mucha pena, a veces, ver cómo nadie recoge el monedero” (Ушакин 2016: 18).

Con todo ello, hay que decir que durante la década de 1920 el método formalista tuvo mucha repercusión en la crítica literaria y los estudios filológicos. Así pues, en 1924, diez años después de la publicación del emblemático artículo de Shklovski “La resurrección de la palabra” (con el que se crea fundamento para el estudio y desarrollo del método formal), fue editado el catálogo completo de libros sobre el formalismo publicados hasta entonces. Las revistas *LEF* (y *El Nuevo LEF*), *KinoFot*, *El Cine Soviético* y *La Arquitectura Contemporánea* fueron los principales medios en los que los formalistas con frecuencia publicaban sus textos. En ese período la escuela formal rusa vive su momento de apogeo. A partir de los años 30 la situación ha cambiado totalmente. Las revistas artísticas fueron cerradas o su contenido fue sometido por completo a los intereses del nuevo régimen político. Los fervientes debates fueron desplazados por un silencio involuntario que duró hasta mediados de los años 50. Así, una nueva ola de interés por el formalismo surgió sólo en la época del deshielo, con la publicación –por primera vez– de los artículos de Serguei Eisentein. La Escuela semiótica de Moscú y la Escuela de Tartu, creadas posteriormente en los años 60, en mucho, basaron sus estudios en un diálogo con los autores del método formalista.

Es preciso mencionar que entre los autores occidentales los estudios del formalismo ruso se consideran como una parte teórica del modernismo, y el arte soviético como una versión local del código modernista. El escritor Marshall Berman destaca rasgos comunes entre el modernismo europeo y el modernismo ruso. Así pues, sostiene que ambos modernismos se caracterizaron por una ansiedad por los cambios y el rechazo a la tradición. Además, tanto en Occidente como en Rusia la ciudad se convierte en un punto de partida y, al mismo tiempo, una medida clara para todo lo individual y lo político (San Petersburgo de Dostoyevski, en este sentido, es comparable con París de Baudelaire) (1982: 229-232). Pero para Berman la principal diferencia entre estos dos modernismos radica en que el modernismo comprendido como aventura (un concepto

muy común para el modernismo occidental), en el terreno ruso no llega a convertirse después en algo cotidiano (1982: 243). En efecto, los formalistas vieron en el modernismo, sobre todo, una experiencia aventurera, y no un acto rutinario. Como señala Aarón Scharf, Malévich creía que el arte había nacido para ser inútil. Nunca debería buscar satisfacer necesidades materiales. El artista debía mantener su independencia espiritual con el fin de crear (2000: 144). En cierta medida, las ideas sobre la independencia y el valor propio de la forma, propiciadas por los formalistas, contribuyeron al desarrollo del concepto del acto creativo “como proceso perpetuo”, sin objetivo final, algo que hizo unir el modernismo ruso con las vanguardias.

Шкловский (Shklovski) (1917: 131-146) desarrolla ese concepto, y también introduce un nuevo término para analizar cualquier obra de arte: *extrañamiento*. Miguel Casado hace un resumen preciso de la propuesta teórica de Shklovski sobre el concepto del *extrañamiento*. “El arte debe radicalizar sus procedimientos, pero no porque esté pendiente de su forma, concentrado en ella, sino como modo de romper la mirada rutinaria, de quebrar los hábitos y recuperar la intensidad de la percepción. Se trata –dice después (Shklovski)– de que el objeto pueda llegar a *verse*, es decir, pueda imprimir su directa huella sensorial, en vez de simplemente *reconocerse* como perteneciente a una categoría, a un ámbito social, a un código. El extrañamiento, por tanto, es una operación lingüística, una ruptura que se opera en el texto, pero su lugar de actuación, su efecto, debe sentirse en la realidad, en la que encuentra su origen, su razón de ser, sus materiales: “Para hacer de un objeto un hecho artístico es necesario extraer el objeto de su envoltura de asociaciones habituales, remover el objeto como se remueve un leño en el fuego” (Casado 2012: 21). En efecto, el *extrañamiento* es una herramienta para “reavivar” en nuestra percepción una cosa que, debido a las experiencias diarias y rutinarias, suele ir debilitándose. Aplicando esta herramienta, cualquier cosa resurge como si se hiciera nueva, rara y extraña, es decir, visible y “dispuesta” a ser comprendida.

Las propuestas de los artistas rusos estaban a tono con la intuición de Marx sobre la manera en que el modo de producción de la vida material determina los procesos de la vida social, política e intelectual. Los constructivistas creían que las condiciones esenciales de la máquina y la conciencia del hombre crearían, de manera inevitable, una estética que reflejaría su época (Scharf 2000: 167). Por ejemplo, en 1918, para celebrar el primer aniversario de la Revolución, se hizo una gigantesca reconstrucción del asalto al Palacio Invierno en Petrogrado, organizada por Nathán Altman con un reparto de miles de personas: actores formados que debían ser evidentes pero, en reflejo de la realidad concreta que apoyaban los constructivistas, con no actores, los ciudadanos corrientes de Petrogrado que, por haber estado envueltos en ese acontecimiento histórico, lo representaron a partir de la experiencia directa (Scharf 2000: 169).

Esa línea de fusión entre el arte y la vida fue crucial en el primer momento de las vanguardias. En efecto, en 1918 se inició un intensivo programa de formación de artistas-diseñadores. Aparecieron nuevas escuelas, talleres de artes superiores y formación profesional, llamados VKHUTEMAS, y la propia utilización de tal abreviatura, bastante común en la Unión Soviética, representa, en cierta medida, una demostración etimológica de su simpatía por la tecnocracia moderna. El programa para estas escuelas fue organizado inicialmente por Vasili Kandinski. Basado fundamentalmente en una amalgama de ideas expuestas en su libro *De lo espiritual en el arte*, el suprematismo y los conceptos

incipientes del constructivismo conocidos como “cultura de los materiales”, más tarde se convertirían en el prototipo para los cursos de la Bauhaus alemana.

A pesar de que a inicios las autoridades soviéticas, dirigidas por Trotski y Lunacharski, prestaron cierto apoyo a los nuevos movimientos artísticos, pronto se cuestionó la utilidad de las distintas corrientes: la pintura y la escultura libres se prohibieron, al igual que las enseñanzas de los análisis un tanto metafísicos de Kandinski sobre el color y la forma. El curso se reorganizó con el énfasis puesto en las técnicas de producción más bien que en el diseño artístico. El vacío, surgido durante la década de 1930, fue cubierto por los ilustradores y los pintores naturalistas organizados como la AARR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria<sup>4</sup>), más tarde con la SPC (Sociedad de Pintores de Caballete<sup>5</sup>) y, aún más tarde, por otros: artistas, realistas sociales que convencieron a las autoridades de que ellos también tenían un papel importante en la construcción de una sociedad igualitaria (Scharf 2000: 172).

### *Debates teóricos sobre la transición hacia la estética posmoderna*

A inicios de los años 30, en la creación artística y literaria de la Rusia soviética aparecieron dos tendencias que hicieron que el modernismo saliera de la crisis en la que se encontraba: el realismo socialista y el postmodernismo. El realismo socialista fue convertido por la dictadura ideológica en una cultura dominante cuyo poderío duró más de treinta años. Debido a la severa censura de este período, campos de conocimiento como la filosofía, la historia, la psicología y la teología no pudieron seguir su desarrollo. Por lo tanto, algunas de sus funciones, en cierto modo, las tenía que cumplir la literatura. El arte en general tenía un principal objetivo, que era contribuir a la formación de la conciencia del lector y al clima moral en la sociedad. Sobre ese rol del artista y su actitud creada en estas circunstancias, Yevgueni Yevtushenko escribió en uno de sus poemas: “El poeta en Rusia es más que un poeta”.

En esta línea, enfatizando los tonos oscuros del realismo socialista, Todorov hace una crítica contundente. La doctrina del realismo socialista “pasa a ser norma obligatoria para las artes representativas, entre ellas la literatura, a la que se le exige sustituir el mundo que existe en realidad por el mundo que debe llegar... Esta codificación de la práctica del disfraz podría entenderse como un elogio del artista creador, pero sucede que el papel de fabricante de ilusiones está reservado al líder político, y que los artistas profesionales deben contentarse con el de simples intérpretes” (2017: 21). Desde el punto de vista del estilo, la corriente del realismo socialista resulta paradójica. Por un lado, la orientación hacia las formas vigentes en la cultura popular y el folclore ruso causaron el descenso del nivel estético de las obras literarias, pero, por el otro, permitieron una difusión masiva de los objetos culturales entre las amplias capas de la sociedad soviética.

4. La abreviatura rusa es AXPP (“Ассоциация художников революционной России”). En español se traduce literalmente como AkhRR.

5. En ruso es la OST (“Общество художников-станковистов”).



Los filólogos Наум Лазаревич Лейдерман (Naum Lázarevich Leiderman) y (Mark Naúmovich Lipovetski) Марк Наумович Липовецкий (2003) sostienen que el segundo modelo de desarrollo de la literatura rusa en aquel momento, el del postmodernismo, fue una continuación consecuente de las vanguardias históricas, ya que precisamente es el postmodernismo lo que hizo llevar el escepticismo (tan característico también para el arte vanguardista) a su punto más extremo respecto a todos los valores humanos. Лейдерман (Leiderman) y Липовецкий (Lipovetski) (2003: 24) afirman que en el panorama ruso, las primeras obras anticipadoras del paradigma postmodernista aparecieron a finales de los años 20 e inicios de los 30. Se trata de *El sello egipcio* (1928) de Mandelshtam, *Los trabajos y los días de Svistónov* (1929) de Vaguinov, *Sucesos* (1933-1939) de Daniil Jarms, entre otras. El postmodernismo pone énfasis en lo ilusorio de la realidad objetiva. Las direcciones del mundo real están sustituidas por los signos culturales que, en realidad, son simulacros. Finalmente, en una obra postmoderna el mundo está representado como si fuera un texto (todo lo contrario a una obra clásica, donde el texto se presenta como una representación del mundo real).

Марк Наумович Липовецкий (Mark Naúmovich Lipovetski) fue uno de los primeros en la historiografía rusa quien ha definido el aparato categorial para aplicarlo a los estudios de lo postmoderno en la literatura rusa. Entre las características que suele tener una obra postmoderna, Липовецкий (Lipovetski) (1997: 47) destaca la intertextualidad, el juego y el uso de las referencias, entre otras. Al mismo tiempo señala que ellas ya habían existido en el modernismo, pero que en el postmodernismo se han convertido en “los principios fundamentales de la construcción artística”, y por medio de ellas se llega a establecer un diálogo con el caos. Липовецкий (Lipovetski) afirma que no es correcto aplicar la misma lógica del postmodernismo europeo o anglosajón en el terreno ruso. En efecto, mientras que en Occidente el postmodernismo nace de un proceso de la deconstrucción de la sólida y jerarquizada cultura del modernismo, en Rusia el equivalente a ese sistema cultural ha sido el realismo socialista. Por lo tanto, se puede entender como lo postmoderno aquellas búsquedas artísticas que han emergido sobre las ruinas del realismo socialista, es decir, el conceptualismo y el arte socialista ((Lipovetski) Липовецкий 1997: 311).

En Rusia, al igual que los movimientos de vanguardia, el postmodernismo, como sistema de las corrientes estéticas y literarias, obtuvo su mayor desarrollo sobre todo en poesía. En palabras del filólogo y crítico literario (Mijail Erstein) Михаил Эпштейн (2016: 127), para que una nueva visión del mundo expuesta en poesía en forma experimental y con expresividad pueda extenderse y abarcar las formas más grandes (épicas y dramáticas) de la realidad, se necesita más tiempo.

(Arkadi Nikoláuevich Silántiev) Аркадий Николаевич Силантьев (1998) sostiene que las ideas del grupo “OBERIU”, resumidas por una de sus centrales figuras, Nikolái Zabolotski, tenían muchas conexiones con la estilística que después se llamará el postmodernismo. La poética de lo “absurdo”, muy característica para todos los representantes del grupo, tiene mucho en común con la “deconstrucción” en el postmodernismo; mientras que la poesía de estos autores forma parte de la situación universal en el contexto histórico después de la Primera Guerra Mundial (Silántiev Силантьев 1998: 97).

La obra poética de autores como Dmitri Prigov, Lev Rubinshtein, Vsévolod Nekrasov, Mijail Sujotin y Timur Kibirov, entre otros, se remonta, en parte, a la tradición artística

del grupo “OBERIU”. En las obras de los escritores que han seguido la tradición de “OBERIU”, el efecto metafórico se logra a través de la comprensión artificial e irónica de los signos culturales y los códigos convencionales que influyen en la conciencia actual. Poco a poco la repetición y las citas se convierten en un hábito, y, a base de ellas, se crea una nueva lírica para la que un *extrañamiento* irónico es un principio y no el final del camino. Se trata, pues, de una lírica de las comillas sueltas de nuevo, es una poética del *deshacer las comillas* (Эпштейн 2016: 256).

(Epstein) Эпштейн (2000) llama el postmodernismo en Rusia “el postmodernismo ruso-soviético” y sostiene que entre el postmodernismo y el arte del realismo socialista había cierto paralelismo (ambos fenómenos se proclamaron a sí mismos como el único centro de todo lo que se había creado y desarrollado a lo largo de toda la historia de la civilización humana). Al período transitorio entre el modernismo y el postmodernismo dentro de la estética soviética, lo denomina como “so-art” que duró desde los años 50 hasta los 70 y estaba representado por el grupo poético llamado “Lianózofo”. (Epstein) Эпштейн llega a afirmar que la postmodernidad es la cuarta época en la historia de la civilización occidental, a la que precede la Modernidad, la Edad Media y la Antigüedad. Además, a diferencia de muchos estudiosos que coinciden en que el postmodernismo llega a Rusia desde Europa Occidental, (Epstein) Эпштейн ha adoptado un punto de vista bastante atrevido, sosteniendo que el desarrollo de lo postmoderno iba de Rusia a Occidente. Las premisas de la Modernidad, que estaba caracterizada por el racionalismo, el humanismo, el individualismo, el desarrollo de la ciencia y la ilustración, en Rusia no se manifestaban tanto como en Europa. La propia modernidad que se inicia con las reformas de Pedro el Grande, llegó a Rusia unos siglos más tarde que a Europa, y ha sido, en mucho, un reflejo y repetición de la modernidad occidental. Por ello en la cultura rusa se puede ver indicios anticipados de lo postmoderno, ya casi desde los inicios de la modernidad: desde la creación de San Petersburgo, la ciudad del mundo más “preconcebida”, que llega a convertirse en una enciclopedia de la arquitectura occidental.

## CONCLUSIONES

A continuación destacaremos algunos rasgos que tienen el modernismo y el postmodernismo en común. En efecto, tanto el modernismo como el postmodernismo nacen de una gran protesta, la fuerza de la rebeldía y la oposición a todo lo que se había creado y había existido antes. En palabras de Mijaíl Epstein, casi todos los “clásicos” modernistas querían aparecer como ejemplos del desbloqueo de la energía humana. Al igual que el modernismo, el postmodernismo también recurre a la técnica de citar otros textos. Otra coincidencia sería que en el modernismo se recurre también a la ironía (una característica muy importante del postmodernismo). Una de las paradojas del arte modernista es que una obra bonita, bien hecha y, por tanto, que puede provocar placer, se entiende como un producto artificial del siglo XX. Al mismo tiempo, una obra llena de disonancias, que provoca un grado más o menos elevado de tensión, crea una incomodidad en la percepción, resulta un producto natural de su tiempo. Este fenómeno es aplicable para todo el siglo XX, lo que es característico también del postmodernismo.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BERMAN, M. (1982): *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Penguin Books. New York.
- BOURDIEU, P. (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.
- CASADO, M. (2012): *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia. Madrid.
- HUYSEN, A. (2011): *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa. Barcelona.
- SCHAR, A. (2000): “Constructivismo”, en *Conceptos del arte moderno*. Destino. Barcelona.
- (2000): “Suprematismo”, en *Conceptos del arte moderno*. Destino. Barcelona.
- TODOROV, T. (2017): *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917-1941*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- VOLEK, E. (1985): *Metaestructuralismo: poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Fundamentos. Madrid.
- ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л., ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. (2003): *Современная русская литература*. Академия. Москва.
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. (1997): *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*. Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург.
- МАЛЕВИЧ, К. (1915): “Я пришел”, *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. I. Кабинетный ученый. Москва-Екатеринбург.
- СИЛАНТЬЕВ, А. Н. (1998): “Жесты и смыслы ОБЭРИУ как предварение постмодернистских концепций”, *Русский постмодернизм: предварительные итоги. Ставрополь*. С. 89-99.
- УШАКИН, С. А. (2016): *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. I. Кабинетный ученый. Москва-Екатеринбург.
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б. (1917): “Искусство как прием”. *Формальный метод: Антология русского модернизма*. Т. I. Кабинетный ученый. Москва-Екатеринбург, pp. 131-146.
- ЭПШТЕЙН, М. Н. (2016): *Поэзия и сверхпоэзия*. Азбука. Москва.

**RECURSOS ELECTRÓNICOS CONSULTADOS**

- BLOK, A. (un fragmento del poema “Soy Hamlet”). URL: <http://www.animalesenbruto.blogspot.com.es/2010/10/aleksandr-blok.html> (Consulta: 1.08.2018).
- PASTERNAK, B. (un fragmento del poema “Hamlet” (1946). URL: <http://www.trianarts.com/boris-pasternak-hamlet/#sthash.3Sd7Vkyd.dpbs> (Consulta: 1.08.2018).
- ШКЛОВСКИЙ, В. Б. (1932): “Конец барокко. О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают”. *Литературная газета*. URL: <http://litra.pro/gamburgskij-schet-statji--vospominaniya--esse-19141933/shklovskij-viktor-borisovich/read/6> (Consulta: 16.09.2018).
- ЭПШТЕЙН, М. Н. (2000): *Постмодерн в России. Литература и теория*. Издание Р. Элинина. Москва. URL: [https://www.bookol.ru/nauka\\_obrazovanie/filosofiya/204118/fulltext.htm](https://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/filosofiya/204118/fulltext.htm) (Consulta: 2.09.2018).

ЭПШТЕЙН, М. Н. (2001): “De’but de siecle, или От пост- к прото-. Манифест нового века”. *Журнальный зал*. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/5/de-but-de-siesle-ili-ot-post-k-pto-manifest-novogo-veka.html> (Consulta: 28.08.2018).

## BIBLIOGRAFÍA (transliterada)

- BERMAN, M. (1982): *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Penguin Books. New York.
- BOURDIEU, P. (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.
- CASADO, M. (2012): *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía*. Libros de la resistencia. Madrid.
- EPSHTEIN, M. N. (2000): *Postmodernism v Rossii. Literatura i teoria*. Izdaniye R. Elínina. Moskva. URL: [https://www.bookol.ru/nauka\\_obrazovanie/filosofiya/204118/fulltext.htm](https://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/filosofiya/204118/fulltext.htm) (Consulta: 2.09.2018).
- EPSHTEIN, M. N. (2001): “De’but de siecle, ili Ot post- k proto-.Manifest nóvogo veka”. *Zhurnalnyi zal*. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/5/de-but-de-siesle-ili-ot-post-k-pto-manifest-novogo-veka.html> (Consulta: 28.08.2018).
- EPSHTEIN, M. N. (2016): *Poeziya y sverjpoeziya*. Ázbuka. Moskva.
- HUYSSSEN, A. (2011): *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa. Barcelona.
- LEIDERMAN, N. L., LIPOVETSKI, M. N. (2003): *Sovremennaya russkaya literatura*. Akademia. Moskva.
- LIPOVETSKI, M. N. (1997): *Russki postmodernism*. (Ocherki istoricheskoi poétiki). Uralski gosudarstvennyi pedagogicheski universitet. Ekaterinburg.
- MALEVICH, K. (1915): “Ya prishel”, *Formalniy metod: Antologuia russkogo modernisma*. T. I. Kabinetnyi uchenyi. Moskva-Ekaterinburg.
- SCHAR, A. (2000): “Constructivismo”, en *Conceptos del arte moderno*. Destino. Barcelona.
- (2000): “Suprematismo”, en *Conceptos del arte moderno*. Destino. Barcelona.
- SILANTIEV, A. N. (1998): “Zhesty y smysly OBERIU kak predvaréniye postmodernistskij koncepty”, *Russki postmodernism: predvaritelnye itogui*. Stávropol. pp. 89-99.
- SHKLOVSKI, V. B. (1917): “Arte como artificio”. *Formalniy metod: Antologuia russkogo modernisma*. T. I. Kabinetnyi uchenyi. Moskva-Ekaterinburg, pp. 131-146.
- SHKLOVSKI, V. B. (1932): “Konets barocco. O ludiaj, kotorye idut po odnoi i toi zhe dorogue i ob etom ne znayut”. *Literatúrnyaya gazeta*. URL: <http://litra.pro/gamburgskij-schet-statji--vospominaniya--esse-19141933/shklovskij-viktor-borisovich/read/6> (Consulta: 16.09.2018).
- TODOROV, T. (2017): *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos: 1917–1941*. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- USHAKIN, S. A. (2016): *Формальный метод: Антология русского модернизма*. T. I. Kabinetnyi uchenyi. Moskva-Ekaterinburg.
- VOLEK, E. (1985): *Metaestructuralismo: poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Fundamentos. Madrid.