

El concepto del arte real en el manifiesto OBERIU

The Real Art Concept in the OBERIU Manifesto

OLGA TIKHONOVA, *Pompeu Fabra University*

olga.tikhonova@upf.edu

Received: July 18, 2024.

Accepted: December 28, 2024.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.23.28760>

RESUMEN

El presente artículo estudia el movimiento de la vanguardia literaria OBERIU (en ruso, ОБЭРИУ, acrónimo de la Unión de Arte Real, Объединение Реального Искусства), formado en Leningrado, URSS, en 1927. Concretamente, se analiza su *Declaración*, el único manifiesto publicado por el grupo en enero de 1928, cuya traducción al español se ofrece en el Apéndice 1. El primer objetivo es analizar la importancia del concepto de “arte real” que aparece en el nombre del grupo ya que es esencial para su filosofía y obra. El segundo objetivo es argumentar que los miembros de OBERIU, bajo el contexto de la estricta imposición del realismo socialista dirigido al proletariado como principal género literario en la URSS, muestran en su manifiesto intentos de adaptar su concepción de lo “real” en el arte a las exigencias de esta clase social, aunque estos intentos de justificación fracasaron, dando lugar al fin del grupo artístico e incluso vidas de sus autores. A pesar de que el movimiento OBERIU duró solo tres años, sus ideas continuaron e innovaron los valores de las vanguardias históricas rusas. Sin embargo, la información disponible en lengua española sobre el movimiento OBERIU es escasa, y la traducción de su *Declaración* inexistente. Al ofrecer una explicación y análisis de los conceptos clave de este movimiento de vanguardia junto con la traducción de su manifiesto a la lengua española, el propósito final de este artículo es proponer ideas críticas y ofrecer material para promover una futura investigación más detallada de la segunda vanguardia rusa.

Palabras clave: OBERIU, Vanguardia literaria, URSS.

ABSTRACT

The present article studies the OBERIU literary avant-garde movement (in Russian, ОБЭРИУ, acronym for the Union of Real Art, Объединение Реального Искусства), formed in Leningrad, USSR, in 1927. Specifically, it analyses their *Declaration*, the only manifesto published by the group in January 1928, whose Spanish translation is provided in Appendix 1. The first objective is to examine the importance of the concept of “real art,” which appears in the group’s name, as it is essential to their philosophy and work. The second objective is to argue that the members of OBERIU, under the context of the strict imposition of socialist realism directed at the proletariat as the main literary genre in the USSR, show in their manifesto attempts to adapt their conception of the “real” in art to the demands of this social class. However, these efforts at justification failed, leading to the end of the artistic group and even the tragic lives of its authors. Although the OBERIU movement lasted only three years, its ideas continued and innovated the values of the Russian historical avant-garde. Nevertheless, the information available in Spanish about the OBERIU movement is scarce, and a translation of its *Declaration* is non-existent. By offering an explanation and analysis of the key concepts of this avant-garde movement, along with a translation of its manifesto into Spanish, the ultimate purpose of this article is to propose critical ideas and provide material to promote further, more detailed research on the second Russian avant-garde.

Keywords: OBERIU, Literary avant-garde, USSR.

Introducción

En 1925, en Leningrado, bajo el contexto de control totalitario del Estado sobre todos los ámbitos de la sociedad soviética para imponer su propia estética —el realismo socialista—,



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

surgió un círculo informal de jóvenes poetas y filósofos, unidos por sus ideas afines sobre la creación artística. Influenciados por las primeras vanguardias, estos autores intentaron proponer avances dentro de las vanguardias literarias, convirtiéndose así en lo que hoy en día se denomina como “segunda vanguardia rusa”. No obstante, eran conscientes de que era imposible desconectar sus obras del contexto sociopolítico y, por lo tanto, también trataron de encontrar su lugar dentro de la literatura soviética que no pertenecía a las vanguardias literarias.

Este grupo estaba compuesto por los siguientes autores: los poetas Alexander Vvedensky (1904-1941), Daniil Jarms (1905-1942), Nikolái Zabolotsky (1903-1958) y Nikolái Oléynikov (1898-1937), junto a los filósofos Leonid Lipavsky (1904-1941) y Yakov Druskin (1902-1980). Según afirma Leonid Lipavsky en su libro *Разговоры (Conversaciones)*, los miembros se reunían en su apartamento o en el de Yakov Druskin, donde debatían sobre temas relacionados con la filosofía, el misticismo, la literatura y el arte.

Entre 1925 y 1927, este círculo también fue conocido como Левый Фланг (*Flanco Izquierdo*) y como Академия Левых Классиков (*Academia de los Clásicos Izquierdistas*), y su composición permaneció inalterada hasta 1927. Ese año, tras recibir la propuesta de trabajar bajo el amparo de la Casa de la Prensa (en ruso, Дом Печати), los jóvenes escritores decidieron cambiar el nombre del grupo para evitar interpretaciones erróneas asociadas al uso de las palabras “izquierdo” o “izquierdista”, que podrían sugerir una connotación política. Así, desde 1927, todas sus actividades se llevaron a cabo bajo el nombre OBERIU, acrónimo de la Unión de Arte Real (en ruso, ОБЭРИУ, Объединение Реального Искусства).

Aunque el núcleo del grupo, conformado por Alexander Vvedensky, Daniil Jarms y Nikolái Zabolotsky, permaneció estable, otros autores se sumaron al círculo, como Konstantín Vaguinov (1899-1934), Yury Vladímirov (1908-1931), Igor Bájterev (1908-1996) y Boris Levin (1904-1941). Estos autores (con la excepción de Yury Vladímirov, quien se unió a OBERIU en 1929) publicaron en 1928 el único manifiesto conocido del grupo, titulado Манифест ОБЭРИУ (*Manifiesto OBERIU*), que en algunas ediciones aparece bajo el título Декларация ОБЭРИУ (*Declaración OBERIU*). El texto fue redactado por Nikolái Zabolotsky, uno de los miembros principales del grupo.

El manifiesto expone la visión artística de la unión, describe las cuatro secciones que reflejan las actividades desarrolladas por los poetas (literaria, artística, teatral y cinematográfica) y ofrece una breve descripción de la labor de cada miembro. Aunque el manifiesto presenta varios focos de interés, este artículo tiene principalmente dos objetivos:

En primer lugar, se analizará la relevancia del concepto “arte real”, aclarando así la importancia del término “real” en el nombre del grupo. Además, en esta primera sección también se estudiarán las especificidades del concepto de lo “real” con respecto a poesía y teatro, las particularidades en lo que se detalla de cada autor en el manifiesto, y la relación de este concepto de lo real con otros movimientos históricos de vanguardia anteriores y posteriores.

En segundo lugar, se responderá a la siguiente pregunta: ¿Qué tipo de relación establece el movimiento de la vanguardia OBERIU con el proletariado al mencionarlo en su declaración? Al responder esta pregunta, argumentaremos que estos autores intentaron encontrar su lugar entre las imposiciones del realismo socialista impuesto por el Partido Comunista, aunque este intento de justificación no les consiguió librar de la represión estatal.

Finalmente, en el Apéndice 1 se ofrece la primera traducción completa de la *Declaración* al español. Al ofrecer este texto hasta ahora inexistente en lengua española, y ofrecer un análisis de conceptos esenciales de este movimiento, el propósito final de este artículo es contribuir a situar OBERIU en el panorama actual de la investigación sobre vanguardias históricas rusas, donde ha estado prácticamente ausente.

OBERIU y el arte real

Como se ha mencionado anteriormente, la palabra “real” aparece tanto en el nombre del movimiento como a lo largo del *Manifiesto OBERIU*. Es importante destacar que el nombre del grupo no fue escogido únicamente por esta palabra, sino como un intento deliberado de evitar la aparición de otro “-ismo”. En su libro *Даниил Хармс и конец русского авангарда (Daniil Jarms y el fin de la vanguardia rusa)*, Jean-Philippe Jaccard, uno de los investigadores más destacados del movimiento OBERIU, señala la dificultad con la que encontraron este nombre, ya que el grupo buscaba evitar la inclusión de un nuevo “-ismo” en la historia de la vanguardia (1995, p. 188).

Por otra parte, para OBERIU era crucial incorporar en su denominación la idea de “arte real”, uno de los conceptos clave del grupo, que se oponía a la estética del realismo socialista, impuesta en el ámbito cultural soviético por el Partido Comunista. Según la definición de realismo socialista propuesta por Vadim Rudnev, este estilo se basa en la representación auténtica y concreta de la realidad histórica, con el objetivo adicional de inculcar el espíritu socialista en la ideología de la clase trabajadora (1999, pp. 286-287). Sin embargo, lo que los miembros de OBERIU entienden por “arte real” difiere profundamente de esta concepción estatal. Es precisamente esta discrepancia con el realismo socialista lo que los poetas buscan esclarecer en su *Declaración*.

Además, uno de los objetivos más importantes para los miembros del grupo era definir y aplicar el concepto de “arte real” en sus obras, y a su vez transmitir este principio a sus lectores. Por lo tanto, este es indudablemente, uno de los conceptos clave para comprender la filosofía de OBERIU. Podemos observar la importancia del “arte real” en la definición que dan los autores de la obra de arte en la sección del manifiesto *Poesía de los OBERIUTy* (cuya traducción completa se ofrece en el Apéndice 1):

En nuestra obra ampliamos y ahondamos en el sentido del objeto y de la palabra, pero no lo destruimos en modo alguno. El objeto concreto, limpio de la cáscara literaria y cotidiana deviene una obra de arte. En la poesía, el enfrentamiento de los sentidos de las palabras manifiesta este objeto con exactitud mecánica. [...] ¿Quizás vais a afirmar que nuestras obras son “i-reales” y “a-lógicas”? ¿Y quién ha dicho que la lógica cotidiana es obligatoria en el arte?¹¹⁷

De esta manera, los autores OBERIU definen el concepto de la palabra “real” como una confrontación de significados que permite acceder a un nuevo sentido, desvinculado de la percepción habitual. Este choque, según los poetas, puede generar incompreensión por parte de los lectores; sin embargo, solo así es posible captar verdaderamente lo que intentaban transmitir. Por lo tanto, a primera vista, el contexto en que aparece la palabra puede provocar en el lector una sensación de extrañeza, un conflicto de significados, ya que se pierde toda

¹¹⁷ Todas las citas del manifiesto corresponden a la traducción que se publica como apéndice.

lógica cotidiana. Solo mediante el análisis del texto que no recurra al significado tradicional de las palabras es posible descubrir el mensaje que el autor pretendía comunicar.

Cabe señalar que la definición propuesta por el movimiento, citada anteriormente, disipa cualquier asociación preconcebida del “arte real” con corrientes vinculadas al realismo literario o al realismo socialista, cuyas características e influencia en el ámbito cultural de la primera mitad del siglo XX se explicarán a continuación. Más bien, el “arte real” se alinea, en principio, con las vanguardias literarias que rechazaban las reglas artísticas del pasado y, además, se oponían al realismo debido a su inclinación hacia la descripción de lo subjetivo. Esta tendencia general puede observarse tanto en la literatura como en el arte producidos por las vanguardias históricas a nivel mundial.

Por ejemplo, si nos referimos al futurismo italiano, observamos que su ruptura con el pasado llevó a escritores y artistas a abandonar la mimesis aristotélica, cuya idea principal consistía en la imitación de la realidad, para adentrarse en la representación abstracta de la velocidad y el ritmo acelerado de la vida, en consonancia con la industrialización. Tal y como explicó en sus manifiestos Filippo Tommaso Marinetti, el padre del futurismo italiano, en esta nueva etapa de la humanidad, la visión tradicional del arte y la literatura ya no resultaba adecuada. Los cubofuturistas rusos siguieron un camino similar hacia la representación de un “nuevo mundo”, rechazando los valores artísticos de épocas anteriores.

En el ámbito literario, esta ruptura con el pasado dio lugar al desarrollo del concepto clave de *zaum*, gracias a los trabajos de Velimir Jlébnikov y Alekséi Kruchiónyj. *Zaum* se concebía como un recurso literario que rechazaba, parcial o totalmente, el lenguaje tradicional y se basaba en componentes fonéticos que buscaban transmitir el pensamiento de los escritores. Posteriormente, este recurso fue utilizado y reinterpretado por Aleksandr Tufanov en sus trabajos teóricos, donde proponía escribir *zaum* a partir de asociaciones fonéticas con palabras de distintos idiomas. Estas ideas fueron transmitidas a Alexander Vvedensky y Daniil Jarms, futuros miembros de OBERIU, quienes colaboraron con Tufanov en 1925.

Asimismo, los ideales artísticos de Kazimir Malévich también influyeron en la visión artística de los *oberiuty* (miembros de OBERIU), ya que mantenía contacto con ellos e incluso les obsequió su libro *Dios no ha caído*, con una dedicatoria que decía: “Id y detened el progreso” (1995, p. 66).

Además, en el primer tercio del siglo XX, los formalistas rusos publicaron varios artículos que tuvieron una gran repercusión entre los estudiosos de teoría lingüística y muchos escritores soviéticos. Muchos de los conceptos introducidos en estos textos tuvieron un efecto disruptivo, extendiéndose rápidamente en la sociedad rusa. Por lo tanto, no cabe duda de que los miembros de OBERIU seguramente leyeron y discutieron dichos textos en su círculo. De hecho, una visión similar al concepto de “arte real” ya se encuentra casi 10 años antes en los trabajos del padre del formalismo ruso, Víktor Shklovski, dedicados al análisis literario. Por ejemplo, en su obra *El arte como artificio* (1916), este teórico ruso sostiene que:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte* (Todorov, 1991).

Asimismo, durante su propia época se publicaron relevantes estudios sobre el realismo socialista y el realismo de las vanguardias. Vadim Baeviski explicó el desarrollo de estas investigaciones en su libro sobre la historia de la literatura rusa del siglo XX (1999). Además, otras reflexiones relevantes sobre la definición del realismo precedentes a OBERIU se encuentran en otra obra fundamental de uno de los formalistas más influyentes, específicamente en *Sobre el realismo artístico* (1921) de Román Jakobson:

¿Qué es realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad lo más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Desde ya, la ambigüedad es evidente:

1. Se trata de una aspiración, de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor. (Significación A).
2. Se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga. (Significación B).

En el primer caso, estamos obligados a juzgar en forma inmanente; en el segundo mi impresión es el criterio decisivo. La historia del arte confunde en forma desesperante estas dos significaciones del término “realismo”. Se atribuye al punto de vista individual un valor objetivo y absolutamente auténtico. Se reduce subrepticamente el problema de mi relación con ella. Se sustituye imperceptiblemente la significación A por la significación B. (Todorov, 1991)

Así, vemos cómo estas ideas de Víktor Shklovski y Román Jakobson pueden contribuir a comprender lo que los miembros de OBERIU entendían por “arte real”. Además, este concepto se fundamenta en lo que Shklovski denomina *ostranenie* (*desautomatización*), es decir, la ruptura con el sentido establecido y convencional del lenguaje, lo que ilustra también el antagonismo del “arte real” y el realismo socialista. Otra pista sobre este concepto nos la ofrece Jean-Philippe Jaccard:

Мы касаемся здесь проблемы, которая не переставала занимать умы с момента революции, произведенной кубизмом, и которая стала краеугольной в конце двадцатых годов, а именно – проблемы отношения между видимым и представляемым. Именно под этим углом зрения следовало рассматривать понятие “реальное искусство” в момент, когда все более и более начинали говорить о “реалистическом” искусстве¹¹⁸. (Jaccard, 1995)

Concretamente, los propios autores del grupo OBERIU justifican esta idea en su manifiesto, al subrayar la importancia de lo concreto sin una “cáscara semántica” impuesta por la cultura tradicional:

Las personas del mundo concreto, del objeto y de la palabra concretos; así es como vemos nuestro valor social. Sentir el mundo a través del movimiento obrero de la mano, limpiar el objeto de la basura de las viejas culturas podridas, ¿acaso no es la necesidad real de nuestro tiempo? Por eso nuestra unión tiene el nombre OBERIU – la Unión de Arte Real.

Como podemos observar, los escritores justifican el nombre OBERIU explicando que los tiempos han cambiado y que el nuevo arte debe purificarse desechando concepciones

¹¹⁸ Nos ocupamos aquí de un problema que ha fascinado a las mentes desde el momento de la revolución provocada por el cubismo, y que se convirtió en un tema clave a finales de la década de 1920, a saber: el problema de la relación entre lo visible y lo representado. Precisamente desde esta perspectiva se debe considerar el concepto de “arte real” en un momento en que se comenzaba a hablar cada vez más del arte “realista” (*N. del T.* A partir de este punto, todas las citas en ruso han sido traducidas al español por la autora de este artículo.).

anticuadas sobre el arte. Así, la necesidad primordial de su tiempo es percibir las “palabras reales”, es decir, aquellas que se enfrentan entre sí para ofrecer al lector o espectador un sentido auténtico. Esta perspectiva propuesta por los autores de OBERIU se entiende claramente en otro apartado del manifiesto, concretamente en *El teatro OBERIU*, donde se explica qué se entiende por “teatro real”, rechazando la idea de que se trate de una representación que se atienda a la lógica de la vida cotidiana:

Imaginemos: dos personas salen al escenario, no dicen nada, pero se cuentan algo el uno al otro con señales. Al mismo tiempo inflan sus mejillas triunfantes. Los espectadores se ríen. ¿Será teatro? Será. Decid, ¿será una farsa? Pero la farsa es teatro.

[...]Si un actor que representa a un ministro empezara a caminar por el escenario a cuatro patas y al mismo tiempo a aullar como un lobo, o un actor que representa un campesino ruso de repente hiciera un discurso en latín, esto sí sería teatro, esto interesaría al espectador, incluso si todo ocurriera sin la menor relación con la trama dramática. [...]una serie de estos momentos organizados por el director crearía un espectáculo teatral que poseería su propia trama y su propio sentido escénico.

Así pues, es evidente que el choque de significados presente en la poesía de OBERIU relativo al concepto de lo real, también se manifiesta en el teatro. Por consiguiente, cuando, por ejemplo, un ministro que aulla como un lobo o un campesino que habla en latín, esto no debe resultar sorprendente, dado el nuevo sentido que adquieren estos personajes dentro del contexto de la obra teatral:

Porque el objeto y el acontecimiento trasladados de la vida al escenario pierden su lógica “vital” y ganan otra, la teatral. [...]Para entender la lógica de cualquier obra teatral hay que verla. Nos limitamos a decir que nuestro objetivo es representar el mundo de los objetos concretos en el escenario, en sus relaciones y enfrentamientos.

Así, es evidente que, según los autores, un objeto real es aquel que no tiene conexión con su significado habitual; en cambio, está sometido a un contexto específico que le confiere otro significado. En otras palabras, se produce una descontextualización de la obra. Esta visión del teatro abre nuevas vías experimentales para la creación artística y amplía las posibilidades de los autores a la hora de interpretar sus obras. Por otro lado, rompe con la tradición teatral de la misma manera que lo hicieron las vanguardias anteriores, como es el caso de *Victoria sobre el sol* de Alekséi Kruchónij. Un desarrollo similar será propuesto en 1938 por el poeta francés Antonin Artaud en su concepto de “teatro de la crueldad”, basado en el ensayo *El teatro y su doble* (1938).

Más allá de en las secciones sobre poesía y teatro, la importancia del arte real también se enfatiza en la sección del *Manifiesto OBERIU* donde se ofrecen breves descripciones de los poetas, definiendo el camino artístico que han elegido y la relevancia concreta del arte real para cada uno de ellos. A continuación, citaremos algunos fragmentos sobre las características de cada poeta para observar cómo esta noción del arte real es el nexo que une sus ideas, a pesar de las importantes variaciones en otros aspectos de sus obras.

Así, con respecto a Alexander Vvedensky, se señala que para comprender el sentido de sus obras es imprescindible “ser más curioso y no ser perezoso al examinar los sentidos enfrentados de una palabra”. Teniendo en cuenta la tendencia del poeta a experimentar con el significado de las palabras y a escribir obras enteras sin ceñirse a la lógica ordinaria,

produciendo así tramas absurdas o directamente sin sentido, el lector debe prestar atención a lo que se expresa en la declaración: no juzgar precipitadamente sus poemas antes de haber examinado los choques de significados de las palabras que aparecen repetidamente.

En cuanto a las obras de Konstantin Váguinov, el manifiesto explica que es necesario hacer el esfuerzo de eliminar el misticismo inherente a sus novelas y poemas para poder ver el objeto de manera clara.

Sin embargo, Váguinov no trabajó únicamente con el grupo OBERIU, sino que también participó en otros ámbitos literarios de la época. Entre ellos, cabe destacar el importante círculo de Bajtín, ya que este grupo unió a los formalistas con otros artistas significativos de la primera mitad del siglo XX. El fundador de dicho grupo, Mijaíl Bajtín, quedó impresionado por las novelas de Váguinov, especialmente por su carácter carnavalesco. Además, las obras que escribió como integrante de OBERIU no siguieron con exactitud la línea propuesta en el manifiesto. Por lo tanto, la descripción mencionada en el manifiesto sobre el autor no puede aplicarse a toda su producción literaria.

A continuación, el siguiente autor mencionado en la lista de los miembros de OBERIU es Ígor Bájterev. A pesar de que su obra característica es poesía lírica, en el manifiesto se señala que la lírica no es valiosa en sí misma, sino que constituye simplemente un medio para trasladar el objeto a un nuevo campo de percepción artística. Bájterev se mantuvo fiel a los principios de OBERIU a lo largo de su vida y, aunque tuvo que publicar obras que se ajustaban a la estética soviética, continuó escribiendo textos que seguían el estilo vanguardista y que no estaban destinados a ser publicados.

En cuanto a Nikolay Zabolotsky, aunque fue el autor del manifiesto que sistematizó las ideas del resto de los miembros, con el tiempo el poeta terminó alejándose del movimiento OBERIU. De hecho, ciertas señales de este distanciamiento y futura ruptura con la estética propuesta en la Declaración ya se pueden observar en el propio documento, en el que el autor, a diferencia de sus compañeros, proclamó en el apartado dedicado a su creación que en su obra no se fragmentan las acciones y los objetos, sino que

[...] más bien al contrario, se junta y se compacta como si estuviese preparado para encontrar la mano del espectador que quiere examinarlo. El desarrollo de la acción y el ambiente juegan un papel secundario en esta tarea principal.

Tras los conflictos internos dentro del grupo, las severas represalias sufridas en 1938 y el exilio forzoso a Siberia, la obra de Zabolotsky experimentó un cambio significativo al reintegrarse en los círculos literarios y adaptarse a las normas estéticas dictadas por el gobierno soviético. No obstante, su espíritu experimental persistió y sigue siendo perceptible en sus creaciones más tardías. Además, a pesar de las ya viejas pugnas entre los miembros del grupo, el poeta escribió en 1952 un poema titulado *Прощание с друзьями* (*Despedida de amigos*), en el que se despidió de sus ya fallecidos amigos de OBERIU:

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени¹¹⁹. (Loschilov, 2022)

¹¹⁹ Vuestros sombreros anchos, vuestras largas chaquetas, // con cuadernos rebosantes de poemas, // tantos años hace que lleváis desmoronados // como ramos de lilas que se deshicieron.

Por otro lado, Daniil Jarms, otro de los autores fundamentales que conformaron el núcleo de OBERIU, es presentado en el manifiesto como poeta y dramaturgo que se centra en las relaciones dinámicas entre objetos:

En el momento de la acción, el objeto adopta nuevas formas concretas llenas de sentido auténtico. La acción remodelada de otra forma guarda un “toque clásico” y al mismo tiempo representa ampliamente la actitud de OBERIU.

Cabe destacar que Jarms experimentó tanto con la poesía como con la prosa, elaborando varias colecciones de relatos cortos de humor negro. Además, varios investigadores han relacionado sus obras teatrales, escritas en el primer tercio del siglo XX, con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, mencionado anteriormente, y con el teatro del absurdo de Eugène Ionesco. De este modo, Neil Cornwell señala lo siguiente acerca de la conexión entre los teatros de Artaud y Jarms:

As may be observed with many an absurdist or proto-absurdist, Artaud propagates a series of dualities in persistent opposition: body with mind; art with either anti-art or with life; silence with language (and flesh with language); representation with reality; and rational with irrational – to list but a few. (Cornwell, 2006)

Además, se añade que los personajes del teatro de Artaud son “jeroglíficos” o “signos” que representan una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Precisamente el término “jeroglífico” es un concepto fundamental en la creación literaria de OBERIU, especialmente en las obras de Vvedensky y Jarms, estrechamente vinculado con la idea de “arte real”. En este caso, “jeroglífico” se refiere a una lista de palabras que, además de su significado principal, habitualmente adquieren otro sentido cuando aparecen en las obras de estos autores. Asimismo, otro punto de unión entre Jarms y Artaud es el choque de acontecimientos yuxtapuestos, un recurso característico de sus obras teatrales.

En lo que respecta a la conexión entre Jarms e Ionesco, resulta realmente sorprendente que Ionesco no haya leído las obras del escritor ruso, considerando que en sus tramas hay numerosos elementos comunes. Así pues, Neil Cornwell indica:

In *Amédée or How to Get Rid of it* (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, 1954) an enormous corpse that has been growing for fifteen years in a married couple's bedroom may symbolise [...] the power of death, or indeed much else. The eponymous hero's career as a writer (two lines written in fifteen years) rivals quantitatively that of the narrator of Kharm's story *The Old Woman*. [...] Madeleine's assertion [...], in the context of the active corpse, is reminiscent both of Kharm's story *The Old Woman* and of remarks in Gogol's St Petersburg story *Nevsky Prospect*. (Cornwell, 2006)

Finalmente, cabe señalar que el manifiesto proporciona escasa información sobre Boris Levin, el último de los autores mencionados en el documento. Por consiguiente, no se establece su relación con el arte real, ni se describe su visión literaria. Solamente encontramos la siguiente afirmación: “Prosista que actualmente trabaja en la vía experimental.” A pesar de que este documento no ofrece muchos detalles sobre su trayectoria artística, es importante recalcar que el autor participó activamente en los eventos del movimiento OBERIU entre 1926 y 1928, y que sus obras se alinearon con la estética expuesta en el manifiesto.

Tal como podemos observar, el problema del concepto de lo real es especialmente relevante a lo largo del manifiesto OBERIU y se desarrolla en sus diversas secciones sobre diferentes ámbitos artísticos, así como en las descripciones de las especificidades de sus miembros. Además, la importancia del arte real en OBERIU ha sido un elemento fundamental en notables trabajos de investigación como se puede observar en aquellos que hemos citado. Cerramos este apartado dedicado al arte real con las palabras de Ilya Levin, otro investigador de OBERIU, que justifican nuestra perspectiva. En su tesis doctoral titulada *The Collision of Meanings: The Poetic Language of Daniil Kharmis and Aleksandr Vvedenskii*, el autor recalca lo siguiente:

The esthetics aimed at reaching out the true meaning of things not only posits new connections between the word and the object but discovers the object in the word. (Levin, 1986)

Tanto por este concepto de arte real que hemos analizado como por el resto de ideales vanguardistas que constituían el movimiento OBERIU, sus obras confusas o abstractas a primera vista no se alineaban con los intereses del proletariado, cuyos valores eran más bien concretos e irrelevantes para las vanguardias literarias. Para hacer frente a esta distancia con el proletariado, los *oberiuty* intentaron justificar su actividad artística dentro del campo cultural soviético, buscando especialmente una vía que se alineara con los valores estéticos del proletariado, lo cual nos lleva a la siguiente pregunta: ¿Qué relación puede establecerse entre el proletariado y una corriente de la vanguardia literaria como OBERIU, y cómo puede entenderse el concepto de arte real en este contexto? A continuación, propondremos una respuesta a este interrogante.

OBERIU y el proletariado

Tras su introducción, el primer apartado del manifiesto, *La faceta social de OBERIU*, es de gran interés, ya que aborda la situación sociopolítica en el ámbito cultural de la URSS, mostrando cómo una corriente de la vanguardia intenta encontrar su lugar dentro de la dominante estética soviética impuesta por el Partido Comunista. Como hemos mencionado anteriormente, la nueva literatura soviética debía representar la vida real en la URSS y educar a sus lectores en el espíritu del comunismo. Bajo esta lógica, el destinatario principal de los trabajos literarios era el proletariado, es decir, las personas que trabajaban en fábricas y otros lugares que requerían trabajo físico. Sus condiciones de vida los obligaban a centrarse en sus necesidades diarias, por lo que los textos confusos de la vanguardia les resultaban ajenos. Este fue el motivo principal por el cual los autores del manifiesto deseaban explicar su concepto de arte real a los trabajadores y, de este modo, integrar sus obras en el ámbito del proletariado.

Así, ya en las primeras líneas de esta sección, los autores reconocen que no comprenden claramente el significado del proletariado en el contexto cultural, ni entienden la lógica que el Estado aplica para decidir si un artista pertenece a la estética proletaria o no. Siendo representantes del así llamado “arte izquierdista” (un término que, en el contexto cultural, pierde su matiz político), los poetas se encuentran fuera de la nueva estética basada en el realismo socialista. Esta estética impuesta consiste, especialmente, en ciertas tendencias

creadas por el Estado con el propósito de describir la vida y los valores de la sociedad soviética, y se opone al arte burgués, que es considerado ajeno dentro del país. Por lo tanto, toda creación basada en lo subjetivo o, como se observa en las obras de OBERIU, en el “arte real”—cuyo concepto principal, como hemos visto, es encontrar significados a través del choque de las palabras—es entendida como antisoviética y, por ende, hostil al Estado. Por esta misma razón, en el manifiesto se destaca, por un lado, la incompreensión respecto a la presión que sufrieron colectivos artísticos como la Escuela de Filónov, Maléovich y sus alumnos, y, por otro lado, se recalca la preocupación por la correcta interpretación de las actividades de OBERIU en el campo cultural. Estas inquietudes se reflejan claramente en el siguiente fragmento del documento:

Entendemos muy bien que no se puede encontrar inmediatamente la salida correcta de la situación actual. Pero no entendemos del todo por qué una serie de escuelas artísticas que trabajan en este ambiente ardua, honesta y firmemente se encuentran marginadas, cuando, en cambio, deberían ser apoyadas por toda la sociedad soviética. [...]No entendemos por qué el llamado arte izquierdista, que cuenta ya con muchos méritos y logros, es considerado una basura desesperada o, peor aún, charlatanería. Cuánta deshonestidad interior, cuánta insolvencia se esconde en este enfoque salvaje.

De este modo, los autores inician así sus intentos de acercar su visión literaria a la estética del proletariado. A continuación, intentan definir la literatura de OBERIU de tal manera que parece que se distancian de las vanguardias anteriores. Concretamente, afirman que:

OBERIU ahora actúa como un nuevo escuadrón del arte revolucionario izquierdista. OBERIU no se desliza por los temas y la superficie de la creación, sino que busca una nueva concepción orgánica del mundo y una nueva actitud ante los hechos.

[...]El nuevo método artístico de OBERIU es universal, para cualquier tema encuentra una vía hasta la imagen. OBERIU es revolucionario concretamente por este método.

Aunque se observa claramente el intento de los miembros del grupo de enfatizar su visión revolucionaria, que comparte un espíritu similar a lo que solicita el Partido, es importante remarcar que ellos mismos admiten no haber comprendido completamente la cultura del proletariado. No obstante, afirman que encontrarán un terreno común:

No somos tan arrogantes como para ver nuestro trabajo como un trabajo concluido definitivamente. Pero estamos firmemente convencidos de que hemos establecido un cimiento sólido y de que tendremos fuerzas para continuar la construcción. Creemos y sabemos que solamente la vía izquierdista del arte nos llevará hasta el camino de la nueva cultura artística del proletariado.

Los intentos de definir su actividad como útil para el Estado son indicativos del ambiente turbulento en el país y del miedo a ser considerados enemigos de la sociedad por su creación literaria innovadora. Además, aunque sí que es probable que la gente común no entendía el “arte real”, cabe dudar de si la visión artística que describieron los *oberiuty* en su *Declaración* estaba realmente destinada a provocar la comprensión del proletariado.

De todos modos, independientemente del grado de honestidad, el esfuerzo de OBERIU fracasó, y, como demuestra la historia del movimiento posterior al manifiesto, su arte no fue comprendido ni por la sociedad soviética ni por las autoridades reguladoras. Sus obras

fueron censuradas, y los autores, marcados por la represión, enfrentaron destinos trágicos y breves a causa de la Gran Purga y las represalias que la precedieron, incluyendo detenciones y registros en sus hogares por parte de las autoridades soviéticas. Además, desde el inicio de la existencia del movimiento, se comprendía que, al tener contactos estrechos con Malévich y GINKhUK (El Instituto de Cultura Artística), OBERIU sería uno de los sucesores del arte de la vanguardia y, como tal, sufriría las mismas consecuencias que sus predecesores:

“Декларация” ОБЭРИУ была декларацией литературного движения, напрямую связанного с тем, что властям только что удалось нейтрализовать в ГИНХУКе. Реакция последовала незамедлительно¹²⁰. (Jaccard, 1995)

Así, tras la publicación del manifiesto, los miembros del grupo se convirtieron en objeto de críticas y persecución por parte de las autoridades que controlaban la totalidad de la literatura soviética. En concreto, el famoso evento organizado por OBERIU Три Левых Часа (*Tres Horas Izquierdistas*), que tuvo lugar el 24 de enero de 1928 en Leningrado, provocó un escándalo en la sociedad soviética y tuvo terribles consecuencias para los poetas. Finalmente, se ordenó la destrucción del movimiento mediante publicaciones en diversas revistas literarias e imposiciones en distintos círculos culturales. En este contexto, el periódico Красная Газета (*El periódico rojo*) publicó un artículo escrito por una autora bajo el seudónimo de Lidia Lesnaya (su identidad es desconocida), en el cual destruyó desde la crítica dicho evento de OBERIU. Se considera que este texto marcó el inicio de una campaña de persecución contra el movimiento. Debido a esta presión por parte del Estado, las duras condiciones de vida y el distanciamiento entre los miembros del grupo, OBERIU fue disuelto en 1930. No obstante, el núcleo del grupo mantuvo el contacto hasta el final de sus vidas y continuó fiel a la vía estética reflejada esencialmente en su manifiesto.

Conclusión

El movimiento OBERIU, activo entre 1927 y 1930, publicó en 1928 su primer manifiesto, conocido como *Manifiesto OBERIU* o *Declaración OBERIU*. Este documento es de gran interés, ya que, por un lado, sistematiza los ideales de este nuevo movimiento de la vanguardia, que surgió casi veinte años después del futurismo ruso y replanteó las ideas de las primeras vanguardias. Por otro lado, el texto expone los problemas que enfrentaron los artistas que no encajaban en la estética del proletariado, la cual imponía el realismo soviético y rechazaba los valores del arte izquierdista, al cual pertenecía el movimiento OBERIU. Aunque el acrónimo del grupo significa “La Unión de Arte Real” y los propios autores destacan el “arte real” como un aspecto importante de su creación, esta noción no está relacionada con el concepto habitual de realidad. Más bien, se refiere a una visión puramente vanguardista, desconectada de la mimesis aristotélica propia de la tradición literaria hasta finales del siglo XIX. Así, los autores proponen rechazar los significados convencionales de las palabras y percibir nuevos significados distintos en el contexto de sus obras, alineándose así con la tradición cubofuturista rusa.

¹²⁰ La “Declaración” de OBERIU fue un manifiesto de un movimiento literario, directamente relacionado con lo que el gobierno había neutralizado en el GINKhUK. La reacción fue inmediata.

Otro aspecto importante del manifiesto que hemos subrayado es el intento del grupo por encontrar su lugar dentro del campo cultural soviético, controlado por el Partido Comunista, ya que la formación de nuevos valores soviéticos estaba regulada por las ideas prescritas por el Estado, opuestas al “arte burgués” de Europa. Esta tentativa de justificación no fue fácil, principalmente debido a que la visión fundamental de las vanguardias artísticas era, en muchos aspectos, contraria al realismo soviético impuesto. Asimismo, hemos señalado que el hecho de pertenecer al arte izquierdista y de no encontrar conexiones con la estética del proletariado fue una de las principales causas de la tragedia que marcaría las vidas de los miembros de OBERIU, tal como quedó reflejado en sus obras.

Por último, cabe añadir que el Manifiesto OBERIU no apareció en ninguna de las recopilaciones de manifiestos de la vanguardia publicadas tanto en la URSS como en Europa durante mucho tiempo, a pesar de que es un documento excepcional que refleja las inquietudes de la “segunda vanguardia rusa”, el último movimiento de las vanguardias literarias históricas. Del mismo modo, aunque este manifiesto ya ha sido editado, aún no cuenta con una traducción al español, lo que lo convierte en un texto que, probablemente, debería tener una mayor relevancia dentro del estudio de las vanguardias históricas en España.

REFERENCES

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Baevskij, V.S. (1999). *Istorija ruskoj literatury XX veka*. M.: Jazyki ruskoj kul'tury.
- Bahtin, M.M. (1986). *Jestetika slovesnogo tvorchestva*. M.: Iskusstvo.
- Cornwell, N. (2006). *The absurd in literature*. Nueva York: Manchester University Press.
- Khlebnikov, V (1984). *Antología poética y Estudios críticos*. Barcelona: Editorial Laia.
- Kruchónij, A. (2017) *Victoria sobre el sol*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Levin, I.D. (1986). *The Collision of Meanings: The Poetic Language of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii*. Austin: The University of Texas.
- Lipavskij, L. S. (1993). Razgovory. *Logos*, 4, 7–76.
- Loshhilov, I.E. (Red.). (2022). *Metamorfozy*. M.: OGI.
- Malevich, K. (2008). *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y Textos Futuristas*. Barcelona: Ediciones del Cotal S.A.
- Rudnev, V. P. (1999). *Slovar' kul'tury XX veka*. M.: AGRAF.
- Todorov, T. (Ed.). (1991). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Mexico: Siglo XXI.
- Tufanov, A. (2012). *K zaumi: Fonicheskaja muzyka i funkcii soglasnyh fonem*. Rusia: Salamandra P.V.V.
- Zabolockij, N. A. (1991). *OBJeRIU (Deklaracija)*. Leningrad: Hudozhestvennaja Literatura.
- Zhakkar, Zh.-P. (1995). *Daniil Harms i konec russkogo avangarda*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt.
- Баевский, В.С. (1999). *История русской литературы XX века*. М.: Языки русской культуры.
- Бахтин, М.М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство.
- Жаккар, Ж.-П. (1995). *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург: Академический проект.

- Липавский, Л. С. (1993). Разговоры. *Logos*, 4, 7–76.
- Лоцилов, И.Е. (Ред.). (2022). *Метаморфозы*. М.: ОГИ.
- Руднев, В. П. (1999). *Словарь культуры XX века*. М.: АГРАФ.
- Туфанов, А. (2012). *К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Rusia: Salamandra P.V.V.
- Заболоцкий, Н. А. (1991). *ОБЭРИУ (Декларация)*. Ленинград: Художественная Литература.

Apéndice 1

Manifiesto OBERIU

OBERIU (La Unión de Arte Real) trabaja en la Casa de la Prensa y une a los trabajadores de todas las artes que aceptan su programa y lo realizan en su obra. OBERIU se divide en 4 secciones: literaria, artística, teatral y cine. La sección artística se sirve de formas experimentales para la creación, las otras secciones se manifiestan en eventos culturales, producciones escénicas y en la prensa. Actualmente, OBERIU trabaja en la organización de la sección musical.

La faceta social de OBERIU

El enorme cambio revolucionario de la cultura y de la vida, tan característico de nuestro tiempo, se detiene en el ámbito del arte expresándose a través de muchos fenómenos anormales. Todavía no hemos entendido la indiscutible verdad de que el proletariado, en el ámbito del arte, no puede conformarse con el método artístico de las antiguas escuelas, de que sus principios artísticos son más profundos y socavan el arte viejo hasta sus raíces. Es absurdo pensar que Repin dibujando en el año 1905 es el artista revolucionario. Es más absurdo aún pensar que diferentes AJRR¹²¹ contienen el fermento del nuevo arte proletario. Agradecemos la demanda de un arte claro para todos, accesible por su forma hasta para un niño pueblerino, pero la demanda únicamente de este tipo de arte conduce al laberinto de los errores más graves. Como resultado, tenemos un montón de papeles usados que saturan los almacenes de libros, mientras que el lector del primer Estado Proletario está enganchado a la literatura traducida del escritor occidental burgués.

Entendemos muy bien que no se puede encontrar inmediatamente la salida correcta de la situación actual. Pero no entendemos del todo por qué una serie de escuelas artísticas que trabajan en este ambiente ardua, honesta y firmemente se encuentran marginadas, cuando, en cambio, deberían ser apoyadas por toda la sociedad soviética. No entendemos por qué expulsaron a la Escuela de Filonov¹²² de la Academia, por qué Malévich no puede desarrollar su trabajo arquitectónico en la URSS, por qué abuchearon de forma tan ridícula *El inspector general* de Terentiev. No entendemos por qué el llamado arte izquierdista, que cuenta ya con

¹²¹ Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria

¹²² “Maestros del Arte Analítico”, la unión artística de los alumnos y los seguidores de Pavel Filonov (años de actividad: 1925-1941)

muchos méritos y logros, es considerado una basura desesperada o, peor aún, charlatanería. Cuánta deshonestidad interior, cuánta insolencia se esconde en este enfoque salvaje.

OBERIU ahora actúa como un nuevo escuadrón del arte revolucionario izquierdista. OBERIU no se desliza por los temas y la superficie de la creación, sino que busca una nueva concepción orgánica del mundo y una nueva actitud ante los hechos. OBERIU penetra hasta el corazón de la palabra, de la acción dramática y de la película.

El nuevo método artístico de OBERIU es universal, para cualquier tema encuentra una vía hasta la imagen. OBERIU es revolucionario concretamente por este método.

No somos tan arrogantes como para ver nuestro trabajo como un trabajo concluido definitivamente. Pero estamos firmemente convencidos de que hemos establecido un cimiento sólido y de que tendremos fuerzas para continuar la construcción. Creemos y sabemos que solamente la vía izquierdista del arte nos llevará hasta el camino de la nueva cultura artística del proletariado.

Poesía de los *OBERIUty*¹²³

¿Quiénes somos? ¿Y por qué nosotros? Nosotros, los *oberiuty*, somos los honestos trabajadores de nuestro arte. Nosotros somos los poetas de la nueva sensación del mundo y del arte nuevo. Nosotros no solo somos los creadores de una nueva lengua poética, sino los fundadores de una nueva sensación de la vida y de sus objetos. Nuestra voluntad de creación es universal: ella desborda todas las artes e irrumpe en la vida abarcándola por todas partes. El mundo, embrutecido por las lenguas de una muchedumbre de tontos, enredado en el pantano de “experiencias” y “emociones”, actualmente está renaciendo en toda su pureza de las valientes formas concretas. Hay quien todavía nos llama “*zaumniki*”¹²⁴. Es difícil decidir qué es esto: si un gran malentendido o una incomprensión desoladora de los conceptos. No hay otra escuela más hostil para nosotros que *zaum*. Siendo personas reales y concretas hasta la médula, somos los primeros enemigos de los que castran la palabra y la convierten en un engendro débil e insensato. En nuestra obra ampliamos y ahondamos en el sentido del objeto y de la palabra, pero no lo destruimos en modo alguno. El objeto concreto, limpio de la cáscara literaria y cotidiana deviene una obra de arte. En la poesía, el enfrentamiento de los sentidos de las palabras manifiesta este objeto con exactitud mecánica. Parece que empezáis a oponeros a que este objeto no es el que veis en la vida. Acercaos y tocadlo con los dedos. Mirad el objeto con vuestros propios ojos y, por primera vez, lo veréis limpio del viejo baño del oro literario. ¿Quizás vais a afirmar que nuestras obras son “i-reales” y “a-lógicas”? ¿Y quién ha dicho que la lógica cotidiana es obligatoria en el arte? Estamos asombrados por la belleza de una mujer dibujada, aunque, contra la lógica anatómica, el pintor haya girado el omoplato de su heroína hacia un lado. El arte tiene su lógica que no destruye el objeto, sino que ayuda a contemplarlo.

Ampliamos el sentido del objeto, de la palabra y de la acción. Este trabajo se extiende en varias direcciones, cada uno de nosotros posee su propia faceta artística y este hecho suele causar confusión. Se habla de una unión accidental de personas. Probablemente creen que una escuela literaria es algo semejante a un monasterio donde los monjes parecen todos

¹²³ Los miembros del movimiento OBERIU tienen nombre que marca la pertenencia al grupo, los *OBERIUty*.

¹²⁴ Nombre que designa a los seguidores del concepto *zaum* que se desarrolló principalmente con el futurismo ruso y que consistía principalmente en considerar el fonema como mínima unidad de significado.

iguales. Nuestra unión es libre y voluntaria, une a maestros, no a aprendices; a artistas, no a pintores de brocha gorda. Cada uno se conoce a sí mismo y cada uno sabe qué es lo que le une con los otros.

A. VVEDENSKY (la extrema izquierda¹²⁵ de nuestra unión), disemina el objeto en fragmentos¹²⁶, pero no por ello pierde su concreción. Vvedensky disemina la acción en fragmentos, pero no por ello pierde su orden artístico. Si descifráramos esto del todo, el resultado sería en apariencia un sinsentido. ¿Por qué en apariencia? Porque el sinsentido obvio sería una palabra de *zaum*, excluida de la creación de Vvedensky. Hay que ser más curioso y no ser perezoso al examinar los sentidos enfrentados de una palabra. La poesía no es una papilla que se engulle sin masticar y se olvida enseguida.

K. VÁGUINOV, cuya fantasmagoría del mundo desfila por delante de los ojos como si estuviese vestida de niebla y temor. Pero a través de esta niebla sentís la cercanía del objeto y su calor, sentís la llegada de las multitudes y el movimiento de los árboles que viven y respiran a su manera, a lo Váguinov, porque el artista los moldeó con sus manos y los calentó con su respiración.

IGOR BÁJTEREV, poeta que se encuentra a sí mismo en el color lírico de su material sustantivo. El objeto y la acción diseminados en sus componentes aparecen renovados por el espíritu de la nueva lírica de OBERIU. Pero aquí la lírica no es valiosa en sí misma, sino que es simplemente un medio para mover el objeto a un nuevo campo de la percepción artística.

N. ZABOLOTSKY, poeta de las figuras desnudas concretas traídas muy cerca de los ojos del espectador. Hay que escucharlo y leerlo más con los ojos y los dedos que con los oídos. El objeto no se fragmenta, más bien al contrario, se junta y se compacta como si estuviese preparado para encontrar la mano del espectador que quiere examinarlo. El desarrollo de la acción y el ambiente juegan un papel secundario en esta tarea principal.

DANIÍL JARMS, poeta y dramaturgo cuya atención se centra no en la figura estática, sino en el enfrentamiento entre diversos objetos, en sus relaciones. En el momento de la acción, el objeto adopta nuevas formas concretas llenas de sentido auténtico. La acción remodelada de otra forma guarda un “toque clásico” y al mismo tiempo representa ampliamente la actitud de OBERIU.

BOR. LEVIN, prosista que actualmente trabaja en la vía experimental.

Estos son, esquemáticamente, los contornos de la sección literaria de nuestra unión en conjunto y de cada uno de nosotros; lo demás lo expresan nuestros poemas.

Las personas del mundo concreto, del objeto y de la palabra concretos; así es como vemos nuestro valor social. Sentir el mundo a través del movimiento obrero de la mano, limpiar el objeto de la basura de las viejas culturas podridas, ¿acaso no es la necesidad real de nuestro tiempo? Por eso nuestra unión tiene el nombre OBERIU – la Unión de Arte Real.

La vía hacia el cine nuevo

El cine como arte fundamentalmente autónomo no ha existido hasta ahora. Había restos de las “artes” antiguas y, tal vez, algunos tímidos intentos individuales de trazar unos nuevos

¹²⁵ Nótese que esta expresión no refiere a una posición política sino a una inclinación hacia el arte innovador, vanguardista.

¹²⁶ Consideramos que aquí están utilizando expresiones que tienden a lo absurdo, de allí la extrañeza del orden de esta oración que he mantenido en esta traducción.

senderos en búsqueda de la lengua auténtica del cine. Así era...

Ahora para el cine ha llegado el tiempo de conquistar su auténtico rostro, de encontrar sus propios recursos para impresionar y el que es realmente su lenguaje. Nadie es capaz de “abrir” la cinematografía por venir y nosotros tampoco prometemos hacerlo. El tiempo lo hará por nosotros.

Pero experimentar, buscar otras vías hacia el cine nuevo y alcanzar nuevas alturas artísticas, es el deber de todo cineasta honesto. Y esto es lo que hacemos.

En una breve nota no cabe una explicación detallada de todo nuestro trabajo. Ahora, solamente unas cuantas palabras sobre *película N 1*, ya rodada. En el cine, el tiempo de la temática ya ha pasado. Hoy en día, los géneros menos cinematográficos, debido a su temática, son las películas de aventuras y cómicas. Cuando el tema (la fábula, la trama) es independiente, subordina el material, y el descubrimiento de un material específico con carácter propio, ya es una clave para el descubrimiento del lenguaje del cine. *Película N 1* es la primera etapa de nuestro trabajo experimental. No nos importa la trama, nos importa el “clima” del material elegido, que para nosotros es el tema. Algunos elementos de la película no tienen por qué estar relacionados mediante la trama o el sentido, ya que por su carácter pueden estar en las antípodas. Repetimos, no se trata de esto. La cuestión esencial es el “clima” propio del material dado, esto es del tema. Descubrir este “clima” es nuestra primera preocupación. Es más fácil entender cómo resolvemos esta tarea viendo una película en la pantalla. Sin ánimo de autopromoción: intervendremos el 24 de enero de este año en la Casa de la Prensa. Allí proyectaremos la película y explicaremos en detalle sobre nuestras vías y búsquedas. La película está realizada por los autores N 1, los directores Alexander Razumovsky y Klementy Mints.

El teatro OBERIU

Imaginemos: dos personas salen al escenario, no dicen nada, pero se cuentan algo el uno al otro con señales. Al mismo tiempo inflan sus mejillas triunfantes. Los espectadores se ríen. ¿Será teatro? Será. Decid, ¿será una farsa? Pero la farsa es teatro.

O esto: sobre el escenario desciende un lienzo, en el lienzo está dibujado un pueblo. El escenario está oscuro. Luego empieza a amanecer. Un hombre vestido de pastor entra en escena y se pone a tocar la flauta. ¿Será teatro? Será. En el escenario aparece una silla, en la silla hay un *samovar*¹²⁷. El *samovar* está hirviendo. Pero en vez de vapor, por debajo de la tapadera salen unas manos desnudas.

Y todo esto: el hombre y sus movimientos en el escenario, y el *samovar* hirviendo, y el pueblo pintado en el lienzo, y la luz que se apaga y se enciende, todo son elementos teatrales desvinculados. Hasta ahora, todos estos elementos dependían de la trama dramática en una obra de teatro. Una obra de teatro es una historia explicada por diferentes personajes que versa sobre algún acontecimiento. Y en el escenario hacen todo lo posible por explicar, con la mayor claridad y cercanía a la vida, el sentido y el orden de ese acontecimiento.

El teatro no es eso. Si un actor que representa a un ministro empezara a caminar por el escenario a cuatro patas y al mismo tiempo a aullar como un lobo, o un actor que representa

¹²⁷ Un recipiente metálico que sirve para preparar té.

un campesino ruso de repente hiciera un discurso en latín, esto sí sería teatro, esto interesaría al espectador, incluso si todo ocurriera sin la menor relación con la trama dramática. Se trataría de momentos inconexos; y una serie de estos momentos organizados por el director crearía un espectáculo teatral que poseería su propia trama y su propio sentido escénico.

Esta trama sólo el teatro la puede ofrecer. La trama de un espectáculo teatral es teatral como la trama de una obra musical es musical. Todas ellas representan lo mismo: el mundo de los acontecimientos, pero lo expresan de forma diferente, a su manera, según el material.

Cuando nos visitéis, olvidad todo aquello que estáis acostumbrados a ver en cualquier teatro. Muchas cosas, seguramente, os parecerán absurdas. Elegimos una trama dramática. Al principio se desarrolla de forma simple, luego de pronto es interrumpida por momentos obviamente absurdos. Estáis sorprendidos. Queréis encontrar la lógica típica que creéis observar en la vida. ¡Pero aquí no estará! ¿Por qué? Porque el objeto y el acontecimiento trasladados de la vida al escenario pierden su lógica “vital” y ganan otra, la teatral. No la vamos a explicar. Para entender la lógica de cualquier obra teatral hay que verla. Nos limitamos a decir que nuestro objetivo es representar el mundo de los objetos concretos en el escenario, en sus relaciones y enfrentamientos. En nuestro espectáculo *Elizaveta Bam* nos esforzamos por llevar a término esta tarea.

Elizaveta Bam está escrita por D. Jarms de acuerdo con este propósito de la sección teatral de OBERIU. La trama de la obra de teatro está sacudida por muchos temas que parecen ajenos, pero que realzan el objeto como un todo único sin conexión con nada más. Por eso, la trama dramática no se muestra frente al espectador como una figura definida, sino que parece existir en el reverso de la acción. En su lugar aparece otra trama escénica compuesta por todos los elementos de nuestro espectáculo. Este es el centro de nuestra atención. Pero, al mismo tiempo, otros elementos inconexos del espectáculo son importantes y valiosos por sí mismos. Tienen su propia existencia sin obedecer al ritmo del metrónomo teatral. Aquí aparece la esquina del marco dorado, que vive como un objeto de arte, allí se declama un fragmento de un poema, es independiente por su significado y, a la vez y sin proponérselo, empuja hacia adelante la trama escénica de la obra. La decoración, el movimiento del actor, la botella tirada, la cola del traje son tan actores como los que mueven las cabezas y pronuncian palabras y frases.

El espectáculo ha sido compuesto por I. Bájterev, Bor. Levin y Daniíl Jarms.

La decoración es obra de I. Bájterev.